

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**O espaço poético sertanejo e as figuras
performáticas em *Corpo de Baile* de Guimarães
Rosa**

Ivana Schneider

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**O espaço poético sertanejo e as figuras
performáticas em *Corpo de Baile* de Guimarães
Rosa**

Ivana Schneider

Dissertação orientada por
Professora Doutora Clara Rowland

Mestrado em Estudos Comparatistas

2016

Mas tudo nesta vida ia indo e variava, de repente: eram as
pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço
de vai-vem, no furta-passo de uma contradansa, vago a
vago. Ou num desnorteio de gado.

Guimarães Rosa

E o fim e o princípio sempre existiram,
Antes do começo e depois do fim,
E tudo é sempre, – agora.

T.S. Eliot

ÍNDICE

Resumo	1
Abstract	2
Agradecimentos	3
Introdução	5
Capítulo 1. Performance, literatura e oralidade.	12
Capítulo 2. "Mas a estória se contava...": contadores de estórias, cantadores de cantigas e suas performances.	31
1.1. "Campo Geral": Miguilim e Seo Aristeu.	38
1.2. "Uma Estória de Amor": velho Camilo e Joana Xaviel.	51
1.3. "A Estória de Lélío e Lina": a velha Rosalina e Pernambo.	63
1.4. "O recado do morro": do Morro a Laudelim.	74
1.5. "Dão- Lalalão (o Devente)": Soropita e o Rádio.	81
1.6. "Cara-de-Bronze": Grivo.	89
1.7. "Buriti": a Natureza.	104
Capítulo 3. Formas de organização das narrativas não-lineares: aproximações entre <i>Corpo de Baile</i> e o gênero <i>roman-fleuve</i>.	113
3.1. Relações com as estruturas formais das composições cíclicas.	116
3.2. Relações com as estruturas musicais das composições cíclicas.	126
Capítulo 4. As aventuras não têm tempo, não tem princípio nem fim	135
Referências bibliográficas	138

Resumo

Este trabalho apresenta uma leitura crítica das novelas de *Corpo de Baile* (1956) de João Guimarães Rosa, com o foco nas figuras dos contadores de histórias e dos cantadores de cantigas e suas respectivas performances. Pretende-se ressaltar que, numa espécie de *mise en abyme*, histórias são contadas dentro da história, enfatizando, portanto, os eventos dessas performances no momento da enunciação. Verifica-se que em *Corpo de Baile* a performance das figuras dos contadores de histórias e dos cantores gera uma reflexão sobre a relação entre escrita e oralidade, bem como uma reflexão sobre a representação de uma forma de oralidade encenada. Assim, questionamentos sobre as experimentações formais nos levam a equacionar as escolhas de Rosa na elaboração da sua obra em forma de ciclo. Tanto sua forma assume novas variantes, quanto parece estar em constante prolongamento. Pretende-se destacar que Guimarães Rosa, numa espécie de *roman-fleuve*, constrói as narrativas de *Corpo de Baile* por meio de uma estrutura harmônica composta de textos que se relacionam entre si pelo transbordamento de personagens que transitam entre as novelas, sustentado pelos signos da musicalidade e do recomeço. Conclui-se que *Corpo de Baile* apresenta uma esfera composicional que visa uma construção de um espaço artístico cujas performances são ao mesmo tempo uma espécie de ferramenta narrativa e de reflexão sobre aspectos da criação poética.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, performance, oralidade, *Roman-fleuve*.

Abstract

This work presents a critical reading of *Corpo de Baile* (1956) by João Guimarães Rosa, focusing on the performing figures and their respective performances. The aim is to point out that the stories in *Corpo de Baile*, in a kind of *mise en abyme*, presents stories that are articulated inside the main story, emphasizing, as a result, the events of these performances at the time of enunciation. It seems that in *Corpo de Baile* the performances of the storytellers and the singers produce a reflection about the relationship between writing and oral speech, as well as a reflection on the representation of a kind of staged orality. In this manner, questions about formal experiences lead us to evaluate Rosa's strategies in organize his work in the form of cycle. In the same way that the narratives seem to vary in their format, the narratives also seem to be in constant extension. This work seeks to highlight that Guimarães Rosa, by applying some techniques of the genre *roman-fleuve*, constructs the narratives of *Corpo de Baile* as a harmonic structure integrating texts that relate to each other by overflowing characters that travel through the novels, based on the signs of musicality and repetition. In this way, *Corpo de Baile* elaborates a kind of compositional place that aims to provide an artistic space in which performances are at the same time a kind of narrative tool and a reflection of the poetic aspects of creation.

Keywords: João Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, performance, orality, *Roman-fleuve*.

Agradecimentos

Esta tese é fruto de uma vontade antiga de compreender a obra de Guimarães Rosa, vontade esta que foi crescendo e ganhando maior dimensão ao longo das aulas do programa de Mestrado em Estudos Comparatistas. Este estudo só foi possível pela orientação habilidosa da professora Doutora Clara Rowland, pelas conversas, sugestões de caminhos, indicações de leituras, que me deram direção quando me sentia perdida nas veredas de Rosa.

Produto de uma longa e prazerosa passagem pelo programa de Mestrado em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, este trabalho deve agradecimento aos professores e colegas pelas trocas de conhecimentos e pelo acolhimento desde minha chegada em Portugal.

Aos colegas do árduo percurso de intermináveis leituras, incansáveis na luta pela execução de seus projetos, presenças diárias na biblioteca da FLUL, agradeço pelas palavras de força nos momentos difíceis.

Sou imensamente grata à professora Doutora Amarílis Tupiassú, professora da Universidade da Amazônia em Belém do Pará, que me disponibilizou um grande acervo de pesquisa para elaboração deste trabalho, pelas dezenas de livros que fizeram a ponte aérea Belém-Lisboa junto comigo, agradeço por ter me apoiado com tanto carinho desde o princípio quando este projeto ainda era uma pequena semente no pensamento.

Meus profundos agradecimentos a minha família e meus amigos que mesmo distantes me apoiaram incondicionalmente ao longo desses anos.

Aos meus pais, Paula Schneider e Horacio Schneider, não canso de agradecer por

tudo. Por todo carinho, por todo amor, por todo incentivo, pelo sólido exemplo de profissionais e seres humanos que são, mas principalmente por terem me ensinado o gosto pela leitura, por dividirem comigo este mundo onde as palavras habitam.

À minha irmã Natasha Schneider e meu sobrinho Carlos Henrique, que estiveram comigo durante parte deste percurso, agradeço pela assistência que me foi dada, pelo carinho caloroso durante os frios invernos, pela companhia nos dias quentes e pela compreensão nos dias difíceis.

Ao meu irmão Igor Schneider, cunhada Patrícia Schneider, sobrinha Anna Schneider, e sobrinho Daniel Schneider agradeço por todo amparo, preocupação, carinho e amor durante este processo de escritura da tese.

Enfim, a todas as pessoas e instituições que de forma direta ou indireta colaboraram com meu trabalho agradeço imensamente o auxílio e a confiança.

Introdução

Este trabalho propõe uma leitura crítica das novelas de *Corpo de Baile* de João Guimarães Rosa, com o foco nas articulações narrativas que destacam a figura do contador de histórias, a figura dos cantores e suas respectivas performances. Essas figuras são por excelência representantes de uma narrativa de linguagem itinerante, ou seja, de uma linguagem que se movimenta e se desvia, originando novos caminhos. Na matéria da linguagem dos contadores – nos provérbios, cantigas, histórias de natureza folclórica – encontramos ecos de outras falas pertencentes ao acervo de histórias oriundas de gerações de contadores e que encontram um público de ouvintes igualmente anseiosos. Essa condição anseiosa dos personagens de Rosa da qual fala Benedito Nunes está intimamente ligada à temática do viajante. Para Benedito Nunes, "Todos viajam e tudo é viagem, inclusive a própria narrativa, que a tematiza" (Nunes, 2013: 253). Esses personagens são figuras peregrinas cuja demanda da palavra se constrói num universo de uma escrita que parece capturar o movimento que a ideia da relação entre viagem e viajante introduz. O ato de contar histórias nas narrativas rosianas desempenha o expediente de traçar uma reflexão entre escrita e oralidade, gerando deste modo uma reflexão sobre a questão da forma associada à viagem. A história contada/cantada através da oralidade sofre mudanças em cada reprodução e é através dos contadores de histórias e dos cantadores de cantigas que a palavra se movimenta ao longo do tempo e do espaço, uma vez que reproduzem narrativas de tempos e espaços distintos.

Na ficção de Rosa o contador de histórias e os cantadores das cantigas são figuras recorrentes que aparecem representadas em situação de enunciação, marcando o ato da fala através da oralidade e estabelecendo um sentido de performance de momento presente, um *aqui-agora* enunciativo. Veremos nas novelas de Rosa que, por meio dessas performances, esses personagens elaboram um espaço onde histórias são introduzidas dentro do próprio corpo narrativo. Assim, numa espécie de *mise en abyme* as histórias são inseridas no texto principal, promovendo uma duplicação da camada narrativa. Se este processo permite o que podemos chamar de prolongamento interno da narrativa uma vez que cada contador/cantador adiciona à narrativa principal a sua própria história, ainda temos um prolongamento que envolve toda a estrutura do *Corpo de Baile*. As novelas são

elementos de uma estrutura articulada, em que personagens transitam de uma novela a outra e a temática sertaneja reitera a ligação entre elas. Portanto, de "Campo Geral" a "Buriti" a narrativa se expande, uma novela se enlaça a outra, num movimento que parece compor uma narrativa com muitos começos esquivando-se de um fim.

A estrutura do livro *Corpo de Baile*, em sua edição inaugural, com seus dois volumes e seus índices – um no princípio do livro e outro no fim – trazia uma curiosa organização no que diz respeito às classificações das novelas. O índice de abertura continha todos os textos agrupados pela designação de “poemas”. São eles: “Campo Geral”, “Uma história de amor”, “A história de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Ao final do segundo volume, encontrávamos um segundo índice em que as narrativas eram divididas em dois grupos: quatro delas designadas de “Gerais” (os romances) e outras três como “parábases” (os contos). Depois, numa edição posterior, *Corpo de Baile* é desmembrado em três volumes, embora recentemente tenha recuperado o formato do livro inaugural em dois volumes. Assim, concluímos que o livro foi construído baseado numa estrutura planejada, mesmo que as novelas possam ser lidas independentemente umas das outras. Cada novela apresenta seu próprio enredo. No entanto, ao ler as sete novelas percebemos que alguns personagens reaparecem nas narrativas muitas vezes assumindo protagonismo, como Grivo que em "Campo Geral" nos é introduzido como personagem secundário, mas que, no entanto, em "Cara-de-Bronze" apresenta papel central. Além de Grivo, os irmãos de Miguilim – Chica, Tomé e Drelina – reaparecem em "A história de Lélío e Lina", e o próprio Miguilim de "Campo Geral" ressurge adulto em "Buriti" como personagem principal. Outros tantos são figurados ou mencionados no entrelaçar das histórias. Este transbordamento de personagens de uma narrativa a outra compactua com a ideia de viagem e reafirma a dinâmica de movimento que se instaura entre uma narrativa e outra. Os personagens se movimentam de uma novela a outra, criando pontos de contato que nos impelem a questionar a forma e as estratégias de escrita de Guimarães Rosa. Além da presença deste trânsito entre os personagens das novelas, as narrativas de Rosa parecem promover uma reflexão sobre a ideia de recomeço, instaurando assim um circuito cíclico inscrito na temática dos viajantes. A partir destas constatações, pareceu pertinente que

analisássemos as possíveis aproximações do conjunto de novelas de Rosa com os romances em forma de ciclo.

Nas novelas que compõem o *Corpo de Baile*, a preocupação com a forma ou completude parece resultar de uma reflexão sobre a arte literária em seu incessante movimento narrativo. Este movimento também é ancorado pela metáfora do rio, cuja superfície simula uma aparente forma fixa, embora esteja num deslocamento contínuo para mais além daquilo que os olhos podem captar, numa dinâmica perene de formas variadas. Por isso, nas narrativas de Rosa, tanto sua forma assume novas variantes, quanto parece estar em constante prolongamento. Assim, Guimarães Rosa, numa espécie de *roman-fleuve*, constrói as narrativas de *Corpo de Baile* por meio de uma estrutura harmônica composta de textos que se relacionam entre si pelo transbordamento de personagens que transitam entre as novelas e que marcam o compasso das narrativas. Conclui-se que *Corpo de Baile* apresenta em sua organização uma espécie de variação composicional poética que visa uma construção de um espaço artístico cujas performances são, ao mesmo tempo, uma espécie de ferramenta narrativa e uma manifestação que parece combinar várias formas de expressão.

O surgimento da figura de Guimarães Rosa no cenário literário foi considerado um divisor de águas na história da Literatura Brasileira. Desde então as obras de Rosa vêm sendo exaustivamente estudadas. Quanto ao *Corpo de Baile*, embora encontremos estudos sobre as novelas isoladamente, a obra é pouco considerada pelos críticos no que diz respeito à sua totalidade. Quero dizer, desta maneira, que não são muitos os trabalhos que incluem as sete novelas nas suas análises. Portanto, o presente trabalho incide justamente na busca de compreender o estatuto narrativo que costura estas sete novelas para formar um conjunto articulado.

Numa carta enviada a Antonio F. Azeredo da Silveira em 1947, Guimarães Rosa, ao falar sobre o processo de construção textual revela a atmosfera de ansiedade em que vivia logo antes de escrever as obras posteriores a *Sagarana*:

... Eu ando febril, repleto, com três livros prontos na cabeça, um enxame de personagens a pedirem pouso em papel. Estou apontando o lápis, para começar a tarefa. É coisa dura, e já me assusto, antes de pôr o pé no caminho penoso, que já conheço. Mas, que fazer? Depois de certo ponto um livro tem de ser

escrito ou fica coagulado na gente, como um trombo na veia, pior que um “complexo”. Tenho esperança de poder criar coisa nova e diferente, de superar o nosso Sagarana, com histórias e romances mais humanos, mas ao mesmo tempo, mais meta-humanos, mais super-humanos, que sei?!... O Bom seria fazer-se um livro só, de 5.000 páginas, que seria escrito e reescrito durante a vida inteira. Ou - que beleza! - três gerações de romancistas (pai, filho, neto), trabalhando num roman-fleuve, catedralesco, pétreo, tri-generacional... (469)

Ao nos debruçarmos sobre os possíveis paralelos que podemos estabelecer entre as narrativas de *Corpo de Baile* e os aspectos que caracterizam um *roman-fleuve*, notamos que em primeiro plano as narrativas se relacionam pelo transbordar de personagens; também sustenta semelhanças pois tende ao prolongamento da narrativa, ou seja, uma espécie de recusa do fim; Igualmente pela utilização recorrente do recurso da rememoração; e, por fim, pela narrativa ser fortemente marcada por um ritmo de influências musicais.

A noção de que as novelas se relacionam intrinsecamente e em movimento performativo, também pode ser notada já no título do livro, em que “corpo” sugere uma espécie de corporação, de reunião de organismos correlacionados, enquanto que “baile” nos remete à ideia de dança, música e movimento.

Para abordar estes aspectos mencionados acima, meu trabalho apresenta o argumento de que este movimento construído na obra de *Corpo de Baile* se articula por meio de elementos recorrentes nas novelas que buscam equacionar as relações entre texto escrito e texto oral através das variantes artísticas de linguagem performática que problematizam as diferentes maneiras de narrar. Em outras palavras, este estudo assume como seus os seguintes objetivos: abordar os estudos sobre performance e literatura, com base nos ensaios de Paul Zumthor, utilizando-os como chave de leitura nas análises das novelas; relacionar as noções de movimento e travessia que compõem *Corpo de Baile* a partir dos elementos textuais que marcam o ponto de partida de cada narrativa, enfatizando os episódios das figuras recorrentes dos contadores de histórias e dos cantadores e suas performances, com o intuito de discutir sobre temáticas ligadas à memória como condição da narração, relato e experiência, bem como as relações entre oralidade e escrita, com base, principalmente, nos pressupostos de Walter Benjamin; Num último momento, busco examinar os aspectos que dão margem para a ideia de

prolongamento. Para isso, procuro considerar a noção de *roman-fleuve* como uma espécie de modelo utilizado por Guimarães Rosa para tratar de certos elementos tais como o a tendência à recusa do fim narrativo, a presença de personagens que passam de uma novela a outra e também a utilização de temas musicais, que eram de certa forma recorrentes em alguns dos principais representantes do gênero, mas que no caso de Guimarães Rosa essa utilização envolve cantigas populares e não exemplares da música clássica.

O enquadramento comparatista desde trabalho incide em duas dimensões: por um lado, o estudo das áreas de conhecimento que envolvem as manifestações artísticas humanas permitiu que explorássemos as noções de voz, som, musicalidade, teatralidade sob o prisma das investigações dos campos da performance. O estudo de Zumthor facilitou a fundamentação das análises sobre os personagens rosianos e dimensionou este trabalho para uma perspectiva mais abrangente no que diz respeito ao tratamento da linguagem de Rosa e seus efeitos formais. Por outro lado, sustentado pela perspectiva comparatista, o estudo do gênero *roman-fleuve* possibilitou a realização de um diálogo entre escritores da literatura universal que nos permitiu, através de diferentes ângulos de abordagem, explorar os traços universais do texto literário observando a dinâmica da diferença e semelhança entre os autores envolvidos neste trabalho.

Se, por um lado a problemática da composição de *Corpo de Baile* já foi posta em pauta pelos críticos de Guimarães Rosa, o estudo das figuras dos músicos e dos contadores de histórias e suas respectivas performances, no que diz respeito às diferentes artes nos diferentes contos, ainda é considerado um campo fértil e pouco explorado. Isto acontece por diversas razões. Certamente, a complexidade e a densidade das narrativas, cada uma com sua peculiaridade, dificulta a elaboração de um estudo que inclua todas as novelas. No entanto, destaco trabalhos como de Paula Passarelli (2007) sobre “Campo Geral”, “Cara-de-Bronze” e “Dão-Lalalão”; Bento Prado Jr (1985) sobre “Dão-Lalalão” e “O recado do morro”; assim como de Luiz Roncari (2004) a propósito de “A história de Lélío e Lina” e “Buriti” (2008); ainda sobre o “Buriti” temos os estudos de Wendel Santos (1978), sem falar em José Miguel Wisnik (1998) sobre “O recado do morro”, Erich Nogueira (2004; 2014) sobre “Campo Geral” e “O recado do morro” e Clara

Rowland (2011) sobre a articulação entre as dimensões do livro e da narração em *Corpo de Baile e Estas estórias*.

Todos esses estudiosos já vem compondo uma trilha que nos aponta a direção da necessidade de um estudo que comporte o conjunto de todas as novelas do *Corpo de Baile*. Alguns estudiosos de Rosa, como Cecília Bergamin (2008), Érico Melo (2011) e Heloísa Vilhena de Araújo(1992), já apresentam preocupações que envolvem *Corpo de Baile* como um todo. O meu interesse em trabalhar *Corpo de Baile* está mais focalizado nas relações narrativas que entrelaçam as novelas umas com as outras e que põem lado a lado as concepções de escrita e oralidade.

Nos estudos da literatura oral devemos levar em conta as relações entre memória e relato, espaço e tempo. Mesmo que o presente seja construído através do reatar dos laços do passado fragmentado, rememorar significa um ato de construção ficcional uma vez que aquele que recorda segue uma série de seleções memorativas e eletivas, ou seja, inventa aquilo que podia ter sido. Este aspecto da literatura rosiana é bem mais evidente nos estudos de *Grande Sertão: veredas*. De acordo com Márcio Seligmann-Silva “A lembrança em *Grande Sertão: Veredas* é também um folhear a vida de trás pra frente” (Seligmann-Silva 2009: 136). Márcio Seligmann-Silva acrescenta: “As coisas só se tornam ‘coisas’ no próprio ato de recordação” (*idem: ibidem*). Este transplante do passado para o presente em forma de rememoração é procedimento comum dos atos de confissão, testemunho e relato mas que em *Corpo de Baile* é problematizado por meio da relação entre memória e imaginação.

Ao estabelecer a relação entre oralidade e memória vale ressaltar a presença da figura do contador de estórias como este mediador da tradição oral. O contador de estórias é a figura que carrega em si o gérmen da preservação da memória coletiva através dos tempos. A narrativa dos contadores de estórias se estabelece de uma forma inacabada, permitindo que o contador acrescente sua própria experiência. Nesse aspecto, os estudos de Walter Benjamin serviram de apoio para o aprofundar a reflexão sobre experiência, narrativa tradicional e escrita.

Podemos salientar três aspectos indicadores da postura renovadora na obra de Guimarães Rosa. Primeiro, uma grande preocupação centrada na linguagem como produto vivo, em processo de construção e, portanto, em movimento. Segundo,

destacamos a forte tendência à recriação de um espaço folclórico cuja matéria é voltada para as figuras do contador de histórias e dos cantadores. E terceiro, põe em reflexão a ideia da estrutura composicional, que tende a prolongar-se, além de apontar para os elementos estilísticos mesclados nessa narrativa que se nega ao enquadramento de um determinado gênero textual.

Deste modo, no primeiro capítulo busco examinar os conceitos de performance e recepção de Paul Zumthor (2014), relacionando-os com as narrativas de Guimarães Rosa para refletir sobre de que modo a performance está sempre sujeita ao regime da escrita.

Para o segundo capítulo destaco, sobretudo, os episódios iniciais de cada narrativa, uma vez que refletem sobre aspectos da forma associada à viagem e ao movimento. Ainda neste capítulo, examino mais especificamente as figuras dos contadores de história e dos músicos e suas respectivas performances nas sete novelas do *Corpo de Baile*. Cantar é emprestar a sua voz ao texto, e assim também faz o contador de histórias. Para aprofundar este assunto, utilizo os estudos sobre os contadores de histórias de Walter Benjamin.

Num terceiro capítulo, desenvolvo aproximações entre o formato de *Corpo de Baile* e a noção de *roman-fleuve* para que possamos compreender as redes tecidas entre as figuras transbordantes da novela, que imprimem na forma narrativa um movimento performático, rítmico e orquestrado pela presença constante de efeitos sonoros e musicais, aproximando o texto escrito do texto poético.

Por fim, o capítulo conclusivo tem como objetivo desenvolver o argumento de que a obra de Guimarães Rosa apresenta na sua organização uma dimensão poética que visa construir um espaço artístico cujas performances são ao mesmo tempo uma espécie de ferramenta narrativa e instrumento de reflexão sobre o processo de composição literária.

1. Performance, literatura e oralidade

Equacionar a relação entre performance, literatura e oralidade implica pensar nas manifestações artísticas dos gêneros orais e escritos de modo a compreender de que forma essas manifestações encenam uma performance.

Para Paul Zumthor a performance é um conceito "antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*." (Zumthor 2014: 51). No entanto, nos textos escritos, o caráter imediato será articulado com os leitores de forma encenada uma vez que a oralidade dos contadores/cantadores está sujeita ao regime da própria escrita. Isto significa que os relatos funcionam como elementos que estão constantemente explorando as capacidades perceptivas do ouvinte de dentro da própria narrativa e do leitor que acompanha o relato. Assim, a performance é possível no espaço da escrita, pois a copresença dos participantes é preservada uma vez que a possibilidade do efeito poético das histórias contadas vem do próprio ouvinte/leitor que vai buscar na sua memória e imaginação um significado provável para aquilo que lê/ouve. João Adolfo Hansen no seu trabalho intitulado "Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa" faz valiosos apontamentos sobre esta relação entre o leitor rosiano e a obra. Hansen aponta que "a imaginação de Rosa é produtiva, não reprodutora" (Hansen 2007: 32). Significa dizer que Rosa escreve na intenção não de reproduzir um efeito previamente calculado, e sim de produzir no leitor um efeito que cabe a ele próprio construir. Hansen acrescenta que a compreensão da linguagem de Rosa "desloca-se das imagens dos usos linguísticos e literários que o leitor tem na memória, inventando a forma como imagem das transições de sua apreensão intuitiva das formas representadas no devir do seu movimento como leitor" (Hansen 2007: 33). Este movimento que envolve a escrita rosiana com seu leitor só é possível pela insistência de Rosa numa forma que parece estar em contínuo processo de deformação. Os movimentos formais geram um movimento adaptativo do próprio leitor.

A linguagem de Rosa exige do leitor uma constante reflexão sobre todas as camadas do corpo narrativo: da palavra, da narrativa, da estrutura do texto e da estrutura do livro. A marca da oralidade contribui para a elaboração do projeto experimental de Rosa, pois a voz que nela encontramos, possui elementos residuais do passado que instiga o leitor a recuperar o sentido perdido no tempo. Sobre este aspecto, Paul Zumthor, analisando a origem medieval do romance que era fortemente marcada pela conexão entre oralidade e escrita, afirma: "A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho da voz que a impregna. Para o homem do fim do século XX, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir." (Zumthor 2014: 60).

Deste modo, para Zumthor:

A leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada de linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas. O texto poético, no patamar da nossa cultura, comporta sempre um elemento informativo (salvo raras exceções). Ora, a informação assim transmitida pelo texto produz-se em um campo dêitico particular. Um *aqui-e-agora* jamais exatamente reproduzível. (*idem*: 57)

A participação do leitor na escrita de Rosa se configura neste campo dêitico particular descrito por Zumthor, de maneira única e transitória, pois a interação promovida nesse encontro gera um efeito irreproduzível, uma vez que o leitor constrói combinações de sentido naquela duração única da interação com o texto. Por isso, o encontro dos participantes da escrita e leitura no universo rosiano se assemelha ao encontro dos participantes, num contexto oral, em momento de real copresença.

A linguagem oral e linguagem escrita há tempos dividem o mesmo espaço. Os seres humanos são primordialmente seres oralizados. Nosso primeiro contato com a língua é através do universo oral. Para além deste fato, também sabemos que o sistema oral precede a implementação do sistema escrito. No entanto, mesmo que a escrita textual apresente um caráter fortemente marcado pelo distanciamento das narrativas orais, ainda há muitos pontos de contato que aproximam as duas vertentes textuais, sobretudo nos

textos que se utilizam de uma espécie de presença vocal como acontece nos textos rosianos. Segundo Zumthor, a oralidade está constantemente apresentada no texto escrito através de uma presença da voz: "...nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro". (*idem*: 54). Isto ocorre porque o contato com a linguagem escrita ou oral não é de forma passiva. Acontece por meio de um processo de interação, onde o leitor/receptor participa ativamente no processo de compreensão do texto, mesmo que o faça de forma silenciosa. Nas culturas orais o processo de interação é regido por fórmulas que, embora se baseiem numa estrutura de repetição, permitem pequenas variações da estória contada por meio de mecanismos utilizados pelos contadores que dão ao texto oral uma roupagem particular, como aponta Walter Ong:

As culturas orais, evidentemente, não carecem de originalidade própria. A originalidade narrativa reside não na construção de novas histórias, mas na administração de uma interação especial com sua audiência, em sua época – a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente. (Ong 1988: 53).

Assim, tanto o sistema escrito quanto o sistema oral apresentam uma relação com seus receptores, variando, sobretudo, na intensidade da interação. Para ilustrar a diferença do ato performático na escrita e na oralidade Zumthor explica que:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (Zumthor 2014: 68).

O caráter particular, individual e silencioso do encontro entre uma obra literária e seu leitor foi difundido principalmente a partir do século XV, XVI, XVII. Segundo Zumthor, "nas épocas mais antigas, em que os livros eram lidos em voz alta, geralmente diante de uma pluralidade de receptores que percebiam o texto de ouvido, uma certa descida em profundidade na espessura do discurso era, sem dúvida, mais difícil do que ela o é hoje." (*idem*: 55). Sendo assim, o advento do texto escrito também permitiu que o leitor examinasse com mais profundidade as múltiplas camadas do discurso.

Se a intensidade da interação, como apontamos anteriormente, é um fator de importância para os estudos sobre a recepção de textos orais e textos escritos, a particularidade inerente à variação do número possíveis de leitores/receptores no momento da interação também deve ser mencionado. Para o contador de histórias o recurso da oralidade permite uma abordagem mais abrangente, uma vez que pode ter um público coletivo. Zumthor ressalta:

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime. (*idem*: 56)

O que presenciamos como leitores de Guimarães Rosa é uma reiteração da potência que uma história contada adquire quando transmitida para um grupo de indivíduos, grupo este que inclui o leitor como parte integrante. Em *Corpo de Baile* não é diferente. Temos a presença de um narrador que busca incluir o leitor como igualmente ouvinte da história contada pelo personagem contador de histórias, de modo a trazê-lo para o cenário da narrativa. Deste maneira, o leitor de Guimarães Rosa passa a ter dois papéis no processo de interação. Por um lado, assume o papel de leitor solitário da escrita rosiana; e por outro, assume a função de ouvinte juntamente com os demais personagens da narrativa quando diante das histórias relatadas pelos personagens contadores. Através da presença do contador/cantador a relação entre letra e voz está constantemente acionando a discussão sobre os limites da escrita nas obras de Guimarães Rosa.

Portanto, o que marca a diferença fundamental entre os dois exemplos de comunicação é que na oralidade a percepção imediata que envolve os sentidos como a visão, o olfato, o tato e a audição estão a todo momento em constante atuação, numa circunstância única de interação. Enquanto que a comunicação pela escrita-leitura, normalmente reduziria esses fatores. Porém, escritas como as de Rosa que utilizam elaborações postuladas numa percepção mais imediata, exigem do leitor uma interação mais ativa e constante no processo de leitura. Neste caso, como ressalta Zumthor, "ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer" (*idem*: 66). Ainda nesta mesma linha de pensamento, adverte: "A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A 'compreensão' passa por esse esforço" (*idem*: 69).

Ainda a respeito dos estudos de Paul Zumthor sobre a oralidade, sabemos que seu trabalho trata fundamentalmente da relação entre a poesia oral e sua transmissão pela voz, considerando a poesia oral como fonte originária de toda forma de comunicação. Na literatura rosiana, essa presença vocal ocorre fundamentalmente através da mediação de um contador de histórias ou de um cantador de cantigas. O contador de histórias e o cantador das cantigas utilizam vários instrumentos – gesticulações, olhares, sons variados, pausas, tons, expressões faciais – que, além de servirem como mecanismo de captar a atenção do público-ouvinte, passam a fazer parte da própria história contada/cantada no ato da performance.

Nas novelas de *Corpo de Baile* os elementos sonoros são parte integrante de uma representação da palavra oralizada, causando um efeito vocal que acrescenta um novo significado na combinação de sequências fônicas que ali se inserem e que se materializam no momento da leitura. Esse processo exige do leitor uma postura atenta no que diz respeito à escuta do texto. Assim, é através desse leitor atento que o momento da enunciação é recuperada.

Sobre este aspecto, podemos dizer que a performance, por se fundar no momento da recepção, privilegia justamente a ocasião em que o enunciado é transmitido. Quanto ao

papel do leitor, Gabriela Reinaldo lança mão da correspondência de Rosa com sua tradutora norte-americana Harriet de Onis, para apontar esta relação:

Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase que aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que esses efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliteraões ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade. (*apud* Reinaldo: 25)

Por isto, o leitor mesmo que esteja fisicamente fora do contexto do enunciado, testemunha a performance do aqui-agora no interior da narrativa o que o permite ter acesso a uma diferente perspectiva, levando-o a performatizar sua própria leitura com intuito de tomar consciência da presença deste corpo vivo do escrito do qual Rosa se refere. Assim podemos dizer que a leitura dos textos rosianos acontece dentro do leitor, fora da página. Mais do que um processo de interpretação de texto, o contato com a obra rosiana demanda do leitor uma imersão, uma captura da cena, dos sons, das cores, do peso das palavras, dos movimentos narrativos simultâneos. Entrar neste espaço rosiano, compreende livrar-se de concepções pré-estabelecidas do texto e habitar este novo ambiente com olhos e ouvidos bem abertos. Assim, a leitura de Rosa não é mera decifração de um código gráfico e sim uma ação performancial. Os olhos que lêem podem não reconhecer muitos dos códigos gráficos – como notamos em trechos como "o mato aeiouava" –, mas com o esforço da imaginação em restabelecer intuitivamente a lógica do uso do termo no momento da enunciação, os leitores conseguem compreender o seu significado e seu efeito sonoro, pois no evento performático encontram sentido, como acontece na poesia. A escrita de Rosa mantém uma aproximação inegável com a poesia, pois se desvia daquilo que reduz a língua ao já pressuposto pelo leitor e explora um campo da divergência entre palavra e significado. É com esse olhar que João Adolfo Hansen afirma:

Aqui se acha o núcleo da poética de Rosa: a lógica da sua invenção pressupõe que as linguagens dos classicismos, do realismo e da comunicação de massa reproduzem estados das coisas na lógica de suas adequações interpostas na forma como racionalismo exterior e estático, pois fixado em esquemas. É preciso fazer as coisas nomeadas encontrar seu sentido artisticamente superior

no movimento mesmo do seu devir, indeterminando a exterioridade de suas definições esquemáticas para apanhá-las acima do movimento, na duração do seu ser, na intuição. (Hansen 2007: 44)

Portanto, ao ato de ler projeta-se uma busca de restabelecer essa unidade da performance. Além disso, consideramos que, ao tratar da narrativa oral, a performance introduz esquemas que incluem os elementos textuais que carregam em si o movimento, os gestos e a atmosfera que a ela exige. Apenas para ilustrar, podemos sublinhar a observação de Zumthor no que diz respeito à sua percepção de uma lembrança da sua adolescência:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso de meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo, e por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que tinha percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma 'forma': não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela *é* a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (Zumthor, 2014: 32-33).

Deste modo, Zumthor conclui: "A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e do de todos nós em volta" (*idem*: 41). Assim, percebemos a relevância do cenário em que o evento se institui. No ato performático os elementos circundantes, tais como a presença da natureza, da água, os sons, as cantigas dos violeiros, o cenário em geral, são aspectos que acrescentam informações ao evento da performance. Deste modo, o texto performático utiliza tais elementos para dar o movimento performático que a escrita supostamente não delineia. Esses elementos – água, som, natureza – são evocados na narrativa para possibilitar a recriação da atmosfera

ritualística que envolve o ato de contar uma estória. Será, portanto, também por meio de imagens, sons e cheiros que o leitor terá acesso aos espaços cênicos e ficcionais criados pelo contador de estória das novelas de *Corpo de Baile*.

O projeto ficcional de Rosa parece fundar-se nesse encontro entre texto escrito e texto oral, submetendo o texto escrito à oralidade. Por meio desse jogo de contatos entre a palavra escrita e a palavra oral, Rosa elabora em suas novelas uma sistema em que a forma assumida no texto passa por variadas transformações. Para o leitor das obras de Rosa não basta a capacidade de decifração dos elementos ficcionais – tais como a compreensão do enredo, a delimitação dos personagens, o entendimento do espaço ficcional e a determinação do âmbito temporal –, é preciso assumir uma perspectiva participativa que capte os elementos desestabilizadores da escrita que são de natureza poética e centrados na situação de enunciação. É preciso unir o que se escreve, o que se diz e o indizível poético rosiano. Em sua dissertação de mestrado intitulada "O jogo entre interpretação e performance em 'Meu tio o Iauaretê', de Guimarães Rosa", Thais Calvi Tait aponta que "(...) na leitura dos textos poéticos há o empenho e a presença do corpo do leitor no seu confronto com o outro corpo – o do texto. Um diálogo de presenças no aqui e agora de um ato performático, que envolve uma espécie de teatralidade" (Tait 2007: 25). Esta associação explora a concepção do leitor como espectador que testemunha no aqui e agora textual a transformação da linguagem narrativa e a transformação do personagem onheiro, num único movimento que se constrói no palco da escrita. Imerso na situação de enunciação da narrativa, o leitor deve ser capaz de observar as camadas que envolvem o texto oralizado e também o texto escrito. Nessa perspectiva, os movimentos narrativos e textuais parecem buscar, ao mesmo tempo, um mesmo efeito resultante. A linguagem oral dos personagens provoca uma transformação no próprio personagem refletida na transformação da escritura textual. Como aponta Tait ainda na sua dissertação de mestrado sobre o conto "Meu tio o Iauaretê" de Guimarães Rosa, "o climax presentificado revela-nos a performance vocal do onheiro, que se transforma em onça por meio da desarticulação da palavra. A palavra adquiriu o valor e a espessura de uma voz viva: voz de onça mimetizada por meio de um narrar com os ouvidos" (Tait 2007: 59). Assim, o leitor percebe o movimento de metamorfose do personagem no momento enunciativo e ao mesmo tempo percebe uma clara mudança no texto escrito que

passa a ter forma onomatopaica, ganhando sentido em situação de enunciação. São movimentos que articulam duas formas de transformação: uma que evolve o personagem na camada narrativa e outra que envolve o próprio formato do texto escrito. Ainda nesta linha de pensamento, Tait acrescenta que "(...) é o narrador-onceiro que, por sua experiência de metamorfose homem-onça, proporciona ao interlocutor e ao leitor o aprendizado do 'vir a ser-onça'. Esse é o verdadeiro conselho dos narradores da tradição oral, que é fazer do ouvinte um novo narrador capaz de continuar o ciclo das histórias por meio de novas atualizações performáticas" (Tait 2007: 62). Esse aprendizado do qual fala Tait, nos leva novamente para o questionamento sobre o relevo dos contadores de histórias rosianos e sua relação com a palavra falada e a palavra escrita. Nas culturas orais, as experiências trocadas entre narradores e ouvintes ocorrem através da prática de ouvir e repetir aquilo ouvem e da reprodução de provérbios por meio de recombinações. É por essa via que ouvintes se transformam em narradores. Nessas culturas, a repetição e o uso da memória servem de alicerce para a transmissão do conhecimento.

Analisando com mais afinco as narrativas de *Corpo de Baile*, observamos que alguns personagens assumem a função de narradores de suas próprias histórias. Cada qual apresenta sua própria maneira de contar. Wendel Santos, sobre a narrativa de "Buriti", adverte:

Em vista disso, existe no romance o nascimento de uma estrutura verbal diversa daquela de moda normal atribuída ao narrador-autor. É assim que a palavra de Miguel não é a mesma de Maria Glória; a palavra de Maria Glória difere da de Lalinha; a palavra de Lalinha não é a mesma do Chefe Zequiél, a palavra do Chefe Zequiél não é a mesma da de Nhô Gualberto Gaspar. Todos falam com (fictícia) independência uns mais outros menos conforme a função assumida. O efeito do processo é uma turbulenta variedade de vozes no espaço do romance, o qual, por via desse fenômeno, é sem dúvida polifônico. (Santos 1978: 31)

O efeito polifônico, além de configurar-se no espaço da obra *Corpo de Baile* em sua totalidade, instaura-se nos diálogos das novelas individualmente. Os diálogos de "Cara-de-Bronze", por exemplo, geram na narrativa um efeito de simultaneidade de vozes, acompanhado de ruídos externos, canções, embora também tenhamos uma série de pausas sonoras. As vozes dos vaqueiros por vezes se confundem, provocando um

mosaico de vozes anônimas. Tais proposições foram apontadas por Sandra Vasconcelos em *Puras Misturas* ao analisar a novela "Uma estória de amor":

O texto se compõe de forma a dar uma impressão de simultaneidade, que se estabelece a partir da mescla de pedaços de histórias, narração, pensamentos, fiapos de conversas e falas. Permeando a voz do narrador, que se confunde com a do protagonista, intercalam-se as cantigas dos vaqueiros da outra margem do São Francisco, os sons da rabeca, sanfona viola e palmas. (Vasconcelos 1997: 40).

O movimento narrativo abrange, portando, uma série de outros pequenos movimentos. Se por um lado temos a presença de estórias dentro da estória, por outro encontramos o movimento da próprio formato do texto escrito. Ao observar essas microestruturas dentro de macroestruturas, podemos dizer que há pelo menos dois movimentos gestuais que podemos apontar: numa dimensão, o contador de estórias utiliza gesticulações e o corpo para garantir a transmissão de aspectos relevantes da mensagem, sobretudo para dar ritmo ao ato de contar; em outra dimensão, as variações nos formatos das estruturas composicionais das narrativas das novelas de Guimarães Rosa também podem ser consideradas como uma forma de gesticular o próprio fazer literário no que diz respeito à forma escrita. Assim, ao lermos a novela "Cara-de-Bronze", por exemplo, cujo texto passa por um encadeamento de formatos – diálogos, canções, ladainha, roteiro cinematográfico, estórias em notas de rodapé, etc. –, observamos que as escolhas das variadas formas textuais simulam uma gesticulação da própria escrita, como um corpo que se movimenta para se fazer compreender.

Assim acontece no conto de Guimarães Rosa estudado por Tait, "Meu tio o Iauaretê". O texto também sofre uma espécie de "oncificação" quando o personagem se transforma. Tait destaca que "percebemos um caráter nômade, mutável e ambíguo depreendendo-se dos ditos e não-ditos do onceiro. Apresenta-se através de negaceios, deixando dúvidas sobre sua identidade: 'Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também não sou morador, não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo'" (Tait 2007: 43). Do mesmo modo parecem funcionar os textos de Rosa em *Corpo de Baile*. A escrita obedece a vontade desses contadores de estórias, passando pelas mesmas

mudanças orquestradas dentro de um esquema que recolhe a palavra escrita e a palavra falada num mesmo gesto.

Sabemos que o conceito de performance se assenta principalmente na qualidade oral e gestual do ato performático. Significa dizer que essas noções abrangem aspectos de ritmo e musicalidade, bem como de movimento de um determinado corpo. Esse corpo na literatura pode ser entendido como o próprio formato da narrativa. A oscilação da forma narrativa dá ritmo performático ao texto. O livro *Corpo de Baile* sugere uma sucessão de improvisações no que diz respeito ao seu formato, apontando para uma reflexão sobre o modo performático da própria maneira de narrar. Demonstra, desta maneira, que os cruzamentos das formas artísticas e literárias geram um campo fértil para a construção de um espaço artístico onde o ato performático de contar adquire primeiro plano.

Como mencionado anteriormente, outra camada performática ocorre no nível das categorias dos gêneros textuais. Em "Cara-de-Bronze" as interferências de formato tais como as notas de rodapé, as catingas inseridas no meio da narrativa, os longos diálogos e a presença de roteiro filmico, compõem uma estrutura polifônica, polifórmica e performática que alude, sobretudo, para uma concepção de movimento e incompletude ligada à ideia da viagem cíclica que sempre parece recomeçar. Nesse sentido, Zumthor destaca que "cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda." (36). Há um esforço de se libertar a forma da sua própria materialidade. Na *Antologia do conto Húngaro* de Paulo Rónai destacamos um comentário de Guimarães Rosa sobre a versatilidade da língua húngara e que parece condizer com seus fundamentos estilísticos no que se refere aos procedimentos utilizados pelo escritor nas suas próprias obras:

(...) o quanto ninguém imagina, é uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta avante, revoltosa [...] Molgável, moldável, digerente assim – e não me refiro em espécie só a língua literária – ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas" (Rónai 2006: 24).

É também por esta via que a forma na obra de Rosa recusa a paralisia da página e transforma seu suporte num palco de movimentos incessantes, onde eventos, personagens

e a ação do tempo são igualmente objetos em curso. A noção de performance está intimamente ligada à noção de teatralidade, como apontou Tait em sua análise sobre o conto "Meu tio o Iauaretê". Assim, Guimarães Rosa além de se valer dos elementos arcaicos, articula modernos procedimentos narrativos como por exemplo a linguagem cinematográfica. A presença desse procedimento é ilustrado de forma mais explícita em "Cara-de-Bronze" como vemos no exemplo abaixo:

ROTEIRO:
Interior - Na cobertura - Alta manhã

Quadros de filmagens:
Quadros de montagem
Metragem:
Minutagem:

1. *G.P.G. Int. Coberta.*
Entrada dos vaqueiros. Curto prazo
de saudações ad libitum, os chegados
despindo suas croças - bem
trançadas, trespassadas adiante e
reforçadas por um cabeção ou
"sobrepeliz" sobre os ombros,
também de palha de buriti.....

Som: O violeiro estará tocando uma
mazurca

Linho Ti entra no plano, de costas

Som: o fim da mazurca
(II 229).

A decisão de modificar a configuração de seu texto ao longo da narrativa carrega em si uma intenção. Exige que o leitor adapte seu olhar e perceba a composição do texto diante de outra perspectiva. Explora mais uma potencialidade que o texto escrito proporciona.

De modo geral, a própria palavra *performance* reitera o sentido desse mecanismo que privilegia uma forma em movimento interminável, como sugere Zumthor: "Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance*

coloca a "forma", improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização." (Zumthor 2014: 36)

O que podemos observar até agora sobre o conceito de performance na literatura é que além da preocupação de enquadrar o texto escrito como performático, devemos sobretudo observar aspectos temporais, espaciais, intencionais, bem como a ideia de recepção. Zumthor, sobre isto, nos coloca a seguinte reflexão: "Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada" (*idem*: 34).

Em todas as novelas de *Corpo de Baile* o movimento de deslocamento dos personagens também impulsiona a narrativa para seu desfecho. Na novela "O recado do morro", por exemplo, esse caráter performativo será abordado pela transformação do recado no decorrer da narrativa. Há um deslocamento percorrido pelo recado que envolve sete personagens da trama. O recado cifrado passa de um em um dos transmissores e apenas se revela quando assume formato musical e é cantado pelo último personagem da rede de recadeiros, Laudelim Pulgapé.

A linguagem em Guimarães Rosa se estrutura como uma oralidade encenada em vários níveis. Quanto à composição no nível da linguagem, a narrativa sugere uma língua oral sertaneja, no entanto não é exatamente o modo de falar sertanejo que encontramos na narrativa rosiana. O regionalismo da linguagem se articula de forma não reconhecível, uma vez que remonta de forma inédita o linguajar sertanejo, recriando um falar que não encontra equivalência absoluta fora do texto. A correlação que o leitor faz da fala rosiana com a linguagem do sertão é fruto de uma oralidade sertaneja construída artificialmente dentro do texto. Para além dessa atmosfera de fala regionalista encenada, ainda encontramos na obra de Rosa aspectos que dão conta de outras formas que contribuem para o efeito da oralidade encenada. Por um lado, as onomatopeias acrescentam ao texto uma reflexão sobre a manifestação da voz na tensão entre a oralidade e a escrita. Mais do que enfatizar uma oralidade, as onomatopeias são elementos que realçam os sons e os efeitos de sentido. A utilização dessas ferramentas levanta questões sobre a associação da

voz onomatopáica com sua correspondência gráfica nos textos de Rosa. Este artifício sonoro aponta ora para a formação da palavra ora para sua desfragmentação. A voz que parece nascente também pode ser considerada uma voz em processo de apagamento, assumindo formas que causam estranhamento e dificultam a interpretação e o reconhecimento do sentido proposto na sua forma gráfica. Explora, como aponta João Adolfo Hansen, "a inigualdade de significante e significado" (Hansen 2007: 31) e exige, portanto, um olhar vigilante capaz de perceber que do encontro entre o corpo do leitor e o corpo da escrita no evento instaurado pelo texto, há uma voz que reatualiza a língua. Por outro lado, os neologismos também servem como elementos articuladores no processo de encenação da oralidade rosiana. Como as onomatopeias, os neologismos são igualmente artifícios que apontam para uma ideia de reinvenção da língua. As palavras assumem formas variadas articulando sentidos variados e desse embate surge uma língua que parece estar constantemente buscando superar os seus próprios limites expressivos.

As próprias categorias gramaticais atuam de forma performática, uma vez que parecem estar mobilizadas assumindo formas diversas. Quero dizer, deste modo, que as normas gramaticais não se apresentam como uma forma estática, por isso sofremos um enorme estranhamento ao termos o primeiro contato com a obra rosiana. Passamos a adaptar a vista e a mente para admitir que na narrativa de Rosa um substantivo pode vir a funcionar como um adjetivo, assim como verbos e advérbios podem desempenhar funções variadas. Assim, o projeto ficcional rosiano se assenta numa tensão que implica numa decifração permanente de uma língua que está aparentemente num movimento de modificação e que envolve um processo de formação ou de desfragmentação.

Além disso, numa perspectiva mais ampla, a oralidade encenada também está refletida nas relações dialógicas que articulam os contadores e seus interlocutores. Há, por uma lado, o paradoxo existente entre a palavra oralizada subordinada pela sua forma escrita que gera questionamentos sobre a relação das palavras em deformação – oralizadas, vocalizadas e adaptadas de outras línguas. Por outro, a presença das narrativas dos contadores compactadas no espaço escrito do livro incita uma reflexão sobre os limites estruturais atribuídos à escrita. As narrativas e canções dessas figuras que circulam nas novelas de Guimarães Rosa são como um corpo estranho entranhado no tecido do texto. Assim, o espaço escrito empresta lugar para a forma oralizada. No

entanto, o que vemos nas novelas não é apenas a inserção de textos orais numa estrutura escrita, e sim o estabelecimento de uma espécie de relação de subordinação da oralidade à escrita. A configuração maleável da oralidade tende a fixar-se nos limites da escrita, adotando, assim, uma forma encenada que obedece aos limites impostos pelo próprio contorno gráfico da qual é sujeita. A incorporação desses elementos estranhos à escrita, provocam um efeito poético uma vez que sugerem um encontro impossível e que geram um prolongamento de sentido, embora esse movimento amplificador ajuste a performance dos personagens aos limites do texto escrito.

Na novelas de *Corpo de Baile* o tom prosaico da narrativa se mistura com uma espécie de oralidade poética. Assim, podemos afirmar que Guimarães Rosa constrói uma prosa poética que se estabelece por meio de uma reformulação criativa de um universo oral. Pedro Xisto sobre Guimarães Rosa, afirma:

[Rosa] liberta e reanima a linguagem impressa, paralisada, silente. Ele insufla, tão original quanto eficazmente, calores orais, alógicos, poéticos à prosa que, assim, se transfigura numa plurivalência além dos gêneros e dos lugares e dos tempos. Em tal escritura, há potencialmente, uma partitura. Uma partitura como de oralização de poemas concretos. Uma volta dialética do romance, da novela e do conto às estórias crepitantes de quando era uma vez, aos recitativos rituais, às invocações interjetivas. Uma volta que refaz, em princípio, todas as experiências, todos os comportamentos, todas as atitudes que têm fluído desde um suposto, primígeno, grito modulado até os tons sutis (subtons, entretons, outros tantos) das "séries" musicais, hoje, propostas. Como, por edificação, mal a mal ouvir (e acompanhar) as primevas, hipnóticas, ladainhas em que desfilam - gnomos do mato - os inumeráveis "verdes viventes". E ainda por fim:

- "Dito completo?

- "Falta muito. Falta quase tudo."

E por quê? Porque a poesia é inesgotável. Ou porque somente pela Poesia é que se há de abordar o inesgotável. (Xisto 1970: 23).

O recurso poético permite um número ínfimo de combinações, ultrapassando o limite das possibilidades da linguagem. É por meio da poesia que Rosa recria sua própria língua. É um instrumento que permite que o homem chegue ao inexprimível. No eixo dessas considerações, Sousa Dias em seu livro "O que é poesia?" postula que:

A poesia mede os limites da linguagem, a sua finitude, mas para nos dar o infinito do ser, a vida sensível-indizível das coisas ou a sua enigmática pulsação refractária à linguagem. Ela realiza com os seus meios a prova que o filósofo Deleuze atribui às artes, ou que define na perspectiva dele a essência da arte: passar pelo finito, confrontar-se com o finito, para restituir o infinito. Todas as artes, sem excepção, têm relação com o indizível, são expressões do indizível. (Dias 2014: 34-35)

O próprio Guimarães Rosa em entrevista feita por Günter Lorenz, afirma que seus romances e ciclos "são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade" (Lorenz 1991: 70). Ainda nesta mesma entrevista, acrescenta: "Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só (...) e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente" (*idem*: 83). Desta forma, podemos concluir com as palavras de Zumthor sobre a poesia:

Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. (...) Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal. O pressentido não é necessariamente uma imagem: ele é *imaginável*, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem. De qualquer maneira o virtual frequenta o real. Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo, eu o repito. Desse modo, o virtual aflora em todo discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do "poético". (Zumthor 2014: 79-80).

Nos mesmos termos, é imprescindível pensarmos na relação da voz com a escrita de orientação poética. A voz é um dos instrumentos da comunicação dos contadores e cantadores destas novelas e é também instrumento do próprio autor, uma vez que é possível reconhecer a obra de Guimarães Rosa pelos sons da sua escrita. Ecoam em nós, leitores, com a mesma autenticidade atribuída à voz. Portadora da palavra, ela está intimamente ligada ao universo da oralidade, embora guarde suas particularidades. Num universo regido pela oralidade, a transmissão da estória é operada pela voz e exige a presença do receptor no ato único do evento.

Para elucidar a importância do instrumento vocal nas narrativas de Guimarães Rosa, destaco neste capítulo apenas as novelas "Dão-Lalalão" e "O recado do morro". Embora as demais também estejam impregnadas de vozes, como veremos posteriormente. "Dão-Lalalão" e "O recado do morro" trazem uma característica que Zumthor trabalha num dos seus pressupostos. Vejamos a citação retirada dos postulados de Zumthor:

A voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isso de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos. Plano de fundo preenchido de sentidos potenciais. Está aí, sem dúvida, o fundamento de um certo número de valores míticos de difusão universal: mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora, exigindo que nos interroguemos sobre ela e sobre nós, a ninfa Eco, Merlin Sepulto nos textos da Idade Média; (Zumthor 2014: 83).

Em "Dão-Lalalão" a voz do rádio representa essa voz "arquetípica" da qual fala Zumthor. Para os moradores da comunidade do ão, principalmente para o protagonista Soropita, a voz do rádio funciona como elemento ordenador, dando este sentido de não estarem sozinhos no mundo. Mesmo com Soropita como intermediador desta voz, uma vez que é ele quem viaja para ouvir a novela da rádio para depois recontá-la aos moradores, a voz opera na personagem uma força motivadora que o desloca para cumprir seu destino. Ainda em Dão-Lalalão, podemos mencionar o episódio em que Dalberto relata um encontro com um cego. Para o cego, toda voz é sem corpo. Neste episódio, o cego, destituído da possibilidade de capturar a imagem do corpo de Dalberto, apreende-o através da voz, como observamos na citação:

- Surupita, você logo não me reconheceu?
- Mais foi pela voz, que eu reconheci...
- É, a voz. Voz, é engraçado, a estória do cego... Te contei, do cego? Pois eu estava no Grão-Mogol, o cego passou, pedindo esmolas, ele recitava uns versos, desses que só os cegos é que sabem. Dinheiro trocado eu não tinha, nem mantimento. Tinha um par de botinas, peguei e dei. Não falei com ele nada, de palavras nem umas dez. Agora, escuta: tempo depois de mais de dois anos, e longe de lá, no Rio Manso, quase perto de Diamantina – estavam fazendo uma festa de rua – e eu vejo: quem vinha andando? O cego. Era o

mesmo, vi logo, com o cachorro preto-e-branco, e a viola pequena, aquele cego dos pés compridos, de alpercatas, com uma calça preta estreita no baixo das pernas, apertada demais. Só que dessa vez ele tinha outro menino-guia. E o que ele fraseava era o seguinte:

*"Com prendas e bem fazendas
e mil cruzados de rendas..."*

– Então eu cheguei bem na beira dele, dei um dinheiro na salva, e saudei: – "Meu amigo cego, como vão as coisas?" – falei dito, ou no mesmo rumo, só; acho também que ri. E ele, sabe o que ele fez? Ora, até contente, deu um exclamo: – "O homem das botinas! O homem das botinas!..." Ouviu, Surupita? E não é para se dizer?!

– Em certo. Mas você não perguntou a ele?

– Ora, ora. As botinas, ele tinha vendido. E o resto do disparate das rendas de mil cruzados, ele mesmo não sabia. Me ensinou outro, mais faceiro:

*"Vi três marrecas nadando
outras três fazendo renda;
também vi uma perúia
caixeirando numa venda..."*

O que Dalberto devia de ter perguntado – como era possível o cego guardar, prender uma pessoa pela voz, em sua cegueira fechada? Aquela voz devia mexer, lá dentro, em muitas trevas, como muitas cobras brilhantes. Se ele podia reconhecer todas, as pessoas que ia encontrando por este mundo?

Assim um cego, que não via e tudo sabia, e podia chegar, de repente, apontar com o dedo e gritar: – "Você é Soropita!" Então, por que é que ficava cego? Deus podia ter botado os cegos no mundo, para vigiarem os que enxergavam. (II 139-141).

Atentemos para o questionamento de Soropita: "Aquela voz devia mexer, lá dentro, em muitas trevas, como muitas cobras brilhantes". Assim, Soropita deduz que essa voz deveria ser, portanto, fonte de perturbação para o cego.

Em "O recado do morro" essa voz anônima é mais enigmática. Cabe aqui refletirmos sobre a concepção da "voz sem corpo, perturbadora" que Zumthor interroga. Vejamos a primeira versão do recado ouvido por Gorgulho:

– Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, áspero, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (II 31)

Notemos que a primeira versão do recado ouvido por Gorgulho reitera o caráter perturbador da "voz sem corpo". A mensagem do morro chega a Gorgulho como um "grito", "de tremer as peles". Esse recado surge sem aviso e assume uma forma de advertência, apontando para uma tragédia. Assim como Gorgulho, Chefe Zequiél em "Buriti" pertence a este grupo de personagens cuja característica reside na escuta de uma voz perturbadora. No caso do Chefe Zequiél, essa voz provém dos sons da natureza.

De fato, toda obra de *Corpo de Baile* está mergulhada nesses sons e vozes perturbadoras. São essas vozes que configuram também o movimento dos contadores e cantadores das narrativas. São verdadeiros coletores de vozes anônimas e reprodutores das mesmas. Suas histórias e canções estão ora causando ordem, ora causando desordem. No entanto, são elas que marcam o compasso da obra. Ligam numa mesma temática as sete narrativas. É assim, por meio de contínuos ciclos narrativos, que observaremos como estas sete novelas se conectam. Para tanto, destaco apenas alguns dos personagens que integram a vasta lista na galeria dos contadores de histórias e cantadores de cantigas de Guimarães Rosa, incluindo o objeto do rádio, o morro e a própria natureza que exercem papel semelhante. Serão eles que veremos nas análises do capítulo seguinte: Miguilim e Seo Aristeu em "Campo Geral", Velho Camilo e Joana Xaviel em "Uma história de amor", Rosalina e Pernambo em "A história de Léléo e Lina", o morro e Laudelim Pulgapé em "O recado do morro", Soropita e o rádio em "Dão-Lalalão", Grivo em "Cara-de-Bronze", a Natureza em "Buriti".

2. "Mas a estória se contava...": contadores de estórias, cantadores de cantigas e suas performances

Segundo Walter Benjamin (2004), na coletânea de textos *Imagens de pensamento*, o "trabalho numa prosa de boa qualidade tem TRÊS níveis: um musical, o da sua composição; um arquitectónico, o da sua construção e por fim um têxtil, o da sua tecelagem" (Benjamin 2004: 25). Guimarães Rosa parece concentrar suas preocupações em categorias semelhantes. Mais especificamente sobre os aspectos que rodeiam os níveis musicais, ficcionais e relacionados à linguagem poética. É através das figuras performáticas, como os contadores de estórias e os cantadores das cantigas imersas nas narrativas, que Guimarães Rosa abordará tais temáticas, principalmente para refletir sobre os aspectos da criação literária que equacionam a relação entre oralidade e escrita.

O próprio escritor manifesta sua intenção ao descrever sucintamente o esquema elaborado na criação da sua obra *Corpo de Baile*. A citação é longa – retirada das cartas trocadas com seu tradutor italiano –, mas bastante pertinente para os estudos das novelas quanto elaborações de grande teor artístico.

No “índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito se ocupa, em si, com uma expressão de arte. [...] “uma estória de Amor” – : trata das estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel quase sacerdotal, dos contadores de estórias (Miguilim já era um deles... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e Dito. Lélio é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. Tudo isto, mais ou menos... A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o final da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido.

“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 nao-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 inicial.

E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio – que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se ligava, só consegue perceber e receber a

revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se entusiasma (V. etimologia: en-theos...) pela canção, e canta-a.

“Cara-de Bronze”, enfim. Vejamos, ainda, Paulo Rónai: ...e à natureza da missão confiada a um vaqueiro escolhido com cuidado, o qual volta à fazenda depois de prolongada ausência. De suas respostas às perguntas dos camaradas se depreende que a sua missão, cujo sentido ele intui sem poder defini-lo, consistiu em trazer ao moribundo paralítico uma multidão de observações aparentemente desconexas e frívolas de seu antigo mundo, elementos que lhe permitem reconstruir para o seu próprio uso a realidade íntima do passado, uma visão poética do seu universo. O material reunido pelo emissário é de uma riqueza disparatada e barroca, trasborda do texto da história e se espalha por uma série de notas... etc.

De fato. Assim como “uma estória de Amor” tratava das estórias (ficção) e “O Recado do Morro” trata de uma canção a fazer-se, “Cara-de-Bronze.” se refere à POESIA. (Bizzarri 1980: 58-60)

Notamos nesta longa passagem de Rosa que as novelas intituladas como parábase configuram de forma mais evidente o espaço artístico cuja articulação se estabelece por meio da palavra poética, ora em forma de estórias, ora em forma musical. Temos, portanto, um processo de travessia no âmbito espacial e um percurso traçado pela própria palavra. Embora possamos observar esses percursos de forma individual, percebemos que são caminhos que se conectam, uma vez que são construídos em simultâneo. A percepção do personagem contador-cantador acontece através de uma experiência de deslocamento espacial – por meio das viagens – ou por meio de um repertório adquirido através de outros contadores. Em geral, as figuras itinerantes na literatura trilham uma trajetória em busca de uma aprendizagem que no caso de Rosa coincide com a trilha de experimentação com a palavra. Para ele, “a linguagem e a vida são uma coisa só. (...) e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente (Lorenz 1991: 83).

A teoria de Benjamin se fundamenta na tríade experiência-memória-oralidade. Embora Benjamin tenha categorizado as figuras dos narradores populares e anônimos, classificando-os em duas figuras básicas – a do marinheiro viajante e a do camponês, guardião das tradições –, a cultura da oralidade nos remete a difusão, sobretudo, da poesia, cuja propagação se dava prioritariamente em voz alta e que, segundo Regina Zilberman, “constitui o suporte por excelência da poesia quando de suas primeiras

manifestações” (Zilberman 2006: 124). Para que a apresentação em voz alta fosse possível era de fundamental importância o exercício da memorização dos versos.

Regina Zilberman também observa que a transição de uma forma vinculada à oralidade para uma forma escrita trouxe algumas consequências. Em *A Odisséia*, por exemplo, o texto que conhecemos não é uma performance aédica, e sim uma montagem de uma série de performances aédicas, para que a partir desta seleção fosse então possível obter um texto escrito com a finalidade de permitir posteriores recitações solenes. Deste modo, a escrita passa a ocupar o lugar que antes era exclusivo da voz. O livro consolida-se como suporte do texto, que antes era oral e performático, e passa a se fixar na forma escrita.

Zilberman ressalta que:

A passagem do oral para o escrito não representou tão-somente a mudança de lugar do suporte, deixando de ser a voz e os instrumentos do aedo, para adotar a objetividade e o anonimato do papel. Evidencia-se uma primeira transformação: a forma passa a apresentar-se como inalterável, suplantando e descartando as subjetividades que participariam da produção do poema, como a do cantor, que, originalmente, teria condições de orientar a narrativa para o tipo de acolhimento desejado pelo auditório.

A segunda diz respeito à natureza da memória: esta deixa de se relacionar à narrativa, enquanto sua expressão mais credenciada, transferindo-se para o suporte que a transmite. Com efeito, a garantia da memória será conferida doravante pelo fato de que seu objeto – o texto – se encontra numa matéria que preserva seu conteúdo. A escrita passa a deter essa função, não, porém, enquanto escrita, já que não existe fora do objeto onde se expressa, e sim enquanto registro num dado material (papiro, pergaminho, papel, pedra, vinil, disco magnético, película fotográfica, arquivo digital), capaz de receber e conservar a inscrição de um texto. (*idem*: 130-131)

O texto oral perde credibilidade para o texto na forma escrita e a voz não tem mais lugar. Entretanto, Guimarães Rosa parece contradizer esta segregação entre as formas de linguagens – oral e escrita. Através da sua escrita, Rosa recupera a oralidade e reforça os laços entre o produtor do texto artístico e seu(s) receptor(es), desenvolvendo, deste modo, um espaço de proliferação de vozes mesmo que marcado pelos limites do livro impresso.

Em artigo intitulado "Nas pegadas de Rosa", o escritor Mia Couto conta seu

primeiro contato com o texto de Rosa:

Quando chegou o primeiro livro, "Primeiras Estórias", houve um fenômeno curioso. Eu não conseguia entrar naquele texto. Era como se eu não lesse, ouvisse vozes, eram vozes da minha infância. Os livros de Guimarães Rosa quase me atiram para fora da escrita. E, para entrar naquele texto, eu tenho de fazer apelo a um verbo que não é o verbo ler, que é um outro verbo que provavelmente não tem nome. O que me tomava principalmente não era a invenção de palavras, mas havia ali uma poesia, a tal arrumação que funcionava muito como os dançarinos de Moçambique, os dançarinos da África em geral, naquele exato momento em que eles estão entrando em transe para serem possuídos pelos espíritos. Aquele flagrante daquele momento em que aquilo já não é dança, mas já é outra coisa. Era isso que acontecia nessa linguagem. Era uma linguagem, quase uma linguagem de transe, que permitia que outras linguagens tomassem posse dela. (Couto 1998: 12)

É também por essa via que pretendemos observar os textos de Guimarães Rosa. A linguagem de Rosa se instaura como um espaço de encontros, onde a poética se constrói nesse cruzamento entre oralidade e escrita. Para entrar no texto rosiano, bem como explicou Mia Couto, é necessário compreender este efeito de transe promovido não apenas pela invenção de palavras, mas também pela linguagem oralizada que, mesmo subjugada pelos códigos da escrita, preenche o texto de vozes tomando posse deste território escrito. Para o leitor rosiano, o esforço de compreender essa linguagem exige dele uma reflexão sobre a forma. Como os dançarinos mencionados por Mia Couto, a escrita de Rosa encena uma performance e por isso o ato de ler e interpretar a escritura parece não dar conta de toda as potencialidades da sua linguagem. Por isso, Mia Couto faz apelo a um outro verbo, que não é "ler". As inserções de cantigas e narrativas sobrepostas na escrita das novelas delineiam, deste modo, uma reflexão sobre estes aspectos. Por meio das performances dos contadores e cantadores podemos observar este fenômeno que permite que espaço do livro abrigue uma diversidade de formas criando um terreno fértil para o projeto experimental de Rosa.

Logo na primeira novela, "Campo Geral", Guimarães Rosa já introduz um conjunto de temáticas sobre as quais as demais novelas se fundarão. Em carta a Edoardo Bizzarri, tradutor italiano do livro *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa esclarece:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma 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). (Bizzarri 1980: 58)

Portanto, não devemos considerar arbitrária a escolha de um contador de estórias – Miguilim – para protagonizar a novela que apresenta o livro. A figura de Miguilim, no decorrer da narrativa, vai se desenvolver na articulação entre as estórias que ele ouve e, sobretudo, as estórias que ele conta. Miguilim não será o único representante dessa categoria. *Corpo de Baile* está constantemente reafirmando a presença dessas figuras que trazem consigo as mais variadas estórias dos inúmeros narradores anônimos, produzindo neles um efeito de ressonância que permite que os mesmos passem a contar suas próprias estórias. Assim, ressaltamos o papel da memória na linguagem oral como um sistema fundamental, uma vez que é o principal canal de transmissão da mensagem. Lembremos que a presença do contador de estórias nas novelas de Rosa aponta para uma época anterior à literatura na sua configuração escrita. Recupera oralidade de um período em que narrar era uma manifestação relacionada à transmissão do conhecimento. Narrar estórias era um mecanismo que organizava as experiências vividas e as transformava em fonte de sabedoria ou ensinamento de natureza moral. Por meio das narrativas folclóricas e cantigas tradicionais passadas de geração em geração através da oralidade e graças à memória que foi possível a construção e preservação de uma memória coletiva, sustentando a coerência da tradição. É deste contexto de contadores de estórias que o próprio escritor afirma fazer parte. Em entrevista conduzida por Günter Lorenz no Congresso de Escritores Latino-Americanos, Guimarães Rosa declara:

Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. *No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar*

estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (Lorenz 1991: 69)

Pode-se dizer, portanto, que Guimarães Rosa já introduz a ideia do contador de estórias como aquele que, através das suas vivências/experiências, ajustando a memória individual e coletiva, transforma em narrativa aquilo que experimentou.

Sobre a figura do contador de estórias, Walter Benjamin afirma que no processo de transmissão de uma narrativa, ocorre uma mudança de comportamento, onde o ouvinte passa a contar suas próprias estórias. Acrescenta: “Quando o ritmo de trabalho o prende, as histórias que ouve tocam-no de tal modo que ele próprio adquire o dom de as narrar” (Benjamin 2012: 34). Há, portanto, os contadores que, por meio da relação entre memória e experiência, são capazes de reconstruir as estórias ouvidas; e outra categoria que, ao dominar o repertório oral comum desses contadores anônimos, passa a reproduz recriações que contêm sua própria força e marca criativa. Como assinala Benjamin, “A narrativa [...] é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro 'em si' da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro” (*idem*: 62-63).

Seguindo esta linha de pensamento, Zumthor reconhece que “comunicar [...] não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (Zumthor 2014: 53). Deste modo, notamos nas narrativas aqui estudadas que essas transformações promovidas pelo ato de se contar estórias geram um movimento narrativo, desencadeando uma mudança de comportamento nos personagens e no desenvolvimento da narração, como veremos posteriormente ao analisarmos as novelas uma a uma.

Cabe aqui refletir sobre as teses de Walter Benjamin quanto à figura do contador de estória e a tradição oral. Como mencionamos anteriormente, Benjamin destaca dois tipos de narradores: o viajante, “quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar”; e os homens que ficam a trabalhar em seu país, guardadores das tradições e dos relatos históricos. Benjamin associa dois modelos de narradores que se enquadram neste esquema: o agricultor sedentário e o mercador dos mares, de onde surgiriam gerações de

narradores: “Se a arte de narrar teve nos camponeses e nos homens do mar os seus velhos mestres, é na oficina que vai ter a sua alta escola. Nela se juntam a notícia trazida de longe pelo viandante e o conhecimento do passado transmitido ao sedentário” (Benjamin 2012: 29). Assim sendo, entendemos que o ato de narrar sugere, sobretudo, a presença de um público ouvinte de número variável. Esse encontro gera, portanto, uma espécie de performance que envolve uma série de expectativas: exige-se a presença de um personagem atuando como contador; espera-se efeitos gestuais que articulem o corpo do personagem com o corpo da narrativa; e uma cena ritualística que se constrói no momento do evento.

As cantigas e as histórias em *Corpo de Baile* podem ser consideradas como mecanismos performáticos que interrompem a narrativa principal para adicionar ao texto uma reflexão sobre a forma, sugerindo, sobretudo, que essas histórias dentro da história permitem uma espécie de prolongamento que se materializa por meio dessas inserções. Além disso, ainda temos as inserções de textos que apontam para uma relação dialógica com escrituras clássicas do passado como vemos nas inúmeras citações (Dante, Goethe, etc.) e autocitações no decorrer da narrativa. Estas inserções, mais do que meros enxertos de textos sobrepostos, são elementos essenciais que subvertem a forma escrita e trazem uma reflexão sobre as possibilidades da representação da oralidade num contexto escrito.

Assim, a palavra contada/cantada parece exercer um certo protagonismo nas obras de Rosa. Além de servirem como fonte de questionamento sobre a forma, dá ritmo e impulsiona a narrativa para o seu desfecho. A palavra contada/cantada é, portanto, responsável pelo desenrolar dos acontecimentos. Nas narrativas orais, as intercalações de histórias secundárias, algumas prolongando-se demasiadamente, funcionam como uma espécie de “refrão” e “leitmotiv”, marcando o compasso da narrativa.

Estas noções constituem bases fundamentais no livro *Corpo de Baile*, que pretende, sobretudo, celebrar o contar e o contador. Para melhor entendermos o papel dos contadores/ cantadores veremos as novelas uma a uma, destacando as principais figuras performáticas.

1.1. “Campo Geral”: Miguilim e Seo Aristeu.

Em “Campo Geral”, encontramos as principais temáticas que serão abordadas nas demais novelas. Contudo, neste capítulo nossa análise se apóia nas figuras do contador de histórias e suas performances. Para tanto, alguns dados serão úteis para ilustrar o percurso narrativo e para apoiar as considerações dos próximos capítulos deste trabalho. Os elementos que instauram uma noção de mobilidade vão além dos movimentos dos próprios personagens. A dinâmica do deslocamento de um personagem opera na narrativa um deslocamento de espaço e tempo e equaciona simultaneamente questionamentos sobre a forma, sobretudo quando associada à viagem e ao movimento, uma vez que o próprio texto na sua forma escrita sofre mudanças durante a travessia desses personagens.

Em primeira instância temos no início de cada novela uma clara construção de um espaço onde, a partir do qual se iniciará um deslocamento do personagem. Em correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, Guimarães Rosa já havia mencionado a importância das primeiras linhas das suas novelas para a compreensão do seu projeto narrativo:

Desta forma, a frase inicial é importante - como todas as que iniciam as novelas: porque, como numa composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons. Por isto mesmo, têm de ser vertidas com 'agulha fina', com o mais sutil cuidado. Não dão (essas frases iniciais) margem para transbordamentos ou manobras laterais. Nelas, nada foi deixado ao acaso. (Rosa 2005: 262).

Deste modo, ao escolher o movimento/deslocamento como marca inicial de suas novelas – e claramente o faz propositalmente –, o autor produz no texto uma ressonância de um formato narrativo que se repete e dá ritmo ao texto.

Logo no primeiro parágrafo de “Campo Geral”, temos uma apresentação do personagem que protagoniza a narrativa, acompanhada de uma descrição de um espaço recuperado pela memória e de onde se inicia a primeira narrativa de deslocamento:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos

Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidadas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha.” (I 13)¹

Portanto, na cena que abre o conjunto de novelas logo nos deparamos com a configuração de uma lembrança de viagem. A ideia de viagem está intimamente ligada com a noção de movimento/deslocamento e se conecta com as noções de travessia da vida e travessia do próprio texto. Desde a antiguidade clássica temos uma número considerável de figuras marcadas pelo símbolo da travessia. O itinerante era aquele que buscava compreender o mundo e compreender a si próprio, num percurso de aprendizagem e autoconhecimento. A influência da epopéia homérica na obra de Guimarães Rosa, projeta-se na imagem do homem na condição de *homo viator*, seus percursos trágicos ou triunfantes. Não foi gratuita a escolha do nome de *Viator* como pseudônimo nos concursos literários do início de sua carreira.

Benedito Nunes sobre a obra de Guimarães Rosa, destaca: "todos viajam e tudo é viagem, inclusive a própria narrativa, que a tematiza. Em 'Buriti', Nhô Gualberto exclama: 'viver é viajável'. E por ser viajável, é muito perigoso" (Nunes 2013: 253). A viagem, tema recorrente na literatura, é em geral entendida como a travessia da vida. No entanto, como aponta Benedito, "para Guimarães Rosa, não há, de um lado o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz”. (*idem*: 85). Nessa linha de raciocínio, Guimarães Rosa firma que "a linguagem e a vida são uma coisa só. (...) e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente" (Lorenz 1991: 83). Deste modo, a própria ideia de percurso "viajável" do homem, coincide com a ideia da percurso da sua escrita em cujo processo um outro mundo se faz. As novelas de *Corpo de Baile* apontam para esta dupla perspectiva da temática da viagem. Veremos que nos trechos iniciais e finais das novelas de *Corpo de Baile* a noção de travessia se faz marcadamente presente, operando uma reflexão sobre os limites de início e fim impostos pela página escrita. Nestes termos, percebemos que esta noção

¹ Todas as citações da obra de Guimarães Rosa serão feitas a partir dos dois volumes da Editora Nova Fronteira (Rosa 2010), indicando-se apenas o volume e a página.

atravessa toda a narrativa, inclusive nas duas extremidades. Em geral, as narrativas começam e terminam com um deslocamento que envolve a ideia de viagem. Podemos concluir que o formato da narração privilegia mais a noção de movimento e deslocamento do que as próprias marcas de início, meio e fim do percurso narrativo. Estas noções constituem pilares fundamentais do pensamento de Guimarães Rosa.

Nesse processo de deslocamento, encontramos elementos que perturbam o movimento de deslocação desses personagens, geralmente relacionados com questionamentos existenciais. Sandra Vasconcelos em seu livro *Puras Misturas*, sobre esses elementos perturbadores de "Uma Estória de Amor", adverte que "o texto cria, desta forma, uma relação tensa e contraditória entre presença e ausência, pleno e vazio, vida e morte" (Vasconcelos 1997: 62-63) que pode ser aplicada às demais novelas. A trama, portanto, se constrói num incessante percurso de intercalações de momentos de encontros e desencontros, perdas e ganhos, ordem e desordem.

A noção de perda em "Campo Geral" se fundamenta na morte de Dito, irmão de Miguilim. No entanto, a superação dessa perda parece ser possível através da manutenção da figura de Dito na memória de Miguilim e na memória coletiva. Assim, essa perturbação se instaura mais intensamente quando Miguilim busca recuperar a presença de Dito através das palavras dos familiares: "Mas precisava ouvir outra vez: – 'Mãe, que foi que a senhora disse, dos cabelos, do nariz, do machucadinho no pé, quando eles estavam lavando o Ditinho?!'" (I 123). A busca não resulta, pois a mãe não recorda das palavras exatas, "não se lembrava, não podia repetir as palavras certas, falara na ocasião qualquer coisa, mas, o que, já não sabia"(I 123). São essas as palavras irrecuperáveis faladas no momento enunciativo irreproduzível. São "palavras certas" carregadas de peso significativo para o momento de seu pronunciamento, mas que deslocadas do evento perdem seu efeito expressivo. A busca de Miguilim continua, "precisava guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia"(I 123). A perda da qual fala Miguilim é a possibilidade do esquecimento. Mas essas palavras buscadas por ele não são aquelas representativas dos acontecimentos. As "palavras certas" são as de efeito poético, carregadas de sentimento. Contudo todos – Tomezinho, Chica, Luisaltino, vovó Izidra – só respondiam como "lisice de assuntos, bobagens que o coração não consabe" (I 123). Apenas a Rosa era capaz de oferecer a

Miguilim tais palavras: "Só a Rosa parecia capaz de compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido e adivinhado. Porque o que Miguilim queria era assim como algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*" (I 123). Então, Miguilim finalmente acha consolo nas palavras da Rosa:

Só a Rosa foi quem uma vez disse que o Dito era uma alminha que via o Céu por detrás do morro, e que por isso estava marcado para não ficar muito tempo mais aqui. E disse que o Dito falava com cada pessoa como se ela fosse uma, diferente; mas que gostava de todas, como se todas fossem iguais. E disse que o Dito nunca tinha mudado, enquanto em vida, e por isso, se a gente tivesse um retratinho dele, podia se ver como os traços do retrato agora mudavam. (I 123-124)

As palavras da Rosa guardam elementos que podemos explorar neste trabalho. Primeiro, descreve Dito como "uma alminha que via o Céu por detrás do morro", capaz de enxergar aquilo que a vista não alcança. Como a própria figuração do olhar poético que se funda na imaginação de objetos ausentes. A alegorização de Dito ganha abstração quando ele é descrito como aquele que "nunca tinha mudado, enquanto em vida, e por isso, se a gente tivesse um retratinho dele, podia se ver como os traços do retrato agora mudavam". A leitura que faço dessa passagem gira em torno da ideia da imutabilidade das perdas regidas pela vida, mas que são recuperáveis pelas leis da arte. Pela memória Miguilim é capaz de lembrar do Dito, mas não de transformá-lo. Apenas pela arte, representada pela capturada da arte fotográfica, que a memória, aliada à imaginação, transforma a imagem figurada.

Parece haver, portanto, uma obstinação em lutar contra o esquecimento. Lembremos dos apontamentos de Benjamin que sugerem que a relação entre ouvinte e narrador é estabelecida por meio de um interesse em conservar o que foi narrado, por isso a importância das palavras da personagem Rosa para Miguilim. No entanto, a memória que Miguilim busca, é aquela carregada de significados expressivos, semelhante às histórias que veremos adiante.

Segundo Benjamin, a memória está a serviço da oralidade associada ao ato de narrar. Arelado ao campo da memória está o campo das percepções sensoriais. É por meio deste que guardamos as experiências que nos são proporcionadas através dos

sentidos. Assim, a narrativa de "Campo Geral" preza pelas descrições para além do olhar e ouvir. Essa relação com os elementos sensoriais ultrapassa a mera experiência, pois transforma a experiência em significado poético. No episódio em que Miguilim ouve que o Mutúm é um lugar bonito e espera o encontro com a mãe para lhe contar – como quem dá um presente a alguém –, o efeito do belo é indissociável da ideia de revelação poética.

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 Mutúm era um lugar bonito... A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a ideia de poder trazê-lo desse jeito de cór, como uma salvação, deixava-o febril até as pernas (I 14).

No entanto, a revelação não surte efeito de preenchimento para sua mãe. Ao invés disso provoca uma reflexão que se situa em outra esfera. Não é a possibilidade de presenciar a revelação do belo que intriga a mãe de Miguilim e sim aquilo que não se revela, que está fora de alcance: "A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: – "Estou sempre pensando que lá por detrás acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver..." (I 14-15). Esse episódio também equaciona a percepção imaginativa de Miguilim. Destituída deste poder, a mãe não compreende a força que as palavras podem desencadear. Pelas palavras se recupera aquilo que não se pode ver. Por isso, para Miguilim esta experiência restaura a imagem perdida e se converte em forma de revelação.

Se a lembrança trazida pela memória privilegia uma continuidade daquilo que se perdeu, recuperando assim um elemento do passado, por outro lado as histórias contadas em "Campo Geral" parecem exercer um poder que impulsiona os personagens a mudanças de atitudes, apontando assim para o porvir. Desta forma, temos em "Campo Geral" um movimento que envolve as duas extremidade temporais – o passado em recordação e o futuro como expectativa.

A força que impulsiona o personagem para uma mudança pode ser vista, por exemplo, no episódio em que Miguilim passa de ouvinte a contador: "Miguilim de repente começou a contar histórias tiradas de cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas histórias

pegavam” (I 100-101). Esse percurso de transformação de Miguilim remete à transição do percurso de vida que envolve a passagem da infância para a vida adulta. Além disso, dimensiona ao mesmo tempo a relação com a linguagem rosiana que se funda no olhar não habituado da criança que observa o mundo com algo novo, mas ainda incapaz de abstrair conceitos mais abstratos daquilo que vê, por isso no início da narrativa Miguilim “conhecia, pouco entendendo” (I 15). Deste modo, Miguilim transita de um universo de apreensão para um outro que exige dele uma atuação. Assim como a criança que nos seus primeiros anos de vida passa por um processo de exercício auditivo do mundo a sua volta e posteriormente adquire a habilidade de falar, Miguilim passa de ouvinte a contador. Algo semelhante ocorre com o leitor de Rosa. Este sofre um primeiro impacto com a linguagem para depois começar a perceber e penetrar no universo daquelas palavras. Não podemos falar dessa transição sem relacioná-la com o efeito causado pela poesia. A experiência poética se aproxima da experiência infantil diante da linguagem e da percepção do mundo, uma vez que se estabelece por meio de um efeito que nasce de um estranhamento da linguagem.

É possível perceber esta mudança de comportamento de Miguilim por meio de episódios específicos da narrativa. Logo nas primeiras páginas em “Campo Geral”, o receio de Miguilim diante da mata escura se pauta na alegoria da mata como representante das coisas ainda não percebidas: “No começo de tudo, tinha um engano – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo” (I 15). O obscurecimento da mata simboliza a transformação da criança que está constantemente diante do desconhecido e põe em discussão a própria natureza poética das palavras cujo significado igualmente obscurecido relaciona o processo de desbravamento da mata com o efeito poético que envolve a revelação de um significado de aparência obscura. Assim, quando passa a ser um contador de histórias, esse medo parece ser vencido uma vez que Miguilim, ao dominar este universo das palavras contadas, encontra refúgio e consolo nas suas próprias histórias:

Miguilim pegava o tabuleirinho vazio, tomava a benção a Pai, vinha voltando. Chegasse em casa, uma história ao Dito ele contava, mas história toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era

uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia, sim! – pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! Nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bobo, matinho pequeno trem a-tôa. (I 82).

A importância dada à palavra contada/cantada é percebida nas narrativas pela evidência do poder que ela tem diante do desemaranhar da trama. Se em "Cara-de-Bronze" a cura através da palavra vem por meio de uma espécie de redenção e benção, uma vez que Grivo é aquele viaja em busca do "quem das coisas" e da poesia para dar um sentido à vida do fazendeiro Cara-de-Bronze, em "Campo Geral" Seo Aristeu será aquele capaz de promover a cura através das suas estórias. Em seu livro *Puras Misturas*, Sandra Vasconcelos retoma tais considerações ao examinar a novela "Uma estória de Amor". Refiro-me à ideia de que o ato de narrar uma estória promove uma espécie de cura através da palavra. Sandra Vasconcelos nos diz: "Narrando sua própria história ou ouvindo-a narrada por outrem, o doente é cativado pelo poder mágico da palavra." (Vasconcelos 1997: 130). Para ilustrar esta hipótese a estudiosa relembra que:

Este dom de cura pela narração e o poder de sedução da palavra encontram suas mais perfeita expressão em *As Mil e Uma Noites*. Aí Sheherazade enreda o sultão Xariar na sua teia narrativa e, sem excluir do relato histórias de adultério e traição, propicia-lhe o caminho da cura, operando uma transformação de natureza interna, por meio da linguagem simbólica da narrativa. Transformando a palavra em arma contra a morte, a sultana vale-se de suas histórias para cicatrizar as feridas deixadas por outra mulher no coração do sultão. O que *As Mil e Uma Noites* sugerem é que a relação que se estabelece entre narrador e ouvinte é, de certa forma, análoga à que se dá entre analista e analisado, com o narrador assumindo o papel de analista e conduzindo, através do ardil da narrativa, a uma recuperação do passado do ouvinte. (*idem: ibidem*)

Guimarães Rosa, em cartas trocadas com seu tradutor italiano, explicando a criação do personagem Aristeu, alega que "Aristeo era uma personificação de Apolo - como músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças" (Bizzarri 1980: 21-22). Portanto, temos em conta que o personagem de Seo Aristeu representa está figura mítica, como notamos na citação seguinte:

Seo Aristeu, quando deu de vir, trazia um favo grande de mel de oropa, enrolado nas folhas verdes. – "Mguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Mguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria..."

– Foi o Dito quem ensinou isso ao senhor, seo Aristeu?

– Foi o sol, mais as abelhinhas, mais minha riqueza enorme que ainda não tenho, Mguilim. Escuta como você vai sarar sempre:

*"Amarro fitas no raio,
formo as estrelas em par,
faço o inferno fechar porta,
dou cachaça ao sabiá,*

*boto gibão no tatú,
calço espora em marruá,
sojigo onça pelas tetas,
mò de os meninos mamar!"*

Seo Aristeu fincava o dedo na testa, fazia vênica de rapapé no meio do quarto, trançava as pernas, ele era tão engraçado, tão comprido.

– Adeusinho de adeus, Mguilim. Quando você sarar mais, escuta, é assim:

*Ô ninho de passarim,
ovinho de pasarinhar:
se eu não gostar de mim,
quem é mais que vai gostar?*

De rir, a gente podia toda a vida. Seo Aristeu sabia ser. Aos dias, Mguilim melhorava. (I 149-150)

A presença do Seo Aristeu neste episódio produz uma atmosfera encantatória e, com suas palavras cantadas, parece lançar em Mguilim um feitiço curandeiro. Temos, assim, um reflexo sobre as possibilidades da arte como fonte promotora de libertação e com poderes de amenizar as dores do homem.

Na novela "Cara-de-Bronze", caberá ao Grivo o papel de abrandar a dor do personagem Cara-de-Bronze. A referência de Grivo como contador de histórias surge já em "Campo geral", mas no entanto aparece apenas como figura secundária. O Grivo era, em "Campo Geral", o menino que "contava uma história comprida, (...), menino das palavras sozinhas" (I 97). Posteriormente, em "Cara-de-Bronze", passa desempenhar papel central.

Em "Campo Geral", Mguilim e Grivo são por excelência contadores em estado

nascente, uma vez que a fase da infância é aquela em que a percepção ainda não está contaminada com a indiferença do olhar. Tudo é apreendido com a fantasia do universo infantil de sentido inaugural. Por isso a presença de crianças na obra de Rosa é fortemente marcada pelo olhar poético diante do mundo que proporciona uma atmosfera de criação. É nesta perspectiva que Erich Nogueira adverte:

Na travessia que leva à *invenção*, são poucos, no entanto, os momentos em que Miguilim conta histórias inteiras e, quando parece narrá-las, chegam até nós alguns rastros mínimos como a identificação de uma personagem (o Leão, o Tatu, a Foca, o Rei, ...) ou o problema da ação. Nem mesmo a história da Cuca-Pingo-de-Ouro, a mais forte e importante de todas, é contada. Nesse caso, lidamos com uma falta que, no entanto, se melhor observada, é sinal de outra natureza: entendemos que os pedaços ou sínteses de histórias são antes lampejos de um estado todo especial que envolve o contador, lampejos de criação. (Nogueira 2004: 27)

No entanto, é Seo Aristeu o contador de histórias mais experiente desta primeira novela. Além de usar o poder de suas histórias para curar Miguilim, Seo Aristeu ainda recorre a uma espécie de performance ritmada, incorporando na cena sua chegada triunfal:

Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dançador.
– “Vamos ver o que é que o menino tem?!... Ei e ei, Miguilim, você chora assim assim – p’ra cá você ri, p’ra mim!...” Aquele homem parecia desinventado de uma história. – “O menino tem nariz, tem boca, tem aqui, tem umbigo, tem umbigo só...” – “Ele sara, seo Aristeu?” “– ...Se não se tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito... Se não esconder bem pombinha do menino, pombinha vôa às aluadas... Miguilim – bom de tudo é que tu’tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!...”
– Eu ainda pode ser que vou morrer, seo Aristeu...
– Se daqui a uns setenta anos! Sucede com eu, que também uma vez já morri: morri sim, mas acho que foi morte de ida-e-volta... Te segura e pula, Miguilim, levanta já!
Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse. Todo ria. Tremia de alegrias. (I 69-70)

Notemos que Seo Aristeu é uma espécie de personagem de si próprio, "desinventado de uma estória" onde é possível morrer "morte de ida-e-volta". Como resultado da sua aparição, as palavras de Seo Aristeo ganham função ordenadora e Miguilim restabelece sua saúde. É através da palavra de ordem de Seo Aristeu – "levanta, ligeiro e são, Miguilim!..."; "Te segura e pula" –, que Miguilim passa por um processo de reanimação, em que ao estado de repouso do personagem é exigido uma urgente reação.

Precisamente, é a presença de seo Aristeu que desencadeia em Miguilim a vontade de ouvir novas estórias.

(...) Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias. Na hora de ir embora afinal, seo Aristeu abraçou Miguilim:

– Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

... Eu vou e vou e vou e volto!

Porque se eu for

Porque se eu for

Porque se eu for

hei de voltar...

(I 1-2)

No entanto, o percurso de Miguilim como contador se alinha com a elaboração da estória da Cuca Pingo-de-Ouro. O episódio da cadela Pingo-de-Ouro traz para o cerne da narrativa questões que se desdobram em dimensões diversas. Por um lado, aborda a relação de perda, uma vez que a cadela é dada pelo pai de Miguilim a uns tropeiros que estavam de passagem por Mutúm. Desse sentimento de perda, nasce a estória da Cuca Pingo-de-Ouro:

Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

"minha Cuca, cadê minha Cuca?

Minha Cuca, cadê minha Cuca?!

Ai, minha Cuca

que o mato me deu!..."

Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se

lembrou mais de Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (I 21-22)

Da passagem acima, é importante apontar alguns aspectos que saltam aos olhos. Podemos relacionar a presença do mato da qual sai a figura de cuca com a do mato que falávamos no começo desta análise. Notemos que ninguém sabia o que era cuca, sabemos apenas que surge justamente de um lugar – o mato – que nesta novela parece representar o que ainda é desconhecido. Portanto, Cuca é esta figura não reconhecível, mas que se associa a figura de Pingo-de-Ouro pela correspondência poética que se pode fazer entre as duas. Por isso, Miguilim "de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca", reatualizando o nome de Pingo-de-Ouro, garantindo sua perpetuação em forma de estória. Miguilim, então, cria suas estórias para superar perdas e ausências que o mundo real não dá conta de resolver. Encontra, assim, no espaço das estórias uma maneira de ultrapassar os limites impostos pela realidade.

Assim, conjugando a estória de teor folclórico da Cuca com a estória de cadela Pingo-de-Ouro, Miguilim ressignifica e revitaliza a estória. Por meio desse cruzamento fértil, nasce portanto uma terceira estória, como aponta Erich Nogueira:

Com isso, surge uma terceira estória, inédita, já que não é mais a da Pingo, nem mesmo a da Cuca, que aponta enfim para a superação da dor, pois sempre poderá ser reinventada por Miguilim. O processo, portanto, não é apenas o de organização (ou de possível 'fechamento') da experiência através da estória ouvida. O processo vai além. Aglutinadas, experiência e ficção *reabrem-se mutuamente* para a contínua *recriação*. (Nogueira 2004:100)

Ao final da novela, o tema da viagem reaparece. Juntamente com a temática do itinerante que se constrói de forma cíclica, voltamos às reflexões sobre a captura do belo através do olhar. Esta construção é feita no episódio da chegada do doutor José Lourenço em Mutúm que descobre a miopia de Miguilim. A decisão de partir com o doutor para cidade grande é consequência do efeito de revelação promovido pelo uso dos óculos. A nitidez da visão proporcionada pelos óculos ilustra uma mudança de perspectiva do olhar de Miguilim diante do mundo. Erich Nogueira interpreta a necessidade de Miguilim quanto ao uso dos óculos como uma metáfora que abarca tanto a ideia de perda como a de recuperação. Nogueira explica:

Os óculos (...) valem simultaneamente como recuperação e perda. O olhar infantil que vê sem ‘saber’ que vê, este perde-se definitivamente. O olhar que habitava a beleza do Mutúm sem mesmo saber dizer se o lugar era bonito, agora distingue, à distância, a beleza fazendo-se no fluxo do mundo. Daí que o menino, no momento mesmo da partida, olha com os óculos, decide, sabe, e já poderá concordar com aquele moço que um dia encontrara numa viagem. (Nogueira 2004: 112)

Assim, Nogueira sugere que na transição da vida infantil para a vida adulta Miguilim ao mesmo tempo que perde a habilidade de olhar com olhos infantis, olhar que capta o mundo pela primeira vez, também ganha com o olhar do adulto a habilidade de perceber de forma mais complexa aquilo que o rodeia. A nitidez permitida pelos óculos do forasteiro é relacionada, portanto, a uma superação de fase de inocência da infância.

Num outro nível, podemos ainda entender esta associação como um processo de aprendizagem que o contador Miguilim sofre ao longo da narrativa. Ao passar de ouvinte de histórias a contador, Miguilim adquire capacidade de criar suas próprias histórias a partir das suas próprias experiências com o mundo. Enquanto no começo da novela a beleza de Mútum chega a Miguilim pelas palavras de um estranho, no fim da novela a beleza de Mútum se revela nítida quando personagem passa a ver com os próprios olhos. A revelação do belo se repete, obedecendo a força cíclica da narrativa. No entanto, no primeiro momento, esta revelação é trazida a Miguilim através das palavras faladas do moço que encontrara na viagem. Neste segundo momento, a percepção imagética da beleza reafirma aquilo que as palavras já haviam despertado no personagem. A experiência poética se expande e assume uma amplitude cinematográfica, uma vez que Miguilim ao descrever sua experiência, parece romper fronteiras, olhando mais longe, mais forte, por toda parte:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde do buriti, numa primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (I 155)

A novela termina com Miguilim partindo para mais uma viagem. É na figura do

recomeço inscrita nas novelas de Rosa através da relação entre viagem e narrativa que se estabelece uma reflexão sobre a forma. Veremos mais adiante que Miguilim ressurge em "Buriti" como Miguel, já adulto. Portanto, o que se desenha como o fim de "Campo Geral" é revisto no decorrer da leitura das demais novelas. Pois elas se conectam nesse transbordar de personagens e nessa reflexão sobre a forma escrita que tenta enquadrar a narrativa no espaço da novela, mas que no entanto sofre com uma espécie de prolongamento gerado por um movimento cíclico.

Fusão de muitos elementos artísticos, a língua de Rosa articula em outro nível este mesmo sentido de prolongamento que se constrói no sobrepor de estórias, cantigas, provérbios e elementos sonoros que são introduzidos no contexto escrito através das relações dos personagens contadores e cantadores e suas performances no âmbito do texto. Assim, em "Campo Geral", Miguilim e Seo Aristeu são importantes figuras que através das suas performances adicionam ao texto escrito reflexões sobre as potencialidades da linguagem oral capazes de extrair do mundo imaginado aquilo de que a realidade não consegue dar conta.

1.2. “Uma Estória de Amor”: velho Camilo e Joana Xaviel.

Em “Uma estória de Amor”, logo nas primeiras linhas, temos a informação de que naquele lugar haverá uma festa e que haverá, portanto, um deslocamento da “gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas” ao encontro dos demais na Samarra.

IA HAVER A FESTA. NAQUELE LUGAR – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa na Samarra. (I 157)

Julgamos que esse deslocamento dessa “gente de mais longe ao redor” opera na narrativa um movimento de fora para dentro, uma vez que a festa de Manuelzão é o ponto de encontro. A narrativa se inicia com uma cantiga – Batuque dos Gerais – para logo em seguida anunciar o local e o acontecimento em que o enredo se tecerá: “IA HAVER A FESTA. NAQUELE LUGAR – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, (...)” (I 157).

Podemos perceber logo de início que o espaço da festa, bem como a cantiga que introduz a novela, realçam a atmosfera performática em que se estrutura a narrativa. Aos poucos, o leitor toma conhecimento de que a festa marca a fundação da Samarra e a inauguração de uma capela que Manuelzão encomendou atendendo ao pedido de sua falecida mãe. A narrativa “Uma estória de Amor” trata de “estórias, sua origem, seu poder” como próprio Rosa apontou em carta ao seu tradutor italiano (Bizzarri 1980: 58).

A festa que ocorre na Samarra representa um espaço propício a realização de práticas da tradição oral e de cunho ritualístico. Deste modo, estórias, provérbios, cantigas, missa e procissão fazem parte de manifestações que reforçam as concepções de identidade e hierarquia de uma determinada comunidade. Esta organização festiva exige um cuidado quanto a sua estruturação, como ressalta Joaquim de Sousa Teixeira em seu artigo “festa e identidade”: “A festa nada tem de caótico, antes exige uma cuidada organização: distribuições das tarefas distinção dos papéis, hierarquização dos eventos,

alinhamento dos momentos, diferenciação das personagens, marcação dos lugares [...] Em todo caso, o sentido mais pregnante da festa nasce da sua relação com o tempo. Na verdade ela é uma ruptura no tempo cotidiano anódino” (Teixeira 2010: 19-20). Nesse aspecto, a literatura propõe semelhante ruptura, uma vez que também oferece ao leitor uma interrupção temporal, transportando-o para o tempo da narrativa. Assim o faz Guimarães Rosa nesta e nas demais novelas.

Além disso, o cenário da festa parece compactuar com a intenção do Guimarães Rosa, pois a festa remete à ideia da própria construção narrativa. “Na narrativa (e toda a festa é uma narrativa) cruzam-se os tempos da ficção (mito, lenda, conto) e da história. O tempo do mito (omnipresente, porque fora do tempo) não é apenas evocado, mas tende a ser revivido” (*idem*: 22), como aponta novamente Joaquim de Sousa Teixeira. Assim, o cenário da festa reforça os laços dos personagens com o contexto festivo. Além disso, articula ligações com os elementos textuais externos, tais como as narrativas de lendas de tempos distintos no momento da enunciação performática dos contadores.

Do mesmo modo que a festa possui seu caráter cíclico e rememorativo – uma celebração de retorno às origens assinalado pela noção de uma rememoração –, o ato de narrar também se inscreve nessa perspectiva. A noção de festa está indissociável da noção de experiência e memória. É na recolha de elementos do passado e de performances ritualísticas que são construídas as celebrações de uma comunidade. Esse processo depende de uma memória compartilhada entre seus participantes. A sua conservação e transmissão dependem da reatualização e repetição de esquemas evocados de um passado. Como afirma Sandra Vasconcelos em *Puras Misturas*: “A festa sagra e presentifica esses fragmentos de outros tempos que, enquanto carregam a memória de sua própria temporalidade, engendram um novo significado ao se recomporem numa nova constelação que reatualiza seu sentido.” (Vasconcelos 1997: 13). Numa outra linha de considerações, Sandra Vasconcelos comenta sobre o caráter permutável do tempo que parece compor em simultâneo diferentes dimensões. Nas palavras de Vasconcelos:

O presente da festa, na verdade, serve para que Manuelzão lance seu olhar em duas direções dentro do tempo, fazendo com que à experiência do presente se sobreponha o trançado de memória e expectativa, de passado e futuro. As

diferentes modalidades do tempo, longe de aparecerem ordenadas, aparecem mescladas umas às outras, em dinâmica fusão. (*idem*: 26)

Através de cortes facilitadores desta transposição de tempo, que Manuelzão imerge no campo da memória buscando recuperar e reordenar o vivido. Este processo cria na narrativa uma sobreposição de perspectivas estruturadas numa espécie de sequência de *flashbacks*, artifício este utilizando com frequência nas novelas de *Corpo de Baile*. Neste sentido, a obra de Rosa insiste num movimento onde o fluxo contínuo obedece uma espécie de ciclos que comungam concepções de ordem e desordem, presente e passado, e que se estabelecem num espaço e numa narrativa em deslocamento.

É seu caráter cíclico que garante a manutenção e atualização de uma cerimônia cuja origem não se dimensiona, marcando, conseqüentemente, uma noção de recomeço. A temática festiva retrata, portanto, um evento fronteiro que demarca uma divisão no tempo. No entanto, esta demarcação não introduz a ideia de começo nem fim de um ciclo. É representado como um ponto no espaço contínuo do tempo. Uma fenda que interrompe o cotidiano e que apresenta curta duração no que diz respeito ao ato cerimonial, mas que se repete ininterruptamente no decorrer dos anos. Podemos associar este paradoxo ao próprio projeto experimental de Rosa que se assenta na ideia cíclica do recomeço.

No livro *Corpo de Baile*, a temática da "festa" permite que o espaço de encontro entre essas figuras performáticas ocorra de forma ritualística. Na festa, ao invés do ritmo do trabalho, é o ritmo da dança e da música que rege os corpos e faz de cada personagem um personagem-performer: "um, de cada um, sua vez, pulava no meio da roda, e pega rapapeava, trançava as pernas, num desatino de contravoltas, recortando os lances. Cada qual diferente, cada um por seu modo, próprio desenho, seguindo a rapidez" (I 224-225).

As intercalações do registro dos gestos, das danças, das canções e rituais em "Uma história de amor" além de produzirem um movimento no texto, apresentam uma reflexão sobre a própria criação artística. No trecho a seguir, observamos que o movimento promovido pelo ambiente festivo se multiplica, gerando outros pequenos movimentos que abarcam as diferentes faces da concepção artística, como por exemplo a dança, a música e as histórias contadas nas rodas de conversa:

A festa se movia por muitas partes, a todos obrigava. Assim era: as mulheres,

os homens, essas rodas de conversa, as moças e os rapazes que punham olhares, os meninos que não brincavam, os pares de noivos que passeavam, encolhidos de gala, os dansarinos de lundú com a viola harpejada, o pessoal lambiscando e bebendo na latada do Joãozim, o sol do céu, a capelinha terminada, o Chico Bràabóz, rabequista, o Maçarico; e a Samarra – e ele, Manuelzão. A moinha da música bambeia qualquer coisa na gente, é um rompido sem razão, com o pouco em pouco. (I 233)

Sobre o papel do contador de histórias, vemos que Guimarães Rosa comunga da premissa que dimensiona a prática dos contadores de histórias para além da experiência vivida, pois a história contada se funda no universo da imaginação e admite adaptações dos seus contadores. É no espaço da fantasia que é possível a expansão do significado das próprias histórias através das livres adaptações poéticas desses contadores. Para além do ato de se relatar uma história de viagem, há um outro aspecto que deve ser apontado sobre a prática de se contar histórias. Refiro-me ao próprio ato performático que adiciona elementos relevantes para o evento enunciativo, como vimos nos postulados de Zumthor. Por isso Manuelzão reconhece que "tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abaixo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar (...)" (I 182-183). Vejamos ainda que Manuelzão está se referindo aos viajantes que voltam da viagem e contam suas histórias – espécie de contador mencionado por Benjamin, do qual falamos no início deste capítulo. O que diferencia Manuelzão desses contadores não é apenas a natureza da viagem e sim o olhar de quem viaja. Esta associação será mais claramente observada na novela "Cara-de-Bronze", uma vez que Grivo é escolhido pelo fazendeiro Cara-de-Bronze para viajar justamente por apresentar o olhar poético exigido pelo fazendeiro.

Dos contadores de "Uma história de amor", o velho Camilo ganha destaque, uma vez que ao recitar a *Décima do Boi e do Cavalo* provoca em Manuelzão uma espécie de iluminação que o impulsiona para seguir com a boiada.

O longo relato do velho Camilo se estende no livro da página 264 até a 282, com algumas interferências do narrador. A marca inicial do momento da narração do velho Camilo é descrita como uma convocação de todos os participantes da festa: "De daí, ô

gente, agora me venham, para perto, e queiram, todo o mundo a escutar." (I 264). Neste ponto da narrativa em que o personagem assume papel de contador, Velho Camilo é descrito como "gandavo, mas saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte." (I264). Descrito como uma figura transformada em outra, velho Camilo assume a figuração do contador. O momento da mudança do velho Camilo para a personificação do contador funciona como uma espécie de suspensão da linha que divide a escrita da oralidade, do acontecido e do inventado. O velho Camilo se inventa como contador e a oralidade se encena no campo da escrita.

Os demais personagens vão se reunindo ao redor do contador pra ouvir a sua performance. A lista é longa e pela sua intensidade podemos concluir que há uma intenção de incluir o próprio leitor:

Venham, minha gente, e os outros, pessoas, meus bons vaqueiros de campo, hóspedes de minha seriedade. (...) A vir, venham, gente a gente, para rodear, pra escutar. Aqui quem ainda estiver faltando: João Xem, Hilário Recesvindo, Zazo, Zito, Duvirjo, Turtuliano, João Vaca, Gregório, Simião, José-José. Venham o seo Vevelho, os filhos. As moças. Deixar também esses meninos. Chico Bràabóz, com a rebecca preta. Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho Camilo se acomodar. Maranduba vai-se ouvir! Aí toquem as violas sereno, de cinco e seis cordas dobradas, de mississol-remilá. O violão tem os mil dedos, fez-se o violão para gemer. Seo velho Camilo em fim de festa, carece de recomeçar. Venham o Pruxe, o Maçarico, o Lói, Acizilino, o Queixo-de-Boi, Jão Orminiano, Jenuário. Com facho, tocha, rolo de cera acêso, e espertem essas fogueiras - seo Camilo é contador. (I 264-265)

A estória narrada por Camilo tem como tema as façanhas do vaqueiro Menino que com ajuda de um cavalo encantado consegue capturar um boi considerado indomável. A narrativa do velho Camilo é um emaranhado de sons e movimentos e esta repleta de invenções de palavras, além de apresentar inúmeros elementos que adicionam ao texto valor performático. Primeiro, destaco algumas referências de expressões onomatopaicas como nos trechos:

Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo lado: *qualequal, qual e qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual...* Sobaixo de tantas patas, a terra sotrateava (273-274).

Tudo o que podia o Boi: *dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi...* Tanto o Cavaleiro atrás: *popóre, popóre, popóre...* (278)

Foi ordem de se ascender festa, com tocada de viola e dansa: *té, té, té, té, té, té, té, té* – até o dia clariou. (281)

Esses elementos sonoros constroem no texto um efeito de estranhamento, pois embora funcionem como ferramentas gestuais da palavra falada, carregam em si uma difícil legibilidade já que não são elementos de fácil interpretação. Retiradas do contexto textual em que estão inseridas, perdem sua o sentido proposto no texto. No momento enunciativo as onomatopeias preenchem o significado do texto, mas são palavras sonoras ocas de sentido próprio. Logo, a onomatopeia é um recurso que apresenta uma maleabilidade na sua carga de significação, visto que uma mesma palavra pode assumir sentido diferente em situação textual diferente. Esta característica das onomatopeias faz com que elas sejam de grande valor para o projeto ficcional de Rosa. Isto porque jogam para o leitor a responsabilidade de imaginar o sentido das palavras que não carregam em si sentido fixo.

Além das expressões onomatopaicas, a estória contada pelo velho Camilo adquire força visual nas descrições das imagens e cores, compondo com o cenário performático, a pintura da descrição da cena. Por exemplo, a referência do cenário sertanejo é impregnada de cores quando o velho Camilo descreve os bois como em "Se viu a vaca azulega e a amarela manchada. (...) O Surubim de azul e rajas. Se viu o espácio lavrado. Sujo das folhas dos ramos, um touro preto gaiteava. Preto mas de testa branca". (I 274). Assim, a estória contada através da voz do velho Camilo ganha, com a descrição das cores, um elemento visual na recomposição imaginária que o ouvinte/leitor faz daquilo que ouve/lê.

Todos esses elementos na longa narrativa do Velho Camilo criam um efeito associado à noção de performance. Incluindo o próprio canto do recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. Notemos que essa recitação dentro da estória contada se insere como um fragmento textual dentro de um outro fragmento, como num jogo de espelhos.

No fim da estória contada pelo velho Camilo, o Boi finalmente é encontrado pelo Vaqueiro Menino num campo de muitas águas:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doidava de ser verde – verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – "Sou riacho que nunca seca..." – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. (I 278)

A figuração do riacho que nunca seca se conecta com o início da narrativa em que Mauelzão decide construir sua casa a beira de um riacho que cessa seu fluxo com o passar de um ano. São dois episódios em "Uma estória de amor" que devem ser aprofundados pois estamos perante uma reflexão sobre as potencialidades da estória contada, onde tudo é possível recuperar, até o riachinho que se esvai.

Deste modo, é de fundamental importância que analisemos a descrição do riachinho que seca no início da novela. Observemos o trecho abaixo: .

Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com rogojeio e suazinha algazarra - ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou. 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 pontuada falta de 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 nos silêncios, ele tinha ido s'enbora, o riachinho de todos. (...). 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 (...). De todo não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de dedando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. (I 169-170)

A percepção do riacho que se esvai é descrita primeiramente pela ausência de

som: "Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que ele fez, a pontuada falta de toada, do barulhinho." (I 169). A perda da voz do riacho é seguida de um temor da morte, como se aquela ausência de som do riacho significasse um prenúncio de algo terrível. Lembremos do apontamentos de Zumthor que ressaltamos no capítulo anterior sobre a presença das vozes como forma ligada ao sentimento de sociabilidade, reiterando que não estamos sozinhos. A voz do riacho, ao contrário da voz do morro em "O recado do morro", não é uma voz perturbadora. Seu silêncio, sim. Geram uma sensação de vazio. Como a palavra onomatopaica oca de sentido que ganha legibilidade na estória do velho Camilo, o vazio do riacho que cessa também é recuperado quando em forma de estória. A palavra estanque, bem como "o riacho soluço se estancara" (I 170), ganham movimento incessante quando inseridas no universo ficcional das narrativas contadas pelos contadores. Assim, a sugestiva volta do riachinho que se esvai, apresenta um valor poético uma vez que as possibilidades da poesia são imensuráveis.

Assim percebemos que a força da narrativa de Velho Camilo ao ser impulsionada pelo surto de elementos poéticos ricos em expressão, ganha uma autonomia no seu fluxo contínuo, como vemos na expressão marcadora dessa continuidade: "Mas estória se contava" (I 280), que irrompe para reafirmar a potência de uma estória narrada. Se o riachinho que seca determina a finitude das coisas no plano narrativo de Manuelzão, o riacho da narrativa da *Décima do Boi e do Cavalo* aponta para o sem-fim de possibilidades da criação literária.

Na novela "Uma estória de amor" o fim da estória contada por Camilo conduz a narrativa de Manuelzão ao seu próprio desfecho. Este aspecto da narrativa é descrito por Sandra Vasconcelos em "Festa de Manuelzão" como um momento decisivo na vida do personagem Manuelzão: "A festa na Samarra reveste-se de um sentido ritual, uma vez que ela marca de forma inelutável um momento crucial na vida do vaqueiro que, graças à recitação do mito pelo velho contador de histórias, descobre definitivamente quem é e compreende qual é o destino que tem que cumprir." (Vasconcelos 1996: 94). Assim, a performance do contador de estórias desencadeia um movimento que impulsiona Manuelzão para a viagem com a boiada. A temática da viagem, abrindo e encerrando a novela, obedece ao movimento sugerido pelo livro *Corpo de Baile*. Num processo de

incessante recomeçar, motivado pelas histórias dos contadores, os desfechos das novelas são perseguidos por esse movimento circular.

Além disso, a coincidência do fim da narrativa da novela com término da história contada pelo velho Camilo sugere uma relação entre os limites da oralidade subjugada ao espaço da escrita. Examinemos, por exemplo, o trecho final da narrativa:

Fim final. Cantem este Boi e o Vaqueiro, com belo palavreado..."
- Espera aí, seo Camilo...
- Manuelzão, que é que há?
- Está clareando agora, está resumindo...
- Uai, é dúvida?
Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa - dançação.
Chega o dia clarear! A festa não é para se consumir - mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
- A boiada vai sair! (I 282-283)

Na passagem: "Fim final. Cantem este Boi e o Vaqueiro, com belo palavreado...", notemos que mesmo ao anunciar o fim da história, seu Camilo convoca aos demais para que lembrem e cantem a história do Boi e o Vaqueiro. Assim, a narrativa termina, mas, no entanto, há uma sugestão da permanência da história na memória coletiva. O mesmo acontece na passagem: "A festa não é para se consumir - mas para depois se lembrar..." fazendo alusão ao caráter retroativo das experiências festivas que guarda ligações com as construções narrativas como apontamos no começo desta análise.

Num jogo de ausência x presença, observamos uma reflexão sobre a continuidade daquilo que já cessou. Bem como o riachinho que encerra seu fluxo, mas que permanece ora em forma de lembrança, ora em forma de história, assim a festa mantém se estabelece numa tradição. Mesmo quando chegam ao fim – história, festa ou o riacho – deixam um rastro na memória coletiva, como podemos concluir da citação abaixo:

Festa devia ser assim: o risonho termo e começo de tudo, a gente desmanchando tudo, até o feito com seu suor do trabalho de sempre; e sem precisar, depois, de tornar a refazer. Que nem com as histórias contadas. Chegava a hora, a história alumiaava e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco. Ah, então, a história ficava pronta, rastro como o de se ouvir a missa cantada. Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite,

perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar na grotta abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se lembrava da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia – d'ele sendo como sempre. Na hora, era. (I 212-213)

O episódio da perda do riachinho estabelece uma conexão com a novela "Campo Geral" quando associado ao episódio da cadela Pingo-de-Ouro. A recuperação da cadela e do riacho nas histórias contadas por Miguilim e Camilo reordenam as narrativas. As perdas se resolvem nas histórias contadas.

Enquanto a história do velho Camilo promove a ordenação e movimenta o desfecho da narrativa, temos em "Uma história de Amor" a personagem Joana Xaviel que também exerce uma função de contadora de história, embora suas histórias causem um diferente impacto na novela.

As histórias de Joana Xaviel são carregadas de um conteúdo do passado "de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos." (I 189). Nessa perspectiva, a linguagem das histórias nesta novela provém não apenas do universo sertanejo, mas também de vozes longínquas, vozes arcaicas, ecoando narrativas que apontam para o tempo da origem das histórias, dos contadores anônimos.

No episódio que destacaremos da história contada por Joana Xaviel, ao contrário do efeito ordenador da história do Velho Camilo, o relato provoca efeito de perturbação e desordem uma vez que apresenta um final problemático, subvertendo, desta maneira, o formato da sua narrativa. Esta subversão gera entre seus ouvintes uma rejeição daquele fim considerado inapropriado e, como consequência, conduz a uma reflexão sobre o origem e autoria das histórias contadas.

Para o leitor e ouvinte da história de Joana Xaviel, o desfecho em que o mal triunfa gera um questionamento sobre a medida da verdade daquele relato. Por isso, em dado momento, surge a dúvida dos personagens "Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das histórias?" (I 198). O final inesperado desloca o leitor/ouvinte da posição confortável, causando, deste modo, um estranhamento perante

uma forma desconhecida. João Adolfo Hansen aponta que "a negação da 'lógica' é, contudo, procedimento técnico e poético também comunicado funcionalmente como avaliação da forma." (Hansen2007: 38). Assim, ao subverter o final da estória, Joana Xavier gera uma reflexão sobre a natureza formal da própria estória e exige dos leitores ouvintes uma participação no que se refere ao trabalho da imaginação em combinar imagens em busca de sentido. No entanto, a subversão da lógica da estória de Joana Xavier acaba gerando por parte dos seus ouvintes uma cobrança de uma segunda parte que completasse aquilo que parecia estar inacabado. Observemos um trecho da estória de Joana Xavier:

- "O seguinte é este..." O homem rico prezava toda a confiança do vaqueiro, deu a ele a melhor maior fazenda, por tomar conta. O vaqueiro podia comportar lá o que por si entendesse, mas tinha de zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico amava com muita consideração. Foi quanto foi para Destemida exigir do marido, a sentido rogo: que queria comer carne da Cumbuquinha, que precisava, porque era um desejo e ela estava grávida de criança, mesmo precisava. Até os meninos choravam: "Nha mãe, não mata a Cumbuquinha..." Mas a Destemida tinha o relógio de não ter nenhuma piedade. Não atendia, por mais prazer. O vaqueiro pobre matou a Cumbuquinha... (I 195)

A falta de um final considerado adequado, causa em Manuelzão e nos demais um certo desconforto: "Mas esta estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xavier dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira." (I 197). Assim, pela narrativa de Joana Xavier é colocada em discussão reflexões sobre as fronteiras narrativas, mais especificamente do fim: "Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter!" (I 197). Vejamos que nas obras de Rosa a problemática do fim narrativo é uma constante. Através da passagem "A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito" (I 197), o caráter inusitado do fim da estória acende discussões sobre o processo de estranhamento que ocorre no ouvinte e o leitor de Guimarães Rosa. Estão constantemente sendo surpreendidos com palavras e estórias que produzem significados inesperados. Guimarães Rosa parece querer nos dizer que as estórias, assim como as palavras poéticas,

não precisam necessariamente de uma lógica, pois são fruto da imaginação e da memória que utilizam livremente combinações de imagens e sentido, baseando-se na lógica interna do momento da enunciação.

As histórias de Camilo e Joana Xaviel, mais do que meras partes integrante de uma narrativa de enredo autônomo, são elementos de ordem e desordem que colaboram com o movimento da narrativa da novela. E aqui, como nas demais novelas, o movimento se reafirma pela temática da viagem nas duas extremidades da narrativa.

Ao dar voz aos contadores de histórias, Guimarães Rosa reitera a relevância da experiência e da sabedoria popular conferida aos guardiões da tradição. Nesse processo, também reflete sobre a ideia de criação e recriação ficcional, uma vez que os contadores são fabulistas por natureza capazes de criar suas próprias histórias. Adicionados à memória e à experiência está, sobretudo, a força criativa. A valorização da oralidade através dos contadores aproxima a escrita da linguagem poética proveniente da expressão mais primitiva que é a língua falada. São esses contadores que guiam os leitores e seus ouvintes pelos caminhos desconhecidos. Assim seguiam os ouvintes de Joana Xaviel: "A gente escutava, se esquecia das coisas que não sabia" (I 195), as histórias "vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento brisêia" (I 195).

1.3. “A Estória de Lélío e Lina”: a velha Rosalina e Pernambuco.

A "A estória de Lélío e Lina" é a terceira novela do livro *Corpo de baile*. Tal como observamos nas demais novelas, de forma mais clara e direta, temos a mesma elaboração estrutural em que o início da narrativa marca um movimento de deslocamento: “NA ENTRADA-DAS-ÁGUAS, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à Pinhém” (I 285).

A novela narra o percurso de Lélío, um viajante que ao chegar em Pinhém, se instala na fazenda de seo Senclér. Aos poucos percebemos uma atmosfera que indica que uma nova fase começa para o personagem. O deslocamento para outra cidade introduz uma série de novas possibilidades, uma ruptura com um tempo passado:

Era um novo estirão de sua vida, que principiava. Antes, nos outros lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira – os parentes, os conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio precisa de fazer barra. (I 294).

No entanto, essa ruptura é quebrada quando, em instantes de rememoração, Lélío recupera o passado na tentativa de compreender os caminhos tortuosos da vida. A mocinha do Paracatú surge nas rememorações como uma espécie de sonho. Aos poucos a figura da mocinha de Paracatú, descrita como "pequenina, brancaflôr, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver" (I 295), passa por uma transformação no decorrer do movimento rememorativo de Lélío. A menina sofre, então, uma mudança: "Mas, depois, outras vezes, aqueles olhos relumejavam em si, mudando, mudando, no possível dum brilho solto, que amadurecia, fazendo a gente imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo" (I 295). Nota-se, desta forma, que a Mocinha atravessa o universo do real para o universo do imaginário, passando ora por lembranças retiradas do seu passado, ora por uma relação platônica imaginária.

Então, era como se fossem duas, todas duas de verdade, as duas numa só, no mesmo tempo. E aquela encantada astúcia mudável, que nem fazia conta dele, Lélío, e que maltratava e animava: como a gente vê ainda, um espaço momento, um lugar lindo, quando o escuro da noite já o consumiu; ou quando já se pode reconhecer adivinhada a divisa da várzea, por varo, no ralo de um fim de chuva. E a lembrança dela queimava, às vezes, em alma, uma tatarana largateasse. O único jeito de tolerar a lembrança dela era esse: de a ficar adorando, de mais longe, como se fosse uma santa. (I 326-327)

Cecília Bergamin analisa o episódio acima ressaltando a postura dissimulada da Moça em relação à Lélío, que "provoca uma duplicação imaginária" (Bergamin 2008: 140) da figura daquela mulher. Acrescenta:

Então eram duas, as duas em uma só, as duas verdadeiras. A "*astúcia mudável*" cria um movimento entre as duas imagens contraditórias, cujo resultado é a indistinção, expressa pelas imagens de lusco-fusco evocadas neste pensamento de Lélío. As imagens são de mudança, do dia para a noite, da chuva para a estiagem, visto que captam o momento indiscernível da passagem de um a outro, o limite entre os estados. (*idem: ibidem*)

Na perspectiva da impossibilidade de realizar esse amor, Lélío parte em direção à Pinhém. Nesta novela, assim como nas demais novelas de *Corpo de baile*, o motivo da viagem é o fio condutor que entrelaça os personagens da narrativa. A narrativa começa com viagem de Lélío chegando em Pinhém e termina com sua partida ao lado de Rosalina. Embora tenhamos uma gama de personagens – vaqueiros, fazendeiros, tocadores de viola, mulheres – que entrecruzam o caminho de Lélío nesta travessia, abordaremos principalmente as figuras de Rosalina e de Pernambo neste capítulo. São eles que marcam, através das histórias e das cantigas, o percurso de Lélío.

A personagem da Rosalina em "A Estória de Lélío e Lina", é uma figura emblemática que representa aquela que possui um conhecimento do mundo por meio da experiência e que o propaga por meio do uso de provérbios. Através do uso constante desses ditos, a Lina é atribuída uma sabedoria adquirida pelas experiências vivenciadas no passar dos tempos e transmitidas, fundamentalmente, pela voz. Deste modo, podemos dizer em outras palavras que essa sabedoria é um conhecimento não alcançado por acúmulos de livros lidos, mas que é conquistado através da leitura do mundo, passado de geração a geração por meio da oralidade. Além de Lina, também se verifica o frequente

uso de provérbios pelo vaqueiro Aristó, como se nota nos exemplos abaixo:

"sabia o antigo certo, por riba de todos, por tudo" (I 304)

"Dou garupa, mas não forro traseiro do cavalo" (I 309)

"Pega com Deus que tudo pode..." (I 309)

"Por um bom pio, só, tié não vira sabiá..." (I 310)

"Ruim, mesmo ruim, ruim - nunca vi nada..." - dizia enquanto tocavam pelas lamas, mundo chovido. - "O diabo está só por debaixo..." - acrescentava. "No fim, a gente esbarra é em Deus!" (I 332)

O frequente uso de expressões populares, como de provérbios em "A estória de Lélío e Lina", ilustra uma forte presença da oralidade. A incorporação do recurso proverbial na escrita de Rosa também pode ser considerado como aquele "limite entre os estados" mencionado por Cecília Bergamin. Mas, além disso, também serve de instrumento para elaboração de uma reflexão sobre o uso do recurso proverbial como fonte de sabedoria coletiva, cuja função didática e moralizante serve para instruir os homens a evitar o caminho do erro. O tema do engano acompanha as narrativas de Rosa desde "Campo Geral". Logo no início da narrativa de Miguilim já encontramos esta referência: "No começo de tudo tinha um erro" (I 15). No entanto, em "A estória de Lélío e Lina", este engano é de outra natureza. Ocorre no primeiro encontro com Lina por conta de um mal-entendido decorrente da percepção errônea de Lélío que não se dá conta de que a moça que via se tratava na verdade de uma senhora. Cecília Bergamin sustenta essa mesma premissa em sua tese: "Estamos diante de um engano. Lélío sente-se suspenso pelo encontro com uma moça desconhecida. (...) Era uma velhinha... Acontece que, em Rosa, os enganos podem ser os verdadeiros acertos..." (I 142). No vai-e-vem da vida de Lélío a organização se faz de maneira pendular, variando entre ordem e desordem. Deste modo, Lina aparece como um erro, no entanto percebemos no decorrer da narrativa que será ela o elemento organizador do percurso de Lélío e do próprio desfecho narrativo.

De um lado temos o vaqueiro Lélío, "rapaz moço, bôa cara e comum jeito, sem semelha de barba nenhum, ar de novidade" (I 185), do outro Rosalina (Lina): "Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular - com um calor dentro, a voz que pegava, o acêso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos - que a gente queria imaginar quando moça, seu

vivido." (I 355). Lélío experimenta um encontro improvável. Ele com "ar de novidade" e ela numa "velhice contravinda". Poderíamos supor que há, neste aspecto, uma conjectura sobre a possibilidade de reunir numa estória uma perspectiva ao mesmo tempo arcaica e moderna. Assim, Lélío, ao se deparar com Lina pela primeira vez, conclui que os dois pareciam retirados de uma estória: "Porque aquela voz acordava nele a ideia - próprio se ele fosse o rapazinho da estória que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes... " (I 354)

O episódio do encontro de Lélío e Rosalina acontece numa espécie de suspensão do tempo e do espaço – "Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando" (I 352). Cumpre ressaltar que foi a voz de Rosalina que provocou em Lélío esse efeito encantatório – "mas voz diferente de mil, salteando como uma força de sossego" (I 352).

Andou mais, embebendo tempo.

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz – baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: – "...goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore..." – mas voz diferente de mil, salteando como uma força de sossego. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranquilo por um fio de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o a-pio de pomba-rola em beira de ninho pronto feito: – "... *Você é arte-mágico?*..." Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... –; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento. (Uma vez, na Tromba-d'Anta, se deu que ele estava montado numa mula empacadeira, quando de longe uma vaca avançou: e que vinha em fê furiada, no medonho com que vaca investe. Esporou, esporeou – é baixo, a besta não queria se mover do lugar. Então, ele fechara os olhos – para não ver doer. E sucedeu que a vaca desdeixava de vir mais, tinha travado esbarrada, em distância, desistindo. Estava salvo. Mas, para ele, aquele gotêjo de minuto em que esperou, espedido, estarreado, foi como se tivesse subido dali, em neblinas, para lugar algum, fora de todo perigo, por sempre, e de toda marimba de guerra...) E era nela que seus olhos estavam.

Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez. Pois abaixava o rosto - de certo modo devia de estar envergonhada, se avermelhando; e, depois, muito branca. Assim o saudou. A voz: – "...s-tarde..." (I 352-353).

Atentemos que o momento do encontro entre Lélío e Lina é marcado pelo signo da voz que se firma no instante anterior a percepção, e no fim quando saudado pela voz: "A voz: – '...s-tarde...'" (I 353). Esse encontro sonoro, também marcado pela escuta de Lina dos passos de Lélío, gera uma suspensão no tempo que se instaura enigmaticamente como uma revelação de um segredo – "achou que estava ouvindo ainda um segredo" – de um tempo distante – "lembrava um muito antigo continuar" (I 353). Desta maneira, o estudo de Zumthor retoma tal correspondência quando, ao relacionar a conexão entre oralidade e escrita, afirma: "A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho da escrita (...) a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir" (Zumthor 2014: 60).

Traçando um paralelo com a estória de Lélío e Lina, observamos que o encontro dos personagens também pode ser associado a este contato que aproxima vertentes das duas expressões textuais – oral e escrita. A leitura feita por Lélío da figura de Rosalina se principia a partir de marcas vocais que se cristalizam na sua forma visível quando os olhos do jovem percebem os contornos da personagem delineados no momento do encontro. Então, podemos entender a figura de Rosalina como a própria experiência do leitor diante do texto rosiano, que para compreender a forma da escrita precisa ouvir a voz do texto delineado pela presença da oralidade para poder capturar som e imagem ao mesmo tempo.

A suspensão da temporalidade e a constatação da velhice de Lina no momento do encontro já assinalam para uma concepção que congrega as ideias de encontro/desencontro de tempos distintos e, portanto, é imprescindível ressaltar a passagem seguinte, apontada por Dona Rosalina: – “Agora é que você vem vindo, eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais.” (I 359). A premissa que norteia essa concepção de encontro está vinculada à temática das fronteiras de começo e fim e, sobretudo, à temática da

continuidade. Notemos que o episódio do encontro entre Lélío e Lina se situa mais ou menos no centro divisório da novela, marcando desta forma a passagem do que seria o começo para o fim da narrativa. Serve, portanto, como eixo de uma narrativa que se modifica com a aparição de Lina. Veremos adiante que será a partir dessa relação com a figura de Lina, marcada por uma velhice que remete a cultura dos antigos guardiões da tradição, que Lélío decidirá seu destino. O encontro de elementos temporais improváveis – de um moço com uma velhinha – é construído de tal modo que, ao mesmo tempo, se estabelece pelo signo do desencontro, já que um vem vindo enquanto o outra vai indo nas palavras de Lina.

Percebemos que a vida de Rosalina, que parece estar já no seu percurso final, corresponde ao recomeço da vida de Lélío. Assim são as narrativas de *Corpo de Baile*. Guimarães Rosa desenvolve em neste livro, tanto no contexto narrativo de cada novela quanto nas relações das novelas umas com as outras, uma espécie de amarra ordenadora que evoca uma imagem de baile sincronizado.

A partir dessa linha de pensamento, a representação da festa e da dança são eixos norteadores de suas novelas. Em "A estória de Lélío e Lina", a festa de Natal corresponde à essa interrupção do cotidiano que marca ao mesmo tempo o fim de uma fase e o princípio de outra: "'Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...' – dona Rosalina falou. – 'Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de antecipo...' E ele não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom" (I 385, *grifo meu*). O momento da dança nos inclina para a percepção já anteriormente apontada. Além de fazer parte dos rituais festivos, a dança reflete novamente sobre o "vai-e-vem das coisas" e seus participantes.

De seguida, se dansou. Quem propôs mesmo foi a dona Rosalina: falou que, sem dansa, festa devia a festa. (I 393)
Mas Lélío nem teve tempo para escolher dama: dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho - os dois formaram a mazurca dansando. À parte Lélío não se disse a desdém, de dansar com a velhinha antes sopresava-o o afago de todo carinho tanto respeito, uma ausência de si, feito fosse aquela dansa uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito vem-vai das coisas - mar o mar. No uso do momento, semelhante se esquecido, não temia nem queria nem consistia nada, mas lá. (I 393)

Os tocadores tocavam muito sérios, por encargo de sua arte. O Pernambo também. E todo mundo estava lá. (I 385)

Aspectos como este, relacionados à arte performática, atribuem à novela uma importância que vai além dos fatos narrativos. No ato performático, como apontamos no capítulo anterior, os componentes circundantes, como presença dos tocadores, do cantador Pernambo, de "todo mundo", do movimento do "vem-vai das coisas", funcionam como mecanismos evocados para possibilitar a atmosfera ritualística do momento da performance em que a dança é comparada com uma arte de religião pelo efeito causado no jogo cerimonial dos elementos envolventes. A construção desta cena faz, sobretudo, alusão à metáfora do livro *Corpo de Baile*, ou seja, à concepção de estruturas pequenas e que se movem através do ritmo, compondo um todo coreografado. Vejamos a passagem retirada do trecho acima "No uso do momento, semelhante se esquecido, não temia nem queria nem consentia nada, mas lá. Os tocadores tocavam muito sérios, por encargo de sua arte. O Pernambo também. E todo o mundo estava lá" (I385), e notemos que esta colocação reitera aquilo que Zumthor apontou como elemento transmitido pelo texto, que produz um campo dêitico particular, um *aqui-e-agora* jamais recuperável. (Zumthor 2014: 60). Esse *aqui-e -agora* do qual fala Zumthor também se reflete na presença dos cantadores que, por meio das suas performances, articulam o questionamento sobre a linguagem oral sujeita à escrita.

Nessa linha de raciocínio, o personagem Pernambo, tocador de violas, aparece em "A estória de Lélío e Lina" como aquele transforma o universo que o rodeia em cantigas. A matéria vertente das canções de Pernambo é extraída de suas vivências e da própria narrativa na qual as canções se inserem. As canções são articuladas de forma a criar um paralelismo entre a estória da novela e a presença da voz que canta. Deste modo, em certas passagens do texto, encontramos a voz do Pernambo entremeada nos diálogos do enredo narrativo. Através das suas canções, Pernambo transforma a realidade em estória cantada, bem como faz um tradutor.

Também, agora a birra maior dele era com o Pernambo, por este estar recontando como dona Rute tinha sido boa, tinha botado remédio nele, tinha conversado bonitas palavras. – “De em diante, um vai machucar mão todo dia, hem velho, mode ser prinspe?...” Mas o Pernambo era alto em si, não

dava milho a pássaro-preto. Só meio-cantava: “ *Quem tiver cabeça-inchada, traz aqui, que eu vou curar; com leite da gameleira, resina de jatobá...* ” Todos tinham receio dessa capacidade do Pernambo, de debochar em verso, o que desse na vontade dele, botava pessoa em coisa e assunto. (I 324 *grifo meu*).

"A Jiní acaba com ele, como quase acabou com o Tiotino. E com o patrão... Ôi-ô: *"Lá em cima daquela serra, tem um rastro de mulher, metade da serra eu subo: mais, meu Deus, não pode ser..."* "-Traz a viola, Pernambo." "- Está sem corda." "- Será que é bonita?" - perguntou Placidino, depois de um tanto de tempo muito calado, boca aberta. - "Quem, rapaz? Você está assombrado?" "- A irmã de Tomé, que ele vai ir p'ra buscar..." "- Se puxou à irmã, está servida de todo lindôr, sim senhor: *"Lá em cima daquela serra, tem uma moça por chegar: chega feito sol e estrelas, chuva no canavial..."* "- Ô seu Pernambo, o-senhor me ensina a botija de alegria?" - Lélío perguntou, se ousando em tom de brincadeiras. - "Ara, meu filho, o seguinte é este: que eu nasci longe daqui, por aí andei e desandei, esclareci muita coisa... P'ra abastante, o que mais vi foi desgraça e ruindade. Por isso resolvi que o que quero é ficar quietinho neste cantão, onde o mundo é mais pequeno. Correndo campo e agarupando em boi, p'ra o meu pão-nosso. Tanto o que vem p'ra riba de mim, tudo eu logo despacho, em cantigas e cantorias... (I 327-328 *grifo meu*).

Pernambo parece exercer em "A estória de Lélío e Lina" uma mediação entre a novela anterior – "Uma estória de amor" e a seguinte – "O recado do Morro". Por um lado, na novela anterior – "Uma estória de amor" – os contadores são ora os guardiões das estórias tradicionais, ora recriadores dessas estórias. Por outro lado, na novela seguinte – "O recado do Morro"–, a estória emanada do morro assume um significado de premonição. Pernambo está entre esses dois universos, um que aponta para o passado e outro para o porvir. Se constitui, portanto como um tradutor do presente.

E o Pernambo punha um verso para cada pessoa, começando nas mocinhas. ... Vi dizer que neve é branca, sei que branco o açúcar é... – isso era para Chica. ... Deus fez dona Mariinha, levou tempo p'ra fazer... Depois cantou que a Manuela, quando andava, etcétera que o chão, mesmo pedia para ela forte pisar. Do que cantou para a Dlaljizinha, Lélío não escutou bem. Desde o mais, o Pernambo pôs o verso para a dona Rosalina, que rezado: ... Vi o coração do campo, vi o rastro do luar; vejo dona Rosalina, mas nem posso comparar... (I 388)

A decisão de viagem de partida de Lélío e Lina é influenciada pela presença desses dois personagens. De um lado Dona Rosalina, que através de uma perspectiva

poética do mundo sertanejo, reorganiza o mundo de Lélío quando este mundo se dispõe em aparente desordem. Lélío encontra o conforto nas sábias palavras de Lina; do outro, Pernambo é aquele que concede ritmo e movimenta Lélío para o desfecho do enredo. O percurso de Lélío é marcado por uma percepção de que devia partir, mas somente no final consegue compreender o porquê de ainda não ter ido.

Ia embora. Então, por que ainda não tinha ido? Por muito tempo, o motivo, não soubera se explicar. Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina. Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nos horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego. Às vezes, olhado por aqueles olhos, homem destremia da banzeira da vida. Se livrava de qualquer arrocho e ria de si mesmo um pouco, respirando mais. (I 369)

Esta dúvida, esclarecida no desenlace da narrativa, persegue Lélío e o leitor no decorrer da novela. Por três vezes, Lélío se pergunta: "Então, por que demorar ali?" (I 367), "Então, por que ainda não tinha ido?" (I 369), "Então, por que ainda não tinha ido?" (I 441). No desenrolar da trama, outra presença constante nos instiga. O insistente registro do verbo ir no pretérito imperfeito: "Ia-se dar no Pinhém." (I 290); "Iam contra o vento." (I 307); "Ia." (311); "Bom, ia ser." (I 337); "Ia." (I 338); "Ia embora" (I 369); "Ia." (I 378); "Iam." (I 406); "Ia." (I 418); "E ia." (I 418); "Então, ele ia; ia." (I 441); "Ia." (I 441). Este recurso nos impele a entender que o verbo insistente, ora significa um adiamento da decisão de ir embora, ora funciona como refrão que se repete para proporcionar ritmo e movimento na narrativa. Somente ao final que Rosalina encerra este impasse declarando "Chegou o de ir" (I 442).

No episódio final da novela, em destaque no excerto abaixo, a decisão da partida ocorre, como dissemos anteriormente, movida por esses dois personagens. Vejamos o trecho:

Seguia o seguinte uma asa de trova do Pernambo, que dando assim:

Quero poeira do Curvelo

*com lama de Pirapora...
Aqui é que mais não fico,
amanhã eu vou m'embora!*

- Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por cansaça daqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você..." E dona Rosalina, que nunca mudava, tinha como que naqueles olhos, diversos de todos, um exato de coisas que ele precisaria de um existir sem fim para aprender, mas que cabiam também no momento de um só olhar de bem-querer (I 442)

Notemos que o desenlace se incide primeiro através de uma trova de Pernambuco. Semelhante ao que acontece em "Uma história de amor", esses dois personagens impulsionam Lélío para a uma nova partida. São eles que movimentam a narrativa para seu desfecho, reafirmando que a vida é cheia de recomeços.

Em *O Brasil de rosa: mito e história no universo rosiano: amor e o poder* Luiz Roncari salienta a semelhança do nome Lélío com Hélió e sua natureza solar (Roncari 2004: 161). Sobreposto a isto, Roncari afirma que é a própria Rosalina que o identifica como o Sol quando diz: "De você eu gosto demais, para saber, meu Mocinho. Você é o sol – mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar" (I 358). Para Roncari, o desencontro dos personagens pode ser alegorizado pela relação de Sol/Lua, Dia/Noite: "Um desencontro como o do Sol com a Lua, quando um chega a outra já se vai, um reina de dia e a outra de noite, vivendo os dois uma perseguição infinita" (Roncari 2004: 163). Para fundamentar seu argumento, ressalta que "Rosalina aparece alegorizada na festa, como a própria lua" (Roncari 2004: 163): "Desde o mais, o Pernambuco pôs o verso para dona Rosalina, que rezado: ... *Vi o coração do campo, vi o rastro do luar; vejo dona Rosalina, mas nem posso comparar...*" (I 388).

A partir desta dinâmica, podemos verificar diversas camadas de reflexão. Dentre estas, podemos ressaltar àquela que envolve a fronteira dos estados que implicam num sentido de continuidade. A natureza interminável do tempo que transforma todo dia em noite, numa ilimitada sucessão. Este sentido de continuidade reitera a própria noção de movimento verificada nas novelas de Rosa aqui analisadas. A noção de movimento se instaura como elemento norteador das narrativas e é refletida em "A história de Lélío e Lina" constantemente. Sobre este aspecto podemos ressaltar o episódio final, quando

percebemos o movimento dos personagens no momento do seu deslocamento: "Olharam para trás: a estrela-d'alva saiu do chão e brilhou, enorme. Olharam para trás: um começo de claridade ameaçava, no nascente; beira da lagôa, faltava nada para as saracuras cantarem. Olharam para trás: o sol surgia." (I 445).

A partir dessa premissa, o sentido da continuidade, bem como nas demais novelas, recai também sobre a temática da viagem que atravessa a novela articulando o princípio ao encerramento. Esta articulação causa um efeito cíclico proveniente deste movimento contínuo e adicionam mais uma camada de reflexão sobre os limites da narrativa. Este prolongamento que une Lélío à Rosalina, também conecta uma novela à outra.

1.4. “O recado do morro”: do Morro a Laudelim.

Em “o recado do morro” temos nas primeiras linhas da novela uma apresentação do personagem principal, Pedro Osório; uma dimensão temporal – “num julho-agosto”; uma caracterização espacial – “nos fundos do município onde ele residia; em sua noroesteã”; e um deslocamento/movimento – “Desde ali, o ocre da Estrada, como de costume, é um S, que se começa a grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor” –, marcando graficamente o movimento dos personagens e da própria narrativa que se inicia com a letra “S”, como se observa na citação abaixo:

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Osório (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua noroesteã, para dizer com rigor. Desde ali, o ocre da Estrada, como de costume, é um S, que se começa a grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor. (II 7).

Numa outra perspectiva, encontramos elementos remissivos que articulam a narrativa ao procedimento da própria escrita. Em um dado momento, o caminhar é descrito com “brancas estradas calcáreas” onde “de um ponto a um ponto”, “como por uma linha vã” os personagens seguiam. Se por um lado tais referências nos fazem pensar na produção da escrita, onde o papel igualmente branco serve para ligar a estória de ponto a ponto, de forma alinhavada, por outro temos a concepção do próprio desenvolvimento do enredo rosiano que mesmo na sua circularidade realiza de uma ponta a outra um caminho que permite várias perspectivas, ora para “subir e ver” o mundo disforme, ora na reta plana da estória.

E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente

vive. Lugares. Ali, o caminho esfolia em espiral uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em animal. Queriam subir, e ver. O mundo disforme, de posse das nuvens, seus grandes vazios. Mas, com brevidade, desciam outra vez. Saíram a onde a estrada é reta, bom estirão. (II 19)

Acompanhado ao movimento espacial, temos em "Recado do morro" o movimento de uma voz. Interessa aqui refletir sobre a viagem da própria voz cuja origem se dá no morro da Garça. A novela "O recado do morro" trata sobretudo de uma revelação, uma espécie de profecia que prenuncia o perigo de vida que está passando Pedro Orósio. Mas a mensagem só é de fato compreendida por ele depois de passar pelos sete recadeiros. São eles: Gorgulho; o irmão de Gorgulho – Catraz; o menino Joãozezim; o bobo Guégue; Nominedômine, outro louco profeta apocalíptico; o Coletor, doido que se acha rico; e, por fim, o poeta e cantador Laudelim Pulgapé.

Guimarães Rosa, ao comentar a passagem final do recado com tradutor italiano Edoardo Bizzarri, adverte: "E a canção, o 'recado', opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio – que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se liga, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se entusiasma (V. etimologia: en-theos...) pela canção, e canta-a" (Bizzarri 1980: 59).

O morro nesta novela parece ser o elemento central de onde parte o recado. Erich Soares Nogueira em seu artigo "A viagem da voz em 'O recado do morro', de Guimarães Rosa" destaca:

Ora, em uma dessas notáveis confluências trabalhadas por Guimarães Rosa entre um dado geográfico e seu valor simbólico, o Morro da Garça está no "centro geodésico" de Minas Gerais, ou seja, encontra-se geograficamente na região central do estado. No conto, essa centralidade do Morro também se evidencia na sua onipresença: enquanto caminha vendo o morro, Pê-Boi se recorda de alguns boiadeiros que viajam pelo sertão por dias seguidos e, mesmo assim, o Morro parece não se mover, impondo-se como uma entidade da natureza constante e inalterável. (Nogueira 2014 :51)

A questão da perspectiva central do morro da Garça não só evidencia sua onipresença, como também pode ser associada com alguns dos episódios em *Corpo de*

Baile. Lembremos que tanto Joana Xaviel como o velho Camilo, no momento do relato de suas estórias, assumem posição central. Os demais ouvintes parecem se distribuir ao redor dos contadores. Esta centralidade apontada nas relações entre contadores e público ouvinte é bastante clara, mas também veremos na própria estrutura de algumas novelas este marcador de eixo central. Em "A estória de Lélío e Lina" essa centralidade é assinalada na própria estrutura da novela, já que o episódio mais relevante do encontro de Lélío com Lina se localiza no ponto mediano da novela. O mesmo acontece em "Campo Geral" quando observamos que o episódio em que Seo Aristeu promove a cura de Miguilim através das suas estórias é situado no eixo central da novela.

Além disso, observando numa perspectiva ainda mais ampla, a própria novela "O recado do morro" ocupa um lugar central na seqüência das novelas. Na ordem proposta por Rosa é a quarta novela, ou seja, se posiciona bem no meio entre as demais. Inclusive, logo no início da narrativa, percebemos este aspecto que distingue a novela como ponto divisório do livro. Refiro-me à passagem que introduz a caminhada dos cinco homens que seguem viagem: "E iam, serra-acima, cinco homens pelo espigão divisor." (II 7). Portanto, podemos considerar que este "espigão divisor" representa a própria novela cuja centralidade aponta para uma reflexão sobre a estrutura composicional do livro *Corpo de Baile*.

A disposição centralizada da novela não é arbitrária. Será nesta novela que teremos mais claramente a noção da viagem no contexto espacial, lingüístico e vocal, como aponta Erich Nogueira: "agrega, a um só tempo, três viagens: uma de caráter espacial (pelas terras de Minas Gerais); uma de caráter lingüístico (que trata da formação de um recado enviado por uma entidade que integra esse espaço, o Morro da Garça); e uma terceira, que se alia ao universo da transmissão oral, ou melhor, aos trânsitos de sentido que se ligam às reverberações da voz" (Nogueira 2014: 2). Deste modo, podemos supor que a centralidade do morro tem relação com o ponto de onde se origina a estória, sendo ela contada ou cantada, na camada narrativa ou estrutural.

O contadores de estórias na novela "O recado do morro" desempenham um papel de portadores e manipuladores da mensagem. De um a um vão passando o recado, cada qual utilizando suas próprias ferramentas lingüísticas. A novela "O recado do morro" reflete sobre as premissas de Benjamin que desenvolvemos no início desse capítulo

quando falamos sobre o contador de histórias e suas articulações performativas. Nesta novela é evidente que a percepção dos personagens contadores está sujeita às deformações que ocorrem de acordo com as características pessoais dos próprios contadores. Essas deformações se referem as marcas que cada contador deixa na história contada, como apontou Benjamin nos seus postulados. Além disso, o movimento da mensagem de recadeiro em recadeiro, faz clara alusão da transmissão oral de ensinamentos por gerações e gerações no decorrer do tempo. Compreendemos que as figuras itinerantes nas novelas rosianas se inserem num movimento maior, movimento que coincide com a trilha de experimentação com a linguagem e que envolve dois percursos sobrepostos: a travessia dos personagens e a travessia do próprio recado.

Os recados são transmitidos por personagens marginais – loucos, bobos, crianças, etc. São figuras ainda não contaminadas com o intelectual racionalismo e que tem uma visão criativa do universo ao seu redor, mas com dificuldades em elaborar o pensamento. Laudelim "entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar" (II 72). Será ele quem organizará de forma articulada a história, funcionando como tradutor daquela mensagem captada pelos personagens marginais.

Guimarães Rosa esclarece:

é a história 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 inicial." (Bizzarri 1980: 59).

Trata-se, sobretudo, de uma encenação performática que se estabelece por meio da relação entre a música, a arte e a palavra, projetando-se em forma de revelação.

O processo de disseminação das histórias no universo sertanejo de Rosa, encontra na novela de "O recado do morro" uma função artística. A história se transforma de boca em boca e assume forma de canção, ganhando outra dimensão no seu sentido. Tal como a linguagem de Rosa prima por um estado de formação, o texto que se constrói pelos sete recadeiros é fruto de uma elaboração que reflete sobre a própria criação artística.

A história contada pelo morro, aparentemente apontando para uma forma de

estória situada no passado, adquire tom premonitório, passando a apontar para um futuro, para algo prestes a acontecer. Embora tenhamos algumas pistas de que se trata de um aviso, nós, leitores, só desvendamos o enigma quando Pedro Orósio também o compreende. O recado do morro anuncia uma emboscada envolvendo sete personagens. Esta é mais uma novela cuja temática gira em torno de uma viagem de chegada, uma festa, um momento de decisão/revelação e uma partida. Se em "Campo Geral" o processo de aprendizagem pelas estórias é reforçado pela metáfora da miopia que se resolve com os óculos, em "O recado do morro", esta revelação nasce da canção cantada pelo Laudelim Pulgapé. A nitidez que o recado assume ao ser cantado é fruto de uma performance que envolve uma voz anônima que ganha corpo e sentido ao ser cantada e organizada em forma de estória.

Para Luiz Tatit, em seu trabalho *O cancionista*, há uma diferença entre a voz que canta e a voz que fala. Tatit explora e ideia de que: “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer” (Tatit 1995: 15). Assim, compreendemos que o recado musicado, pela sua maneira de dizer, incorpora um sentido ao reformular as estórias fragmentadas dos contadores. Podemos dizer, deste modo, que o percurso do recado é constituído no âmbito da recriação artística uma vez que através de fragmentos em transformação o recado adquire uma composição estruturada na sua versão final, gerando um sentido ajustado ao contexto da narrativa. A aproximação da dimensão da estória do recado com a dimensão da estória de Pedro Orósio ocorre a partir de uma estória ficcional e se converte em premonição da vida real. Em "A estória de Lélío e Lina" as canções de Pernambo parecem seguir o caminho inverso, visto que Pernambo é aquele que transforma o mundo real em ficção através das suas canções.

O primeiro fragmento relatado pelo personagem Gorgulho em "O recado do morro" é ainda um rascunho confuso da estória final musicada por Laudelim. Sendo o único capaz de ouvi-lo e traduzi-lo em palavras, Gorgulho o faz de maneira embaralhada: "Nem eram coisas do mundo entendível. De certo o Gorgulho, por sua mania, estava transferindo as palavras. Mas achou, como de relance, que seo Alquiste era capaz de pegar o sentido escogitado; e então afiou a boca. Mas, nesse afogo, falando muito depressa, embrulhava tudo, não vencia de desembargar" (II 32).

Aos poucos, no decorrer da passagem do recado de um recadeiro a outro, alguns

aspectos são adicionados à mensagem. O recado começa a se misturar com a realidade. Surgem pontos de contaminação, como o acréscimo do número de homens que testemunharam o "grito" do morro. No entanto, percebemos um crescente melhoramento no que diz respeito à organização da estrutura da estória, mas mesmo assim as associações ainda não são perceptíveis para que Pedro Orósio consiga compreender como uma alerta. Na terceira versão do recado passado para Guégue a narrativa aponta para um aspecto da arte performática ao adicionar gestos e mímicas ao corpo da estória cifrada:

Mas o Guégue não sabia dar opinião, apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beijos. Representando por gestos cada verdade que o menino dizia: sungava as mãos à altura de um homem, ao ouvir do rei; e apontava para o morro, e mostrava sete dedos pelos sete homens, e alongava o braço por diante, para a espada, e formava cruz com os dedos e beijava-a, ao nome de Deus; e batia caixa com as mãos na barriga, e com uma careta e um esconjuro figurava a aparição da Morte. Tudo, por seus meios, ele recapitulava, e pontuava cada estância com um feio meio-guincho. Mas Pedro Orósio, que via e ouvia não entendia, achava-lhe muita graça (48-49)

Conforme vemos no trecho acima, Guégue acrescenta à mensagem uma série de gestualidades repetindo, por meio dos movimentos mímicos, aspectos da estória pronunciada pelo morro. Assim, a narrativa da estória ganha um formato quase teatral, mas ainda assim não é percebida por Pedro Orósio.

Na versão de Guégue, há uma nova contaminação. Os personagens recadeiros passam a compor, juntamente com o próprio recado, o enredo da estória. Observamos que ao mesmo tempo que a comitiva se desloca, a mensagem vai se reformulando. Conforme a narrativa vai chegando ao final e a comitiva se aproxima do seu destino, a ficção passa a apresentar aspectos que aproximam as duas camadas narrativas, a trama dos viajantes e a trama do recado contado pelo morro.

No recado cantado por Laudelim, a mensagem da ameaça de não é de imediato compreendida por Pedro Orósio. A revelação ocorre posteriormente, quando Pedro Orósio, ao cantarolar a canção, articula os elementos daquilo que ouviu com sua vida e encontra verossimilhanças, provocando assim o efeito do desvendamento da mensagem.

Logo, para que a estória contada pelo morro se decifre é necessário um esforço

por parte do ouvinte – Pedro Orósio – em buscar o significado provável para a mensagem, caso contrário o recado não encontra seu efeito. Essa busca passa por um exercício que articula aquilo que parece incompreensível, com aquilo de que temos conhecimento. O jogo do prazer poético passa por esta mesma relação. A reorganização do recado alude ao próprio exercício que os ouvintes/leitores fazem do texto rosiano, num processo de transformar as incongruências das palavras e estórias cifradas em material compreensível, dando-lhe forma e sentido. Para que Pedro Orósio compreendesse a mensagem não foi suficiente ouvi-la, precisou cantá-la. É também por essa via que o leitor precisa performatizar a leitura, extrair dela o significado de aparência obscura, disforme e ilógica.

No momento que Pedro Orósio percebe o significado do recado, consegue evitar que a profecia se realize. Ao derrotar os sete personagens que tramavam contra ele, segue caminho para um destino desconhecido – "Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais" (II 97).

Embora tenhamos a recorrente menção do recado do morro a ecoar uma espécie de profecia, essa profecia não se realiza graças a performance musical de Laudelim Pulgapé. Assim, nesta novela também encontramos a configuração da estória como modificadora do destino do personagem ouvinte que acaba impulsionado para a viagem figurada nas palavras finais da novela: "Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais" (II 97). O movimento da viagem "até os seus Gerais" parece apontar para "os Gerais" das lembranças da terra natal articuladas na narrativa através dos efeitos rememorativos de Pedro Orósio. Verifica-se, então, que este movimento aponta para a ideia de retorno reafirmando o caráter cíclico da própria novela.

1.5. "Dão- Lalalão (o Devente)": Soropita e o Rádio.

Também na novela "Dão-Lalalão (O Devente)", a narrativa começa introduzindo os dois personagens principais, Soropita e sua mulher (Doralda) e no fim do parágrafo tomamos conhecimento do deslocamento inicial – "Saíam de Andrequicé":

Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava. Desde um dia, sua mulher notara isso, com o seu belo modo abaianado – o rir um pouco rouco, não forte mas abrindo franqueza quase de homem, se bem que sem perder o quente colorido, qual, que é do riso de mulher muito mulher: que não se separa de todo da pessoa, antes parece chamar tudo para dentro de si. Soropita tomara o reparo como um gabo; e se fazia feliz. Nem dado a sentir o frio do metal da espora, mas entendendo que o toque da bota do cavaleiro lhe segredasse um sussurro, o cavalo ampliava o passo, sem escorinhar cócega, sem encolher músculo, ocupando a Estrada com sua andadura bem balanceada, muito macia. Era pelo meio do dia. Saíam de Andrequicé. (II 99)

Para as nossas considerações sobre "Dão- Lalalão (o Devente)", é de grande relevância apontar que o rádio na novela funciona como objeto contador de estórias, suporte da palavra vocalizada, que suprime a necessidade do complemento imagético pois seu corpo é a própria voz. Assim, a linguagem radiofônica privilegia o exercício da imaginação. O rádio funciona como suporte do texto escrito, mas que no entanto exige uma atenção integral do seu ouvinte, visto que a produção do texto na sua forma vocalizada é feita no momento de sua enunciação, bem como acontece com a palavra falada num contexto de corpos presentes. Deste modo, a escolha do rádio como contador das radionovelas em "Dão-Lalalão" ativa diálogos entre diferentes formas textuais, envolvendo elementos provenientes do universo da escrita e do universo oral.

Vejam os que a estória em "Dão-Lalalão", em primeira instância, é transmitida a através do rádio, para depois passar a ser estória narrada por Soropita para os habitantes do povoado do ão:

Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir – segunda, quarta e sexta – por escutar a novela da rádio. Ouvia, aprendia-

a, guardava na ideia, e, retornando ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que floreava e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas histórias do rádio se espalhava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até os sertões (II 101-102).

À semelhança de "Cara-de-Bronze", "Dão-Lalalão" também se funda na ideia da busca das palavras por meio de um caminho a ser percorrido. Mais uma vez a novela gira em torno de uma viagem onde há uma busca da palavra, neste caso, vocalizada pelo rádio. Não me parece arbitrária a escolha do rádio como objeto de reflexão sobre a palavra encenada. O texto produzido no rádio pode ser claramente associado ao que Guimarães Rosa pretende elucidar quando relaciona a escrita à oralidade. A voz transmitida pelo rádio carrega em si um texto escrito e, portando, se articula por meio de uma linguagem performativa e encenada. A história ouvida no rádio assume, posteriormente, sua forma narrativa, uma vez que passa a ser transmitida pelos contadores de histórias. Paralelamente, também evidenciamos que a narrativa da rádio coincide com a história que se constrói perante a leitura da novela.

Dentro da noção de oralidade postulada por Ong há duas possíveis categorias. Ong, chama de "oralidade primária" para a oralidade proveniente de uma cultura privada do experiência da escrita; por outro lado, Ong chama de "oralidade secundária" àquela relacionada com a tradição tecnológica contemporânea, por exemplo a oralidade oriunda dos meios telefônicos, radiofônicos, televisivos, entre outros modos de comunicação oral por meio de mecanismos eletrônicos. Neste sentido, a oralidade considerada nesta novela se enquadraria na concepção de "oralidade secundária" de Ong, no que diz respeito à relação de Soropita com o rádio, mas que no entanto se convencionou como concepção primária quando relacionada à reprodução feita por Soropita das novelas do rádio aos membros da comunidade de ão.

Como nas demais novelas, esta também se inicia num contexto de deslocamento operado pelo signo da viagem. Além disso, igualmente no princípio da narrativa, temos noção de que Soropita guarda semelhanças com os personagens cujo movimento também se articula no campo da memória e da imaginação:

Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação. Sem dela precisar de desentretar-se, amparava o cavalo com firmeza de rédea, nas descidas, governando-o nos trechos de fofo chão arenoso, e bambeando para ceder à vontade do animal, ladeira acima, ou nos embrejados e estivados, e naquelas passagens sobre clara pedra escorregosa, que as ferraduras gastam em mil anos. Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme (II 100).

Conforme a passagem acima revela, já sabemos que nós, leitores, teremos dois caminhos a percorrer. Um caminho que envolve a camada da vida de Soropita e outro que envolve a camada dos pensamentos e devaneios do personagem. O trecho em destaque dimensiona os caminhos em duas vertentes. Por um lado, uma travessia descrita como dificultosa correspondente a travessia da própria vida; e por outro, um caminho uniforme, operado pelo fluxo dos seus pensamentos.

Numa outra linha de considerações, o espaço literário nesta novela divide lugar com elementos temporais que se articulam através da rememoração. Soropita é o personagem que aparentemente concede pouca atenção às coisas existentes do tempo presente: "(...) no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos – os canaviais, o milho maduro – o nhenhar alto de um gavião – os longos resmungos da jurití jururú – a mata preta de um capão velho (...)." (II 100 *grifo meu*). Mas que se interessa pelas marcas da ausência dessas coisas: "Vez a vez, esbarrava, e atentava para farfa da folhagem, esperando, vigiador, até que se esclarecesse o rebulir com que a movera algum bicho" (II 101). Percebemos que Soropita recupera os elementos ausentes pela força imaginativa. A memória do personagem funciona como um mecanismo de restabelecer e recriar os objetos através da imaginação. Somos servidos de elementos trazidos por via imaginária para o contexto narrativo em diversas passagens. Observemos que Soropita afirma capturar "o começo do florir do bate-caixa, em seu andêjo de perfume tranquilo" numa distância "de meio quilômetro, vindo o vento." (II 101) através do seu olfato. Acrescenta que "(...) também podia vender-se e, à cega, acertar de dizer em que lugar se achava, até pelo rumor de pisadas do cavalo, pelo tinir, em que pedras, dos rompões das ferraduras." (II 101). Nestes termos, a novela é fundamentada principalmente nessa articulação com a memória.

Em "Dão-Lalalão" a temática da rememoração se apresenta principalmente na relação entre Soropita e Doralda. Este tema é desenvolvido sobre o pano de fundo dos sons, cores e cheiros na natureza, que servem muitas vezes como estopim para o principiar das recordações de Soropita. A partir das memórias do passado, Soropita imagina Doralda. As primeiras sequências de rememorações ocorrem durante sua viagem de volta ao ão:

Mas, o manso de desdobrar memória – o regozio de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido – isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra (...) Soropita viajava como num dormido, a mão velha na rédea, mas que nem se fosse a mão de um outro. As laranjeiras-do-campo aviavam a choco seu odor magoadado; depois as cagaiteiras – o cheiro assaz alegre, que se sentia mais na boca, no excelente; depois a flôr do meloso, animal e suave: e afa que esses perfumes sucessivos indicavam que tinham atravessado o cerradão, seguido de cerrado ralo e de uma pastagem; mas Soropita nem escutava a tino as pisadas de Caboclim, mãos no caminho –: agora o mundo de fora lhe vinha filtrado sorrateiro, furtivo, só em seus simples riscos de existível os ruídos e cheiros agrestes entravam para a alma de seu recordar. (II 122)

Soropita se entregava: repassava na cabeça, quadro morosos, o vivo que viera inventando e afeiçoando, aos poucos, naquelas viagens entre o ão e o Andrequicé e o ão, e que tomava, sobre vez, o confêcho, o enredo, o encerro, o encorpo, mais verdade que o de uma estória muito relida e decorada. Seu segredo. Nem Doralda nunca o saberia; mesmo quando ele invocava aqueles pensamentos perto. Dela, dele, da vida que separados tinham levado, nisso não tocavam, nem a solto fio – o sapo, na muda, como a pele velha. (...) Mas imaginar o que imaginava era um chupo forte, ardendo de então, como o que nunca se deve fazer. E em que só ele tinha poder: de sensim, se largava – um coleio de serras, verde sol azul, o longuíssimo de outras paisagens, sombras de nuvens, frias águas. Mas uma representação certa, palpitando em todos seus gomos; e mais insinuante que um riacho na mata. A agulha fixa, se revolvendo em surdina nos sulcos. (II 124)

A viagem de Soropita se justifica pela busca da estória do rádio que os moradores de ão acompanhavam. Assim, o personagem, no decorrer do seu deslocamento para Andrequicé, cria suas próprias estórias no divagar dos pensamentos. Podemos dizer que ele, no seu deslocar de um espaço para outro, desloca-se igualmente no tempo e vai buscar no seu passado novas estórias e as conta para ele mesmo – e para nós, leitores – em forma de rememoração.

Soropita estava no quarto, com uma mulher –rapariga de claridades, com lisos pretos cabelos, a pinta no rosto, olhos verdes ou marrons, e covinha no queixo e risada um pouco rouca – e que de verdade essa rapariga nunca tinha havido, só ele é que a tinha inventado. (...) Soropita reinava no quarto, com a rapariga, mais-viviam, de si variavam. Soropita sabia não-ser: intimava o escabro de outras figuras, o desenho do entremeado se enriquecia de absurdas liberdades. (II 124-126)

Deste modo, por um lado, Soropita é o contador de histórias que mantém com o leitor uma relação mais íntima, uma vez que são os leitores os únicos que têm acesso aos seus pensamentos memorativos-ficcionais. Por outro lado, é também o contador de histórias da camada narrativa, aquele que recebe e transmite a história do rádio para a comunidade do ão. Prado Jr. aproxima a novela "Dão-Lalalão" e "O recado do morro" alegando que nas duas novelas "a trama consiste na decifração de uma mensagem" (Prado Jr 1985: 222-223). Podemos de fato relacionar as duas novelas neste aspecto apontado por Prado Jr., bem como podemos aproximar "Dão-Lalalão" a novela "Cara-de-Bronze", já que há em ambas uma busca deliberada pela palavra. Enquanto Soropita segue em busca da história do rádio para os moradores da comunidade de ão, em "Cara-de-Bronze" há uma busca de Grivo pela palavra poética encomendada pelo fazendeiro Cara-de-Bronze.

Outro trabalho que podemos destacar é de Susana Kampff Lages sobre a saudade na obra de Guimarães Rosa. Lages desenvolve o tema da saudade ressaltando que este tema, intimamente ligado à ideia de movimento rememorativo, apresenta "um conceito por assim dizer performático, que põe em conflito diferentes dimensões temporais, recompondo em nova chave mitos da tradição" (Kampff 2002: 46). Neste sentido, acrescenta que "a saudade pode ser vista como motor da ação do poeta por excelência, poiesis, criação" (*idem*: 46), que através de recuos e avanços no tempo recria por meio da imaginação novos espaços ficcionais.

De fato, o movimento temporal em "Dão-Lalalão" passa pelo passado – nas suas rememorações –, pelo presente da própria narrativa e pelo possível futuro, uma vez que durante sua viagem Soropita especula sobre sua futura chegada – "Da chegada,

governando cada de-menor, ele ajuntava o reparo de tudo, quente na lembrança. O que ia tornar a ter" (II 113).

Este processo, entre a estória da narrativa no presente e a estória incorporada por Soropita nas suas memórias, acontece de maneira intervalar. Ou seja, há uma suspensão do tempo presente para que a recordação se estabeleça. Como ressaltamos anteriormente, Soropita entra numa espécie de devaneio, construindo a partir de seu passado especulações sobre a vida regressa de sua mulher Doralda.

Aos poucos nós, leitores, temos pistas de que Soropita conheceu Doralda numa casa de prostituição. Em certo ponto da narrativa, Soropita encontra com seu antigo amigo Dalberto e sua comitiva. A chegada desse amigo inicia uma problemática na narrativa. A possibilidade de que Dalberto tenha conhecido Doralda na época em ela era prostituta, desestabiliza a vida do protagonista. A partir daí, a narrativa passa por momentos de tensão, onde ao contrário do que acontece em "O recado do morro", a revelação deve ser evitada. No entanto, Soropita sofre com a imaginação de sua mente fértil, pois está sempre mais angulado a acreditar no pressuposto dos seus pensamentos do que na realidade diante de si:

Só o triz de um relance, se ascendeu aquela ideia, de pancada, ele se debateu contra o pensamento, como boi em laço; como boi cai com tontura no cabelouro, porretado atrás do chifre. Senseou oco, o espírito coagulado, nem podia doer de pensar em nada, sabia que tinha o queixo trêmulo, podia ser que ia morrer, cair; não respirava. As pernas queriam retombar de lado, os pés se retinham nos estribos, como num obstáculo. Soropita estava ficando de pedra. Mas seu corpo dava um tremor, que veio até aos olhos. – "Uai, câimbra, Surupita?" – "Mas melhorou..." Era aquela tremura nervosa, boi sonsado pelo calor. Curvo na sela. O coração tão pesado, ele podia encostar a cara na crina do animal. O Dalberto não tinha culpa... Mas, por que tinha vindo, tinha aparecido ali, para o encontrar como amigo, para vir entrar em casa, tomar sombra? E já estavam quase à porta. Fosse o que fosse, nada mais remediava. Mesmo enquanto, não podia se entregar àquele falecimento de ânimo. Mas a ideia o sufocava: quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava? (II 152)

Portanto, a partir dessa crescente preocupação de preservar a vida regressa de Doralda, Soropita entra num estado de alerta constante. Do cruzamento de Soropita com

a comitiva de Dalberto, cabe aqui destacar a figura do negro Iládio, um dos membros dessa comitiva. Num crescente arrebatamento de ciúmes, Soropita se enche de suspeitas. A partir daí, a figura do negro Iládio passa a povoar as fantasias de Soropita, juntamente com a figura da prostituta inventada da sua estória imaginada:

Do delongo de reouvir e repensar, Soropita extravagava. Sim, escorregava, somenos em si – voltava ao quarto com a rapariga inventada: as sobras de um sonho. Mais falavam em Doralda, se festejavam. A rapariguinha estava ali, em ponta de rua, felizinha de presa, queria mesmo ser quenga, andorinha revoando dentro de casa, tinha de receber todos os homens, ao que vinha, obrigada a frete, podia rejeitar nenhum... – "Até estou cansadinha, Bem..." E se despendurava de abraço, flauteira, rebeijando. Rapariga pertencida de todos... Ao ver, àquele negro Iládio, goruguto, medonho... Até o almíscar, ardido, desse, devia de estar revertendo por ali, não sendo o que aquela menina gastava em si um rio lindo de bom perfume... Ela tãozinha de bonita, simples delicada, branquinha uma princesa – e aceitando o preto Iládio, membrudo, franchão, possanço... Ah, esse cautério! – Soropita se confragia. (II 146)

Na sequência da estória imaginada por Soropita, a prostituta inventada passa a se figurar como Doralda: "Mas – não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... – a voz era outra: Doralda! Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres... (...) Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado" (147). A narrativa segue em paralelo a estória imaginada: "E o Dalberto, de contracurso o Dalberto contando, contando... Como se vendo e sabendo o pão do pensamento dele Soropita, como se tudo neste mundo estivesse enraizado reunido, uma escuridão clara, o caber das pessoas" (II 148).

Em sua tese "Prazer de sombra: uma leitura de Dão:Lalalão, de João Guimarães Rosa", Edinael Sanches Rocha evidencia a presença de um episódio performativo que encena uma espécie de dança. Assinala que, já ao final da narrativa, o embate entre Soropita e Iládio é fruto de um acontecimento imaginado (Rocha 2009: 77).

Soropita, no fim da narrativa, se propõe a voltar ao Andrequicé para ouvir novamente a novela de rádio. Esse movimento é, portanto, operado por dois impulsos geradores de deslocamento do personagem. Por um lado, a volta ao Andrequicé é motivada pelas narrativas do objeto contador de histórias – o rádio; por outro lado,

Soropita é impelido a ir para ouvir as histórias que ele mesmo cria no seu processo imaginativo durante o deslocamento da viagem. Assim, neste espaço de criação literária, dentro de si, "a vida podia recomeçar quantas vezes quisesse":

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

Virou a rédea. Falava àqueles do Æo:

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

– Tem não.

–Pois vou, Passo em casa p'ra bem almoçar, e vou... (II 201)

O movimento circular se completa. Não há mudança na vida do protagonista, no entanto também não há inércia. Soropita parece repetir os movimentos como no badalar de sino que dá nome à novela. De acordo com indícios encontrados na novela "A história de Lélío e Lina" - "o amor era isso - lãodalalão - um sino e seu badaladal" (I 237) – o título da narrativa de Soropita encontra explicação neste badalar. Outros investigadores, como Ana Maria Machado (1991), já haviam articulado a marca da narrativa do ir e vir com o badalar de um sino, sobretudo quanto ao seu sistema de movimento contínuo e repetitivo. A própria relação de intercalações temporais da narrativa, ora recuando ora avançando no tempo, sugere uma construção pendular como de um badalar de um sino. Esta observação não é exclusiva da novela "Dão-Lalalão", temos em todo *Corpo de Baile* um movimento contínuo e pendular que gera nas narrativas um impulso circular.

1.6. “Cara-de-Bronze”: Grivo.

O mesmo padrão de esquema narrativo visto nas demais novelas, que instaura a marca da mobilidade nas primeiras linhas, ocorre em “Cara-de-Bronze”. No entanto, a descrição do lugar é mais detalhada e poética. Inclusive no trecho “os buritizais, os buritis, os buritis bebentes” parece haver uma intenção de esticar a própria palavra. Por um lado representa a amplitude da árvore que o nome descreve, por outro lado este prolongamento pode nos indicar uma noção de movimento, uma vez que as letras tomam distância uma das outras. Em seguida, a presença do viajante na exposição já nos remete imediatamente à ideia de deslocamento:

No Urubùquaquá. Os campos do Urubùquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubùquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmente recantos. Mar a redor, fim a fora, iam os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvales das veredas, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os buritizais, os buritis bebentes. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante, é um cavaleiro pequenininho, pequenininho, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo – o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo numa distanciação – e o céu uma poeira azul e papagaios no voo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento.” (II 204)

A dificuldade de se especular sobre a estrutura formal da obra de Guimarães Rosa em *Corpo de baile* se dispõe principalmente pelo fato da obra apontar para elementos que equacionam o caráter movente da forma. Em “Cara-de-Bronze”, temos não só o movimento de Grivo como viajante, mas o próprio movimento da composição narrativa do texto que assume diferentes contornos no decorrer da sua evolução, desmanchando constantemente as formas fixas do texto.

Sobre a dimensão do tema do viajante, Pedro Xisto em seu artigo “À busca da poesia” menciona alguns aspectos sobre o mito da viagem:

Na *Iliada*, na *Odisséia*, na *Eneida*, na *Divina comédia*, nos *Lusíadas*. Nas sagas nórdicas, na *Demanda do Santo Geral*, nas canções de gesta, no trovar-do-amor-longínquo, nas andanças do Cavaleiro-da-Triste-Figura. Como, muitos antes, o Êxodo e a Busca da terra da Promissão, os *Argonautas* e a Busca do Velocino de Ouro, o pervagar de Buddha e a Busca da Libertação... Maior do que se o Vulto-em-Bronze, seu lhe fora, João Guimarães Rosa manda ao sem-fim dos Gerais o vaqueiro GRIVO: à Busca da POESIA. (Xisto 1970: 37)

A temática da viagem em "Cara-de-Bronze" nos aponta para dois elementos que parecem fundamentar a sua estrutura. Primeiro, diz respeito à ideia de travessia, noção esta já muitas vezes aprofundada pela crítica literária. O outro ponto se fundamenta na alusão à poética. São dois elementos que se articulam entre si, pois a viagem aqui descrita é justificada pela busca da palavra poética, como veremos posteriormente. Ademais, sabemos desde o índice precedente de *Corpo de Baile* que todas as novelas aparecem descritas como "poemas". Neste sentido, entendemos que o conteúdo poético na obra de Guimarães Rosa serve como ferramenta para a multiplicação e prolongamento de significados.

Desde "Campo Geral" já compreendemos Grivo como um contador de histórias. Na narrativa de Miguilim, "O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas" (I 97). Além da relação entre Grivo e sua função de contador de histórias, ele representa uma série de elementos simbólicos explorados por Guimarães Rosa: ele é o viajante que se desloca a serviço de Cara-de-Bronze; é também aquele que se desloca entre as novelas "Campo geral" e "Cara-de-Bronze"; afora isso, ele é uma espécie de ferramenta móvel de rememoração, uma vez que Cara-de-Bronze envia-o à sua terra natal para desvendar aquilo que passou a vida tentando esquecer. Cara-de-Bronze parece oferecer ao leitor uma imagem de certa forma oposta a de Grivo. Enquanto Grivo representa aquele que está em movimento, Cara-de-Bronze é o que está paralisado, recluso. Essa constante relação de contrastes, parece sempre querer equacionar os pontos de convergência entre oralidade e escrita, uma marcada pelo dinamismo e a outra pelo seu estado estático.

Para construir a articulação da relação entre oralidade e escrita, nos compete destacar os estudos de Paul Zumthor sobre essas construções. Zumthor salienta que:

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei *movência*. (Zumthor 2014: 65)

Enquanto que:

Na situação de leitura como a conhecemos na cultura ocidental de hoje, a “formação” passa pela escritura, que é um traçado, desenhado por um utensílio manual (caneta, etc.) ou máquina, e ademais codificado, de maneira diferente segundo os tipos de escritura, ou os tipos de língua. A primeira “transmissão” vai-se fazer seja por manuscrito ou por impresso, de toda maneira por meio da mesma marca codificada, que além disso subsiste, daqui por diante, por ele mesmo, pronto para ser recebido pela leitura. Quanto a esta, ela é uma visão de segundo grau: o sentido visual do leitor serve-lhe para decodificar o que foi codificado na escrita, operação diferente da visão comum (informadora). Há decerto visualidade nos dois casos; em ambos o nervo óptico funciona; mas a operação mental é muito diferente. A “conservação” se deve ao livro, à biblioteca, uma identidade fixou-se na permanência. (Zumthor 2004: 65)

Assim, Zumthor conclui que a principal diferença entre os dois planos de comunicação consiste no fato de que “em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato, ...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único”. Por outro lado, “a situação de pura escritura-leitura elimina, em princípio totalmente, esses fatores. Daí as resistências, talvez, sobretudo por parte do receptor. A leitura se aprende, nos entretemos com ela, ela exige esforço e constância”.

(Zumthor 2004: 66)

Em "Cara-de-Bronze" esse esforço parece exigir um empenho extra, uma vez que demanda do leitor uma dupla postura, pois ao mesmo tempo que o formato estilístico do texto escrito varia, ainda precisa acompanhar as inserções de textos orais e musicais que enchem a narrativa de efeitos sonoros. Assim, o próprio corpo gráfico do texto vai se transformando, operando um movimento que apresenta clara relação com o dinamismo performático marcador dos textos orais. Ao elaborar um esquema narrativo onde a relação de escrita e oralidade está constantemente posta em destaque, Guimarães Rosa promove a construção de um espaço propício ao encontro das múltiplas formas narrativas e textuais.

Esse movimento gráfico é observado nas diversas camadas textuais. Se o movimento parece claro nas mudanças provenientes do formato textual, alguns outros movimentos não são tão evidentes. Examinando a camada das palavras do texto, percebemos que a obra de Guimarães Rosa está repleta de enigmas que envolvem um movimento na dimensão da formação da palavra. Dois exemplos ganham destaque nos estudos rosianos sobre este aspecto. O mais intrigantes dos enigmas é a inclusão de uma charada lúdica do autor logo no fim da narrativa. Rosa oculta no texto a palavra "poesia", aparentemente disfarçada numa forma inversa e que imita a configuração de uma interjeição onomatopaica: "Aí, Zé, ôpa!". Lida de trás para frente é revelada a forma escondida: "apô Éz ía, : *a Poesia*" (II 275). Tal escolha enigmática nos faz refletir sobre a relação da palavra escrita com a palavra falada, pois curiosamente a expressão "Aí, Zé, ôpa!" que faz clara remissão à oralidade incutida no modo de falar dos sertanejos rosianos, só pode ser recuperada na sua forma contrária – "a poesia" – pela leitura inversa da própria escrita. São elementos desnorteadores que exploram a potência criativa das palavras e que exigem um esforço do leitor em equacionar o próprio fazer literário refletindo, ao mesmo tempo, sobre o processo composicional.

Nessa linha de raciocínio, destacamos outra palavra enigmática. Trata-se da inserção do nome do vaqueiro Moimeichego, cuja origem vem de uma combinação de palavras de outras línguas (moi, me, ich, ego) e que representa o "eu" do autor, como o próprio Guimarães Rosa já havia apontado em cartas trocadas com seu tradutor italiano (Bizzarri 1981: 61). Esses artifícios não são meras deformações da palavra, servem para

sugerir ao leitor que a linguagem pode ser explorada em todo seu potencial e que a leitura passa por este mesmo esforço.

De fato, "Cara-de-Bronze" é a novela de *Corpo de Baile* que desperta mais estranhamento aos leitores. Rui Mourão em seu artigo intitulado "Processo da Linguagem, Processo do Homem, em 'Cara-de-Bronze'" salienta que "o aspecto caótico daquelas páginas sugere imediatamente uma aproximação com James Joyce" (Mourão 1967: 75). Isto ocorre pelo fato de ambos primarem por uma linguagem que se nega a modelos convencionais. Repleto de experimentações no que concerne à apresentação textual, a novela "Cara-de-Bronze" reeduca o olhar do leitor, causando uma espécie de desassossego. Primeiro por estarmos diante de uma estrutura composicional dos mais variados tipos. Dentre eles, a presença de estilos cinematográficos, de elementos teatrais, das cantigas, das notas de rodapé, além das inserções de silêncios explicitamente relatados entre parênteses como vemos na citação:

"(Leve pausa) (...) (Pausa)" (II 213).
"(A chuva)" (II 215).
"(Silêncio de todos. Pausa)" (II 221).
"(Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam a um tempo. Não se entendem)" (II 227).
"(CHEGA O GRIVO! Agitação, falação. Depois, uma profunda pausa.)" (II 249).
"(Pausa.)" (II 258).
"(Pausa.)" (II 259).
"(Pausa. O Grivo estuda como narrar uma massa de lembranças.)" (II 262).
"(Confusão. Pausa)" (II 267).
"(Pausa. O Grivo recruzou o braço)" (II 271).
"(Mais pausa, prolongada)" (II 271).
"(Pausa)" (II 274).

Voltemos ao princípio da narrativa. A chegada de Grivo é o grande acontecimento da fazenda. A narrativa acontece centralizada num espaço, mas gira em torno da temática da viagem, embora não tenhamos um narrador acompanhando Grivo em sua viagem como vimos em algumas novelas de *Corpo de Baile*. Todo o relato da viagem é feito pelo personagem contador de histórias e por algumas inserções do próprio cantador. Logo nas primeiras páginas já sabemos da chegada de Grivo através de uma canção que relata a chegada de um viajor:

Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder. Da varanda, alguém tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando. experimentava:

Buriti – minha Palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou o viajor...

E achava o fácil:

Buriti, minha Palmeira,
é de todo viajor...
Dono dela é o céu sereno,
dono de mim é o meu amor...

(– Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!
O vaqueiro Cícica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?
O vaqueiro Adino: É do Grivo!
O vaqueiro Mainarte: Que será mais, que ele sabe?
– Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!
– Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!) (II 205-206).

E tinham tento no que dentro da Casa estaria acontecendo. Eles, com ares de grandes novidades.
(– Cícica, você viu ele chegar? Era o Grivo?
– Ver, vi. Meio meio-de-longe, ele já estava quase entrado na porta. E o Grivo é; todo-o-mundo já sabe.) (II 206).

Notemos o uso dos parênteses para inserção do diálogo entre os vaqueiros. Já temos desde então uma modificação no formato habitual usado nas demais narrativas. No entanto, como nas demais novelas, temos a presença constante do cantador. Em meio ao descompasso das variadas estruturas composicionais, o cantador articula a narrativa recontando aquele universo em forma de canção. Podemos concluir que o cantador, na sua performance, também é aquele que relata ao velho Cara-de-Bronze o dia a dia dos vaqueiros.

Buriti, minha Palmeira:
mamãe verde do sertão –

vou soltar meus tristes gados
nesta alegre pastação...

Moimeichêgo: Quem é esse, que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono?

O vaqueiro Cicica: Esse um? É cantador, somentes. Violeiro, que se chama João Fulano, conominado "Quantidades"... Veio daí de riba, por contrato.

Inhô Ti: Contrato p'ra cantar? *O vaqueiro Doim*: Duvidar, ganha mais do que a gente. Essas coisas... *O vaqueiro Sacramento*: Derradeiros tempos, aqui sempre hospedaram uns assim, de músicos. *O vaqueiro Adino*: Tantos! Um morreu: o cego Pôncios... Deixou o instrumento: sanfona de quarenta-e-oito-baixos... *O vaqueiro Sacramento*: Este, o Mainarte e eu tivemos de ir buscar longe, na Branca-Laje. E, foi, ficou aqui. Faz tempo... *O vaqueiro Adino*: Que não dirá, quase um ano. Danado! Este canta o tempo todo... (210)

O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer. (II 210).

A novela segue num primeiro momento guiada pelo próprio diálogo entre os vaqueiros. Esse universo dialógico ultrapassa as linhas da narrativa, resultando numa acréscimo de parte dessa conversa em nota de rodapé, transbordando os limites da própria página. Os vaqueiros estão em meio às dificuldades de um terreno lamacento, tratando do gado e parecem igualmente atordoados por estarem espremidos naquela forma de narrar.

Trusos, compassavam-se, correndo cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens;¹ mas de vezvez destornavam-se, regiro-giro, se amontoando, resvalões, pinotes pesados, relando corpos e com chispas de chifres – ameaçavam esmagar.

¹ – "É de ver!" "– Ô, jipilado, ô, ô..." "– Cruz que uns seis..." "– Coró!" "– O boi amarel', o boi amarél'..." "– Ôxe, nossenhora! Cada marretada!" "– Te acude, Sãos..." "–Essa vara no chão, vocês embarçam nela... Esse pau comprido te embaralha..." "– O garrote também é de ir?" "– É grande, mas não tem éra." "– Esse boi sapecado não tem éra?" "– O boizinho, não. Ele é miudinho, mas é velhado..." "– Põe a lei no lugar" "– Assim não! Você é mão de desajuda..." "– Sou três de ofício..." "– *Teu o tu...* hum... Saudade da senzal'? Negro gosta de dormir de dia..." "– Dei o baixo da minha voz." "– Pra cangalha, suor de burro..." "– Ri sem fechar os olhos, Zazo! A gente aqui olha, e outro é que vê..." "– Oi o boi mocho; vai irá?" "– Só serve p'ra não ser..." "– U! Quero te ver na magréim entrante!" "– Denoto que esse boi tem o 2, mas tem o contraferro do Crioulo, adiante... Repara: um ror de ferros. Pode ser o Carolino. Ele tem carimbo de LL na cara..." "–Hhê, ê' lá!" "– Ué, quer me espremer aqui, uai!" "– Hoje, eu não tou me podendo. Tou é p'ra namoro

com mulher..." "– A lama aqui escorrega a gente para trás, que não tem engambelo..." (II 206- 207)

Alguns artifícios literários – como o uso de parênteses e notas de rodapé – servem para delimitar o espaço de uma informação adicionada. No entanto, estas ferramentas parecem servir como instrumentos de prolongamento da narrativa mesmo que sujeitos ao limite imposto pelo espaço reservado. Em nota de rodapé esse prolongamento vai além do material narrativo, trazendo algumas vezes citações de Dante e Goethe, adicionado à narrativa uma camada intertextual. Estas escolhas, aparentemente desconexas, são usadas para explorar todas as potencialidades da página e da palavra escrita, contribuindo para a visão poética do universo rosiano.

O material narrativo de "Cara-de-Bronze" é disposto de forma a compor um conjunto de diálogos e histórias paralelas que se espalham através dessas diferentes maneiras de expor um texto escrito. Com pouca interferência de um narrador, a novela vai seguindo em progressiva mudança de formato, culminando na forma de um roteiro cinematográfico. Assim, "Cara-de-Bronze" se constitui como um corpo de fragmentos variados articulados entre si.

No diálogo entre os vaqueiros sobre as características do personagem Cara-de-Bronze há também uma construção que reúne, num só todo corpóreo, fragmentos do perfil do personagem. Vejamos o longo episódio:

LADAINHA (os vaqueiros, alternados):

- A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orêlhas vistosas. Aquelas orêlhas...
- Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só.
- Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...
- Mas careca ele não é.
- Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado.
- Os olhos são pretos. Dum preto murucego.
- Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos...
- O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta...
- As ventas pequeninhas. Quase não tem buracos de ventas...
- Ah, e os beijos muito finos. Ele não ri quase nunca... O queixo todo vem p'r' adiente... Gogó enorme... As bochechas estão cavacadas de ocas.
- O queixo é que é desconforme de grande!
- Pescoço renervado, o cordame das veias...
- Os olhos são danados

- Um olhar de sacar orvalhos.
- Amargo feito falta de açúcar!
- Ele é zambezinho.
- Ele não aquieta o espírito.
- Ele parece que está pensando e vivendo mais do que todos.
- Ele parece uma pessoa que já faleceu há anos.
- Tem os ombros repuxados para cima, demais...
- É crocundado.
- Sempre andou com os joelhos dobrados, os olhos abaixados para o chão.
- Sempre coxeou...
- Ruimatismos.
- Desde faz tempo, as pernas foram ficando afracadas. Agora, final, morreram murchas de todo.
- Ficou leso tal, de paralítico.
- Só pode andar é na cadeira, carregado...
- Ah, mas não anda, nunca. Não sai do quarto. Faz muitos anos que ele não sai.
- A Iàs-Flôres disse que ele tem as pernas inteiras de veias rebentadas...
- Ruimatismos.
- As mãos dele, o senhor veja, veja. Os dedos-grandes das mãos, só o senhor vendo: que tamanhos...
- Os dedos todos. Eles são magros e compridões, cheios de nós de inchaço nas juntas...
- Num tempo, ele já teve barba. A barba escondedora: que ela vinha até nos retesos do pescoço...
- Não tem mais.
- Não tem mais!
- Ele só fala baixo. A voz tem uma seriedade tristonh'...
- Ele ouve pouco. Surdoso.
- (MOIMEICHÊGO: Mas não ouve os cantos e a viola?)
- É. Surdoso, não. Surdaz...
- Rebaixa as capelas dos olhos, a cabeça, o respirar dele vira um brundúcio de meio-gemido...
- Diz'que, às vezes, dá vágados...
- Sei que ele está sempre em atormentados.
- Quer saber o porquê de tudo nesta vida.
- Mas não é abelhudo.
- É teimoso.
- Teimosão calado.
- Ele pensa sem falar, dias muito inteiros.
- É um orgulho aos morros, que queima nos invernos!
- Gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário...
- Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é.
- Ele não gosta é de nada...
- Mas gosta de tudo.
- É um homem que só sabe mandar.

- Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...
 - Não fala, mas dá de estender para o senhor os ossos daqueles braços...
 - Quando olha e encara, é no firme, jogo-de-sis, com pito e zanga.
 - É vagaroso...
 - O que ele quer fazer, faz, nem que dure de esperar cem anos.
 - Éh, ele espia o fumego do ar nos alentos do cavalo...
 - Mas se diz que crê em visagens. Tem fé em abusões.
 - Quase que só veste roupas pretas.
 - Ele parece um padre.
 - Pra ser de si, ele é um visconde...
 - Antigamente, andava por aí, sozinho sozinho.
 - Sempre em beiras d'água...
 - Gosta de plantar árvores. Mandou fazer jardim de flôr.
 - Traz tudo p'ra perto de si.
 - Oxê, é esquipático, no demais. A gente vê, vê, vê, e não divulga...
 - A gente repara nele mais do que nos outros.
 - É um homem desinteirado.
- (...) (II 223-226)

Conforme percebemos na longa citação, Cara-de-Bronze é descrito através de uma composição de pedaços de descrições que envolvem desde características físicas a características de sua personalidade. Nesse diálogo entre vaqueiros é possível recuperar todo o desenho do personagem Cara-de-Bronze, recompondo, deste modo, o "homem desinteirado" do qual falam os personagens. Sobre este trecho, cumpre acrescentar que enquanto acontece ao longo do diálogo um movimento de dar forma ao Cara-de-Bronze, a presença dos vaqueiros se figura como uma massa de vozes anônimas, com exceção da presença de Moimeichêgo que surge entre parênteses acrescentando uma frase interrogativa na massa dialogal. Assim, o processo de reconstituição da imagem de Cara-de-Bronze é performatizado por meio de um composto de "vozes desinteiradas".

O mistério sobre a figura de Cara-de-Bronze começa na discordante discussão entre os vaqueiros sobre o verdadeiro nome do fazendeiro. As variações em torno de seu nome Segisberto assumem formas diversas mas que, no entanto, conservam a sonoridade semelhante ao termo original: Sigisbé, Sejisbel, Xezisbéo, Jizisbéu, Zijisbéu, Sezisbério, e por fim Segisberto. Isto significa dizer que o modo de pronunciar o nome do fazendeiro aproxima as variadas versões no contexto oral, mas que na escrita essas variantes ficam mais claramente distanciadas umas das outras. Assim, Rosa coloca em reflexão as relações entre palavra falada e palavra escrita.

A problemática da discordância entre os vaqueiros sobre o nome de Cara-de-Bronze é resolvida pela presença do apelido. Rui Mourão, nos aponta que a caracterização do personagem Cara-de-Bronze, em função do seu apelido, se estrutura como uma espécie de personificação de uma estátua: "Cara-de-Bronze é a individualidade representativa por excelência. Cara-de-Bronze: melhor se diria, a estátua do homem" (Mourão 1967: 78), "é a imagem de todos os homens, é a imagem da vida, é a própria vida" (*idem*: 79). Além disso, a imagem do personagem descrita como uma estátua estabiliza a problemática da divergência dos vaqueiros sobre as variantes do nome Segisberto e reflete a própria condição inerte, paralisada do personagem.

No eixo dessas considerações cabe aqui ressaltar um importante episódio em que o narrador irrompe com uma advertência sobre o dificultoso percurso narrativo. Há nesta passagem uma aproximação de dois caminhos: de um lado o próprio caminho narrativo, ou seja, a linguagem dificultosa imposta pelas técnicas aqui mencionadas; Do outro, o próprio árduo percurso da vida que no seu incessante movimento, nos leva para "mais longe do que o fim; mais perto" de nós mesmos.

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (II 235)

Portanto, as reflexões levantadas nesta novela pelo contador de histórias Grivo giram em torno de questionamentos sobre a percepção do mundo externo e interno do homem. Grivo é escolhido para essa viagem por apresentar um olhar poético, capaz de traduzir o mundo com palavras, transformar o indizível poético em dizível, fazer o homem compreender o mundo e se compreender.

Seguindo esta premissa, a poesia da qual falamos é aquela capaz de perturbar o raciocínio lógico, permitindo uma nova percepção, um número ínfimo de dimensões. Esta mesma reflexão se espelha na elaboração gráfica desta novela. A escrita rosiana em "Cara-de-Bronze" também abre uma discussão para esta perturbação do raciocínio lógico

que a poesia proporciona. Sua forma gráfica, as inserções de experimentações artísticas variadas, os transbordamentos textos em notas de rodapé, os acréscimos entre parênteses, todos esses elementos são dimensões criadas que perturbam a lógica do livro e, ao mesmo tempo, amplificam o valor artístico da obra.

Os vaqueiros são os personagens que nos oferecem uma gama de informações nas suas especulações sobre a viagem de Grivo. É através de uma espécie de orquestração de vozes que temos a costura dessas especulações:

O vaqueiro Pedro Franciano: E adivinhar o que é o mar... Quem é que pode? (...)

O vaqueiro Mainarte: Ele queria uma ideia como o vento. Por espanto, como o vento... Uma virtudinha espiritada, que traspassa o pensamento da gente – atravessa a ideia, como alma de assombração atravessa as paredes.

O vaqueiro Noró: Que lembra os formatos do orvalho... E bonitas desordens, que dão alegria sem razão e tristezas sem necessidade.

O vaqueiro Abel: Não-entender, não-entender, até se virar menino.

O vaqueiro José Uéua: Jogar nos ares um montão de palavras, moedal. (II 241).

O vaqueiro Noró: Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe. (...)

O vaqueiro Parão: Tudo no quilombo do Faz-de-Conta... (II 241).

O vaqueiro Pedro Franciano: Eu acho é que ele queria era ficar sabendo o tudo e o miúdo.

O vaqueiro Tadeu: Não, gente, minha gente: que não era o-tudo-e-o-miúdo... (...) Queria era que se achasse para ele o quem das coisas! (II 141-142).

A busca de Grivo, segundo o vaqueiro Tadeu, é portanto pelo "quem das coisas". Tal correspondência é retomada no episódios de grande teor poético quando os contadores/cantadores e narradores de *Corpo de Baile* utilizam suas percepções da natureza para explicar sentimentos humanos. De forma mais explícita, podemos destacar o momento de maior identificação entre homens e o meio ambiente, num processo de humanização das árvores e animais. Refiro-me ao episódio em nota de rodapé em que as árvores citadas por Grivo chegam a formar uma pequena estória (seguindo a lista, contamos centenas de nomes de árvores, arbustos e plantas, inseridos em nota de rodapé):

E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?

(Em nota de rodapé) A ana-sorta. O João-curto. O João-correia. A três-marias.

O sebastião-de-arruda. O são-fidélis. O angelim-macho. O angelim-amargo.
 O joão-meite O guzabu-preto. O capitão-do-campo. A bela-corísia. O barabú.
 A gorazema. A árvore-da-vaca. A ciriiba. A nhaíva. (...). (II 250)

A estória formada é recuperada pela construção imaginativa do leitor, como já havia apontado Pedro Xisto em seu trabalho "À busca da poesia" (Xisto 1970: 13):

Uma vez mais, em função poética, os substantivos de João Guimarães Rosa. Uma teoria dêles. Em forma. Estrutura dinâmica. Os entes em si mesmos. E em sábia malícia dispostos. Compostos. Tôda uma fábula concreta (se êstes dois termos se acomodam) através a identificação entre os objetos e os objetivos, entre o significante e o significado. Um poema vivente que se gerasse e crescesse, mais ou menos, assim:

[As moças]	[Os Homens]
A damiana	O joão-venâncio
A Angélica-do -sertão	O chapéu-de-couro
A douradinha-do-campo	O bom-homem
[A aproximação]	
O boa-tarde	
[O namoro]	[sedução]
O cabelo-de-anjo	O peito-da-moça
O balanço-dos-cachos	O braço-de-preguiça
O bilo-bilo	O aperta-joão
O alfinêta-de-noiva	O são-gonçalinho
[A fôrça]	
A ata-brava	
A brada-mundo	
A gritadeira do campo	

(Xisto 1970: 13)

As árvores citadas, embora sejam matérias retiradas do universo sertanejo, representam um conteúdo poético pela força do significado retido na composição dos seus nomes. A palavra se expande assumindo expressão numa dimensão imprevista. Por isso é Grivo o escolhido. Por apresentar a percepção poética capaz de extrair do universo natural a expressão imprevista, capaz de reorganizar o mundo em forma de poesia. Assim, em meio a este cenário mágico onde a narrativa de Grivo se constrói, temos a presença enigmática de uma suposta moça que Grivo foi buscar:

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longa, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.
Mas – é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando do Segisberto Jéia. *Sim a que casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores*, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada. (II 237)

Diante desse enigma, partilhamos da mesma opinião de Benedito Nunes, segundo a qual "a missão do Grivo, objeto da demanda que o velho Cara-de-Bronze ordenou, foi retrair o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo. O que ao fim o exemplar viajante entrega ao velho não é a Noiva real, finalidade da viagem para os vaqueiros comuns, mas a imaginária, feita desses 'nadas aéreos', que as palavras são" (91). Temos aqui uma construção muito semelhante àquela da moça inventada de Soropita em "Dão-Lalalão". Bem como acontece com Soropita, Grivo trouxe da sua viagem, "toda a qualidade de imaginamento", como apontam os vaqueiros no trecho abaixo:

Moimeichêgo: Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo.

O vaqueiro Adino: É engraçado... O que o senhor está dizendo, assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo...

Moimeichêgo: Que assuntos são esses?

O vaqueiro Adino: É dilatado p'ra se relatar...

O vaqueiro Cicica: Mariposices... Assunto de remondiolas.

O vaqueiro José Uéua: Imaginatione. Toda a qualidade de imaginamento, de alto a alto. Divertir na diferença semelhante...

O vaqueiro Adino: Disla. Dislas disparates. Imaginatione em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó...

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; – depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele – : e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes... (II 221-222).

Verifica-se a associação da capacidade do olhar poético em recompor as coisas ausentes através da imaginação quando o vaqueiro Mainarte utiliza o exemplo do boi

para explicar os "imaginamentos de sentimento": "– o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; – depois aquilo deu um silÊNCIOZIM, dele, dele – : e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes..." (II 222). É na memória, através da ferramenta da imaginação, que os vazios são preenchidos e retomam a forma perdida. Esse é o olhar dos contadores e cantadores de Guimarães Rosa. Capturadores de ausências irre recuperáveis, transformam em matéria do contar toda a disforme massa de "imaginamentos".

Portanto, é por essa via que aplicamos a análise de "Cara-de-Bronze". A viagem de Grivo em suas várias dimensões, apresenta uma natureza sobretudo poética. É na "viagem dessa viagem" (275), como postula Grivo nas linhas finais da narrativa, que o viajante concentra seu olhar. A palavra ordenadora trazida por Grivo surte efeito, traz conforto para Cara-de-Bronze: "Retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem..." (II 271).

Esse é o poder das palavras transformadores trazidas, ou imaginadas, que estamos recorrentemente destacando entre os contadores e cantadores de *Corpo de Baile*. São eles os mediadores que, entre encontros e desencontros, entre a ordem e a desordem, atribuem sentido na vida dos demais personagens das novelas.

1.7. "Buriti": A Natureza.

Seguindo a linha de raciocínio das demais novelas, mais uma vez somos apresentados à narrativa que se inicia com a temática do deslocamento. Miguilim reaparece em "Buriti" – agora como Miguel – e sua viagem de retorno à fazenda do Buriti Bom reafirma o movimento contínuo instaurado em *Corpo de Baile*: "Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícias; agora, no entanto, desejava que de coração o acolhessem." (II 277). Assim sendo, encontramos em cada narrativa o indício de que esse movimento inicial antecipa um padrão que irá prevalecer no decorrer da narrativa. A tendência ao movimento surge no princípio, mas continua se repetindo no seu desenvolvimento.

As novelas do *Corpo de Baile* insinuam uma composição cíclica, onde há uma espera da volta do que se foi. Esta relação está fortemente articulada com a concepção da viagem. O tema da viagem logo se estabelece nos primeiros parágrafos de *Corpo de Baile*. Em "Campo Geral" temos duas viagens principais que marcam a abertura e o encerramento da novela. A primeira de Miguilim e Tio Terez para Sucuriju; a outra, já no fim, versa sobre a ida de Miguilim e o doutor para a cidade.

A narrativa "Buriti" também é introduzida por meio do mesmo roteiro, começando por uma viagem que parece em andamento e terminado com uma viagem que também não parece concluída. Num plano geral, ainda temos a viagem que liga a primeira narrativa à última – "Campo Geral" e "Buriti" – cujo mecanismo de ligação é mediado pelo passar dos anos de um personagem que em "Campo Geral" ainda é uma criança, até sua vida adulta em "Buriti". Passamos a saber que Miguel é Miguilim de "Campo Geral" quando o personagem relembra de seu irmão Dito: "'Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menos menino... Um irmãozinho '– eu digo" (II 285).

Esta última novela tem uma peculiaridade no que diz respeito à organização temporal da narrativa. "Buriti" introduz outras camadas temporais que apontam ora para trás, ora para frente. Em outras palavras, a narrativa segue nos informando que o percurso inicial de Miguel é na verdade um retorno ao lugar já conhecido. Será por meio de uma

série de *flashbacks* que teremos acesso ao acontecido dessa primeira viagem, um ano antes. Portanto, o tempo acessível ao leitor é um só, no entanto se bifurca através das rememorações. O tempo se duplica, mas o espaço é o mesmo. No entanto, o espaço está intimamente ligado ao tempo. Percebemos, por exemplo, que no trecho "À noite, o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povôa de sinais" (II 288), a marcação temporal da "noite" e seus silêncios causa no espaço "campo" uma gama de sinais. Este processo ocorre recorrentemente entre os viajantes de *Corpo de Baile*.

Nesta análise, dois personagens ganham destaque. Primeiro é Miguel – o menino Miguilim de "Campo Geral" já adulto. E o segundo, é o Chefe Zequiél. Porém, nas primeiras páginas de "Buriti" já temos a clara percepção de que a própria figuração da natureza assume um papel de extrema importância. Do mesmo modo que do morro surge um grito perturbador em "O recado do morro", a natureza em "Buriti" funciona como portadora dos sons causadores de inquietações. É através dos sons provenientes da natureza que Miguel desperta suas recordações de seu passado – sobretudo da sua infância – e também por meio destes sons, Chefe Zequiél teme pela sua velhice e, conseqüentemente, pelo seu futuro. Essas pontes sonoras temporais, servem de fio condutor para esse deslocamento, ora direcionado ao passado, ora vinculado à preocupação do porvir como retrata o trecho:

Sentados no barranco de beira da estrada, úmidos de sereno os capins, Miguel e o rapaz comeram seu farnel, já no sufusco e tempo fresco, já anoitecendo, enquanto ouviam o cucubo da coruja e o regougo da raposinha. Entrementes ocorria também o vozejo croaz do socó – *Cró, cró, cró...* – membranoso. Miguel acendeu um cigarro; o rapaz mastigava uns restos. Não dilatava, bastando a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta. 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. (II 278 *grifo meu*).

Notemos que nesta novela há uma enxurrada de elementos onomatopaicos provenientes da natureza. O uso abundante desse recurso cria uma espécie de linguagem de sons numa dimensão que apesar de legível, é de obscura interpretação. Causam um estranhamento que sugere por um lado uma reflexão sobre os limites entre som e escrita e por outro uma reflexão sobre o universo poético sustentado pelo recurso das

onomatopeias. Rosa parece explorar as possibilidades poéticas fundadas nesse difícil exercício de compreensão dos elementos onomatopaicos. Essas reflexões nos levam para as questões apontadas no capítulo anterior, quando falávamos do trabalho de Thais Calvi Tait sobre os elementos onomatopaicos do conto "Meu tio o Iauaretê" de Guimarães Rosa. Se as onomatopéias apontam ora para a formação de palavras, ora para sua desfragmentação, também servem de ferramenta poética para contar a estória sonora do corpo noturno em "Buriti". Vejamos a citação seguinte: "A coruja desfecha olhos. Agadanha com possança. E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... (II 357)". A abundância dos sons onomatopaicos em alguns trechos narrativos de "Buriti" além de promoverem o tormento de Chefe Zequiél, contam uma estória de difícil apreensão. Neste caso citado acima, é a estória de uma coruja no momento do ataque a sua vítima. A palavra "ãe" se refere às unhas e bico da coruja; "rõe" sugere o ato de roer da coruja; ucrú indica o rasgar cruel da carne crua da vítima; "ío a uó" corresponde aos gemidos da vítima; "virge-maria" é a exclamação do Chefe Zequiél de horror com aquilo tudo; tiritim equivale a coisa rapidamente realizada, pronta. O significado de cada uma dessas referências onomatopaicas foram retiradas de cartas trocadas com tradutor de Rosa, Bizzarri (Bizzarri 1981: 68-69). Sofremos da mesma inquietação que Chefe Zequiél, nós leitores, diante do texto graficamente marcado pelas onomatopeias. Na tentativa de compreender os rumores dos sons da escrita de Rosa somos atirados para dentro do texto e temos dificuldades de ouvir e compreender a estória de tais rumores.

É notório, por exemplo, que as escolhas lexicais são feitas de modo a autorizar que o leitor acesse as imagens, os cheiros e os sons da natureza. Essas escolhas organizam o discurso, permitindo que texto ganhe um movimento próprio através desse cenário encenado pelos elementos da natureza, como vemos na passagem seguinte:

Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. Quem o inimigo era? Quem vinha? (...) – *Ih!* Um inimigo vinha, Tateando, tenteando. Custoso de se conhecer, no somem sons: tu-tu... tut... Na noite escutada. – *Diacho!* De desde que o sol se some, e os passarinhos do branco se arrumam em pios, despedidos, no cheio das árvores. Aí começa o groo só, do macuco, e incôam os sapos, voz afundada. Com as corujas, que surgem das grotas. O clique-clique de um ouriço, no pomar. O nhambú, seu borborinho. O ururar do urú, o

parar do ar, um tossir de rês, um fanhol de porteira. A certo prazo, os sapos estão mais perto, em muito número; a tanto, se calam. O sacudir do gado. o mato abanado. - *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. A antari assoviando. Atrás, em cada canto do campo, tem uma cobra, espreitante. O vento muda: traz voz, marmúgem. Os arirís cantam, sibilam as sílabas; piam no voo; esses viajam, migram à noite. São praga dos arrozais. O latido de cães longínquos é um acêso – os nós, manchas de fogo. Cachorro pegou o cheiro dum bicho, está acuando. Esse bicho de certo errou o rumo de manejo do vento. Agora, recomeçam os sapos: eles formam dois bandos. Lua desfeita, o silêncio se afunda, afunda – o silêncio se mexe, se faz. O urutáu, que o canto dele encantado de gente, copiando: é um homem ou mulher, que estão sendo matados, queixas extremas. Depois, tanto silêncio no meio dos rumores, as coisas todas estão com medo. (II 320-321).

Utilizando esses recursos estilísticos, o gesto de narrar assume a forma da coisa narrada. Ou seja, a palavra descrita passa a se assemelhar a coisa ou evento que pretende representar. Dessa maneira, percebemos que em *Corpo de Baile* Guimarães Rosa experimenta com diversas formas de linguagem e ultrapassa as fronteiras de espaços artísticos supostamente distintos. O escritor elabora conscientemente uma estratégia inovadora de escrever de modo a explorar todas as potencialidades da língua, fazendo com que a dinâmica do seu texto reflita constantemente sobre a arte e suas mais variadas formas de expressão.

A evocação da palavra marcada pela sonoridade, ou da palavra poética, permite que se estabeleça uma configuração de um espaço onde os sons agregar valor expressivo poético mesmo na sua aparente abstração. Guimarães Rosa privilegia a linguagem como matéria plástica, maleável, passível gerar novas formas e de exprimir o inexprimível. A dinâmica da sua escrita assume características do campo da oralidade, ora por meio da presença constante de uma linguagem onomatopaica, ora pelo fluxo da linguagem que parece querer romper com as estruturas fixas do texto.

Assim, os sons da natureza assumem uma função semelhante a de um contador, bem como o morro em "O recado do morro". Deste modo, no excerto abaixo notamos que esse corpo sonoro é descrito como um "corpo de noturno rumor" formado pelos seres vivos e composto por uma gama de sons num "amontoado contínuo": "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. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo" (II 278-279).

Lembremos que em "O recado do morro" a mensagem chega em forma de presságio ao Gorgulho, único capaz de ouvir o grito do morro. Em "Buriti" esse pressentimento chega aos ouvidos do Chefe Zequiél através dos barulhos noturnos provenientes da natureza. O nome do Chefe Zequiél surge na novela no princípio da narrativa, logo após a menção da habilidade do coelho de captar os sons da mata, fazendo clara alusão à capacidade do Chefe Zequiél de compreender os sons da natureza avisando de perigo iminente.

Principal, na jungla, não é tanto a rapidez de movimentos, mas a paciência dormida e sagaz, a arma da imobilidade. À cabecinha de um coelho peludo, sentado à porta de sua lura, no fim da tarde, devem chegar mais envios sonoros que a uma central telefônica. – "Pois, p'ra isso, p'ra se conhecer o que está longe e perto..." – o setelagoano continuou. E, daí, silenciaram, depois falaram mais, desse e de outros assuntos. Falou-se no Chefe Zequiél. (II 279).

Sobre este aspecto, Cecília Bergamin desenvolve uma importante observação:

A ida de Miguel ao Buriti Bom está associada ao Chefe Zequiél e aos barulhos da noite no mato. A última noite que passou lá lhe vem à memória por causa deles. E o barulho do monjolo, com sua pancada fofa e ritmada (como um coração?) é o mote para a passagem da voz narrativa para a primeira pessoa. Toda a primeira parte do texto estabelece para o leitor um movimento de reconhecimento. (...) O trecho todo em primeira pessoa, um único parágrafo que se estende por nove páginas, é um fluxo de consciência de Miguel, durante a última noite no Buriti Bom, ao longo do qual podemos discernir a conversa entre ele e Maria da Glória. De fato, a conversa gira em torno dos barulhos do mato. (Bergamin 2008: 240).

Tal como caracterizou Bergamin, o desenrolar do movimento da estória de "Buriti" é motivado pelos sons da natureza. Esses sons funcionam como os contadores e cantadores das novelas anteriores, pois são produtores de um sentido para Miguel e Chefe Zequiél. A partir dessa premissa, percebemos que o percurso da travessia de Miguel está intimamente motivado pelos efeitos que esses sons causam nele. Mesmo a relação de Miguel com Glória, acompanha a cadência sonora desses elementos. Assim, a conversa

de Miguel e Maria da Glória segue no compasso dos sons noturnos da mata que trazem consigo os assuntos da sua infância. Miguel queria que Maria da Glória lhe "ensinasse lugares que fossem dela só" (II 286). Lugares da infância de um tempo intransponível. Se a infância de Maria da Glória para Miguel é impenetrável, a sua própria infância é um lembrança perturbadora com a qual luta para esquecer. Nessa luta, parece haver uma solução que corresponde a um percurso de entendimento, compreender o universo sertanejo, "transformar o poder do sertão", tomar para ele o que é dele:

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..." (II 296).

Nessa linha de considerações, temos duas problemáticas geradas pelo movimento sonoro da noite: a de Miguel e sua infância e a do Chefe Zequieli e sua velhice. Notemos que a configuração sonora perturbadora é aquela ouvida de noite. Wendel Santos verifica que "para os gregos, por exemplo, a noite é o instante terrível, do perigoso, onde as coisas negativas da existência tomam assento. Para qualquer homem, por uma compulsão de seu inconsciente mítico, a noite é tempo de recolhimento, de medo, de angústia em que apenas o sonho tem a coragem de se adiantar" (Santos 1978: 45). Cumpre acrescentar que a noite, numa analogia direta com o percurso da vida, também é um tempo de fronteiras. Para uns o fim do dia corresponde ao fim da vida, para outros pode ser considerado o início do dia seguinte, como no trecho retirado da narrativa, "Conforme se diz: a vida vai, mas vem vindo" (306). Quero dizer, dessa maneira, que a noite na trama de Guimarães Rosa é mais complexa porque sinaliza este um ponto fronteiro, reativando em Miguel lembranças da infância, enquanto que para o Chefe Zequieli aponta para a velhice e a iminência de morte.

A observação feita por Miguel sobre estas relações entre "meninice" e velhice nos aponta para uma reflexão sobre este aspecto da narrativa – "A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros

de pedra sossa. O *Mutúm*. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais" (354 II). Ao advertir que entre a meninice e a velhice pouco se distingue na vida, percebemos que a infância e a velhice são os tempos de se apurar o olhar – e os sentidos em geral – para melhor se compreender a vida. Miguel compreende que a vida do homem corresponde a um conjunto de sentimentos que envolve tristeza e alegria. Seguindo esta linha de pensamento, Miguel postula: "Minha meninice é beleza e tristeza" (354). E assim Miguel se despede de Maria da Glória, numa atmosfera de adiamento da alegria: "Vou ter de viver longe, tristemente, dessa moça tão diversa... Posso querer viver longe da alegria? (355).

Há em "Buriti" duas histórias paralelas. Uma é a história da viagem de Miguel; a outra é a história dos moradores de Buriti Bom cuja temática recai sobre a espera de Maria da Glória pela volta de Miguel. Num certo ponto da narrativa, a perspectiva se volta para a casa de iô Liodoro – pai de Maria da Glória, Maria Behú, Irvino e Ísio. Temos, portanto, o foco narrativo centrado para a família daquela fazenda. Lalinha, ex mulher do filho de iô Liodoro, assume um protagonismo e será através da relação dela com iô Liodoro que seremos introduzidos ao universo da fantasia. A figura de Lalinha é construída como uma mulher inventada, "moça-da-corte", "dama do reino", "que nem se inventada a todo instante diante dos olhos da gente" (II 293), como um "enfeite", "Dona Lalinha não é de verdade. (...) Uns devem de vir, com desculpa qualquer, mas só para a ela assistir, no real, tomarem a certeza de que não é uma invenção formada" (II 280). Para compreendermos a importância da personagem de Lalinha na composição desta análise, cabe ressaltar o episódio em que ela desenvolve uma espécie de relação secreta e platônica com iô Liodoro. Num dado ponto da narrativa, Lalinha e iô Liodoro passam e ter encontros noturnos, no entanto, até então, são somente as palavras de iô Liodoro capazes de transformar a realidade numa espécie de universo ficcional onde tudo é permitido. Vejamos a passagem seguinte:

Sentara-se, naturalmente, diante de iô Liodoro, na mesma cadeira. E tudo realizara de vezinha, tenuemente – como se temesse destruir um bom encanto. O que se sentia fruir, a mais, era o quieto agrado com que aquela noite recomeçava no ponto certo da anterior, como os momentos da vida sabiam bem emendar-se. Tudo? Não, de repente havia uma diferença, uma mudança no silêncio, ela percebia. (...) Iô Liodoro saía de seu caráter? – ela

pensava. (...) Tomou-a de vista – foi súbito. Seus olhos intensos pousavam nela. (...) A voz dele mudara, sobre trim de titubeio, sob um esforço para não tiritar. Iô Liodoro, o peito extenso, os ombros, seu rosto, avermelhado vinhal. "Ele me espia com cobiça..." Seus olhos inteiravam-na. (...) Ele falou. E era um modo apenas de acariciá-la com as palavras. (...) Dele defendida ela se encontrava, como se ambos representassem apenas no plano esvaecente dum sonho. (...) Nunca imaginara o acontecimento daquilo, que se inventava de repente (II 458- 459).

Observando a citação acima também percebemos que a atmosfera performática se instaura na cena entre os personagens. Iô Liodoro parece sair de seu caráter, como quem encena papel de outro personagem. Os olhos parecem se movimentar, "pousavam nela". A voz toma um outro formato, capaz de "acariciá-la com as palavras", ambos representam "no plano esvaecente dum sonho" "que se inventava de repente".

No diálogo entre os dois, o aspecto que devemos salientar é fundamentado no poder da palavra pronunciada que transforma os sons em matéria quase palpável no universo imaginativo. Toda ação é aparentemente estática, no entanto, o olhar e as palavras assumem um poder quase tátil, transformador, capazes dar vida à fantasia de Lalinha:

– "E o corpo, o senhor gosta? A cintura?" – ela requestou.
Sim, a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés... Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras dele quentemente a percorriam" (II 461).
Tudo excitava – inconcebível, arrebatador como se lido e escrito. (II 462).

Deste modo, as noites seguiam num atmosfera encantada. A partir daí, Buriti Bom se configura como um lugar de fantasias, onde o tempo obedece um ritmo regido pelo ecoar do monjolo e pelos sons da noite.

Assim, podemos concluir que as orquestrações dos sons em "Buriti" vão além de meros efeitos sonoros. Conjugam num só movimento os sons da natureza e os sons das palavras transformadoras. Por um lado, os sons da natureza exercem o mesmo papel dos contadores e cantadores das demais novelas, dando movimento na narrativa tematizada na figura da viagem. Por outro lado, as palavras transformadoras da qual falamos nos episódios entre Lalinha e Iô Liodoro, acendem a discussão sobre o efeito dos sons que, articulados à memória e à imaginação, imprimem uma atmosfera de encantamento. Em

ambos casos a dinâmica ganha ressonância quando ampliada para a relação do texto com o leitor, pois esses efeitos gerados pelo "corpo de noturno rumor" e pelas palavras que passam da abstração para a materialização, são efeitos desencadeadores reflexão sobre a memória e a imaginação, articulada dentro e fora da narrativa.

No eixo dessas considerações, cumpre acrescentar que o efeito performático da língua rosiana transforma a matéria estática da escrita em matéria maleável, exigindo do leitor uma postura igualmente performática a fim de recompor pela imaginação atrelada à memória o movimento corpóreo do texto de Rosa. Esse corpo textual, que se recusa a cessar seu movimento, avança e retoma a cada novela de *Corpo de Baile* seu movimento contínuo. A premissa que norteia essa concepção pode ser alegorizada pelo trecho de "Buriti" que diz:

E, se avançavam mais, no brusco do escuro se sumiam, em baile, um instante, e em baile seus rostos, claros, retornavam. A cidade, agora, era uma noção muito distante; de repente, é esquisito como as coisas morrem, de repente, na gente, e então a gente se lembra delas. (II 433)

Assim se relacionam os personagens de Rosa em *Corpo de Baile*. Avançam de uma novela a outra e no "brusco do escuro" às vezes desaparecem. Mas retornam depois, como Miguilim que volta como Miguel em "Buriti". E se as coisas morrem de repente, não morrem de fato, pois se eternizam em forma de estória como Cuca Pingo-de-Ouro em "Campo Geral" ou como o riachinho de "Uma estória de amor" no seu incessante fluir e no seu incessante chiar.

3. Formas de organização das narrativas não-lineares: aproximações entre *Corpo de Baile* e o gênero *roman-fleuve*.

No processo de travessia das novelas de *Corpo de Baile*, percebemos que a linguagem de Guimarães Rosa se explica pela metáfora do rio cuja superfície é apenas o uma aparente forma fixa, mas que no entanto se estende para sua profundidade, para as margens, para mais além, num movimento de incessante fluir de perpétuo curso de vir-a-ser. Assim, a dinâmica das narrativas rosianas obedece um movimento circular, que dimensiona a temática do tempo, da vida, da viagem, da própria criação literária, numa só pulsação poética. O leitor é, portanto, aquele que segue a correnteza, atravessando o rio para a sua terceira margem em busca dos significados ali dispostos. Do mesmo modo, observamos que as múltiplas camadas da linguagem não são fundadas numa estrutura fixa, petrificada, e sim num sem-fim fluido, capaz de assumir formas variadas.

Tal como caracterizou Lynette Felber, o surgimento do termo *roman-fleuve* é atribuído à Romain Rolland que descreveu seu romance *Jean-Christophe* (1906-12) utilizando a metáfora do rio: "(It) seemed to me like a river;... there are, in the course of rivers, zones where they stretch out, seem to sleep,... they continue no less to flow and change." (apud Felber 1951: 8). Nesta perspectiva podemos associar *Corpo de Baile* como um sistema que guarda semelhanças com a descrição apontada por Romain Rolland. Igualmente, as novelas de Rosa parecem seguir um fluxo marcado pelo signo da continuidade, mas operado por uma série de mudanças de curso.

Nessa linha de raciocínio, interessa neste capítulo verificar de que maneira a natureza fluida da narrativa rosiana levanta problemas em termos formais relacionados à ideia de continuidade e recomeço. Para fundamentar estas reflexões percebemos que o transbordamento de personagens de uma narrativa a outra, operado pela concepção da temática da viagem e reafirmado pela dinâmica de movimento que se instaura na obra, promovem a articulação das novelas criando pontos de contato que nos impelem a interrogar as estratégias de escrita de Guimarães Rosa e suas escolhas formais. Além disso, a ideia de recomeço promovida por essas ligações, permitem a aproximação do conjunto de novelas de Rosa com os romances em forma de ciclo.

Guimarães Rosa, logo após a publicação de *Sagarana*, numa carta enviada a F. Azevedo da Silveira em 1947, já sinalizava para a tendência ao formato estendido e fluido do *roman-fleuve*: “O Bom seria fazer-se um livro só, de 5.000 páginas, que seria escrito e reescrito durante a vida inteira. Ou - que beleza! - três gerações de romancistas (pai, filho, neto), trabalhando num roman-fleuve, catedralesco, pétreo, tri-generacional...”. Se a ideia de *roman-fleuve* que ultrapassa gerações já deixa subentendido uma noção de incompletude, a ideia de um *roman-fleuve* escrito e reescrito durante a vida inteira, manifesta a perspectiva multiforme da narrativa de Rosa.

Em *Corpo de Baile*, a preocupação com a forma ou completude se funda na reflexão sobre a arte literária em seu incessante movimento narrativo. O curso gerado pelo fluxo da estória também é ancorado pela metáfora do rio. Assim, tal como caracterizou Pedro Xisto, a linguagem de Rosa funciona como “prosa fluvial, torrencial, multidimensional, arrebatando as comportas da gramática estática. A prosa que dispensa, quase sempre, o aparelhamento lógico. A prosa que se não se destina, necessariamente, a ser clara mas a ser lúcida, entre o caos. E, aí, surpreende, concretamente, ‘a brotação das coisas’” (XISTO 1991: 115-116).

Este argumento se justifica pela presença de formas composicionais variadas que imprimem na narrativa uma atmosfera de constante mudança e prolongamento. Isto ocorre em dimensões variadas como apontou Pedro Xisto. Na camada narrativa, pela presença das histórias contadas geradoras de movimentos nas novelas; na camada da linguagem, cuja articulação se dá por meio dos fecundos efeitos lúdicos com a gramática e com a formação de palavras inusitadas; E na camada da construção estrutural do livro uma vez que vemos nas novelas outros formatos de gêneros variados operando movimentos no seu contorno original.

Numa outra linha de considerações, a relação construída através da metáfora do rio é associada à ideia do movimento da vida que em seu não-parar vai remendando inícios e fins, uns nos outros. Em “A história de Léléo e Lina”, o personagem Léléo nos sugere tais reflexões:

Era um novo estirão de sua vida, que principiava. Antes, nos outros lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira – os parentes, os

conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio que precisa de fazer barra. (I 294)

Pensando nos possíveis paralelos que podemos construir entre as narrativas de *Corpo de Baile* e os aspectos que caracterizam um *roman-fleuve*, observamos que em princípio as narrativas se conectam pelo trânsito de personagens. Também, amparado pelo prolongamento da narrativa, *Corpo de Baile* guarda semelhanças operadas por uma espécie de recusa do fim. Além disso, conforme nos romances configurados como *roman-fleuve*, encontramos nas novelas rosianas a recorrente utilização do mecanismo de rememoração. Ademais, tanto *Corpo de Baile* quanto os *roman-fleuves* apresentam narrativas fortemente marcadas por um ritmo de influências musicais. Se por uma lado essa aproximação é possível pela organização cíclica de Rosa, por outro lado a relação com a música é claramente figurada na articulação das novelas.

No eixo dessas considerações, este capítulo se propõe a desenvolver aproximações entre o livro *Corpo de Baile* e alguns elementos formais explorados pelo gênero *roman-fleuve*. Num primeiro subcapítulo exploraremos as aproximações de *Corpo de Baile* com os aspectos de natureza formal das composições em forma de ciclo. Posteriormente, outro subcapítulo se ocupará com as aproximações de natureza musical associadas com as leituras que fizemos sobre o *roman-fleuve* num contexto mais universal.

3.1. Relações com as estruturas formais das composições cíclicas.

De *Sagarana* ao seu último livro Guimarães Rosa parece elaborar um universo onde de alguma maneira se articulam todas as suas narrativas. Mais especificamente em *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: veredas* veremos que há uma tendência de incorporar tanto a vontade de experimentação quanto a vontade de construir um grande projeto articulado. Esse tipo de narrativa desafia a própria noção de gênero literário, pois se alicerça na ideia de narrativa em curso (*work-in-progress narrative*). Utilizando elementos formais de campos variados, o texto passeia por diversos gêneros e tipos textuais. Na sua constante tentativa de atualização da forma, Guimarães Rosa recupera a tradição oral através do trabalho artesanal com a linguagem, ao mesmo tempo se vale do caráter fluido de toda língua para promover uma renovação artística. Logo, do conjunto de elementos formais surge num entrelaço bem sucedido de uma narrativa que não se limita as demarcações prévias de um gênero específico.

A própria estrutura do livro *Corpo de Baile* em sua edição inaugural, com seus dois volumes e seus índices – um no princípio do livro e outro no fim – trazia uma curiosa organização no que diz respeito às classificações das novelas. O índice de abertura continha todos os textos agrupados pela designação de “poemas”. São eles: “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-dalalão (Dão-lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Ao final do segundo volume, encontrávamos um segundo índice em que as narrativas eram divididas em dois grupos: quatro delas designadas de “Gerais” (os romances) e outras três como “parábase” (os contos). Depois, numa edição posterior, *Corpo de Baile* é desmembrado em três volumes, embora recentemente tenha recuperado o formato do livro inaugural em dois volumes. Portanto, a disposição organizacional da composição inaugural não foi arbitrária. O livro *Corpo de Baile* foi construído baseado num projeto extenso e de estrutura planejada. Por outro lado, ao afirmar que “Campo Geral” funciona como uma espécie de plano geral da obra em si, Guimarães Rosa nos autoriza a concluir que havia uma intenção de articular as novelas num todo temático.

Silvio de Holanda aponta a necessidade de se estudar as fronteiras de gênero na obra de Guimarães Rosa:

Atingido o volume de sete novelas em sua totalidade, é preciso e remeter a discussão às constantes hermenêuticas construídas em torno da obra rosiana – conjunto multiforme de contos, novelas, romance, poesia rimada, cartas, prefácios, discursos de posse, documentos de pesquisa, cadernetas, traduções, que parece abarcar, por meio de complexas relações literárias, outras formas, como o texto dramático, o cinema, etc., confundindo-se com a Literatura. (Holanda 2012: 180).

Essa resistência à atribuição de gênero ao texto foi também explorada por autores portugueses como, por exemplo, José Saramago que com certa frequência nomeia títulos de seus romances apontando para outros gêneros não correspondentes à proposta do gênero romance (O evangelho Segundo Jesus Cristo, Manual de Pintura e Caligrafia, Memorial do Convento, Ensaio sobre a cegueira, etc.; *grifo meu*). Deste modo, apontam questionamentos sobre a própria estratégia de leitura através da reflexão sobre a própria escrita. O leitor interpreta o texto de acordo com uma série de classificações já conhecidas coletivamente, sugerindo que a obra pertence a um dado gênero. Quando esse texto é apresentado de maneira a levar o leitor ao engano, desestabiliza o processo de reconhecimento, sem, no entanto, prejudicar a leitura. Exige que leitor esteja também em constante movimento adaptativo nesse processo complicado de atravessar o texto. Esta parece ser a intenção do escritor que se utiliza desse mecanismo. Assim, nós, leitores, somos impulsionados por uma lógica interna da narrativa.

Para exemplificar, podemos falar da novela "Cara-de-Bronze" que se desenvolve como uma verdadeira miscelânea de gêneros, causando certa confusão ao leitor, que tem diante de si um roteiro cinematográfico, uma narrativa, cantigas, notas de roda-pé, tudo alinhado de forma a compor um texto articulado e transbordante.

Pouco se fala do gênero *roman-fleuve* na literatura brasileira. Isto ocorre não pela falta de obras que compõem esse gênero, mas principalmente pela dificuldade de se definir e de se estudar essas obras em função de sua extensão. Em geral essas obras levam décadas para serem acabadas e por conta disso seu estudo se torna complicado uma vez que, ao escolher estudar apenas um volume, a visão da obra se fragmenta. Por outro lado, quando se opta por estudar a obra inteira, há o risco de não se conseguir abarcar todas as peculiaridades da obra. Portanto, o desafio maior da crítica em elaborar um estudo sobre obras escritas por meio de *roman-fleuve* está no fato de que o estudo da

obra composta de diversos volumes escritos em períodos diferentes e para públicos diferentes pode variar consideravelmente dependendo da abordagem escolhida pelo crítico. Muitas vezes a percepção de um único volume não corresponde a percepção do conjunto da obra.

No *roman-fleuve* há uma tensão que busca o equilíbrio entre a necessidade de fazer cada romance uma obra independente quando lido separadamente e, ao mesmo tempo, torná-lo parte integrante da seqüência seriada. Cada volume, portanto, assume a responsabilidade de se fazer ao mesmo tempo individual e parte integrante de um todo. Os volumes devem apresentar, sobretudo, o que chamaria de diálogo, de forma a criar uma relação que os una mesmo que passam ser lidos separadamente.

É também por essa via que Guimarães Rosa estrutura o livro *Corpo de Baile*. Percebemos que mesmo que as novelas possam ser lidas independentemente umas das outras, visto que não apresentam uma unidade de ação, Guimarães Rosa insistia no caráter unitário do livro. Certamente, não foi por acaso que Rosa, depois de *Sagarana*, passou dez anos sem publicar com a intenção de não fragmentar seu projeto *Corpo de Baile*.

Entre os escritores brasileiros, Otávio de Faria escreveu *Tragédia burguesa* em mais de dez volumes publicados entre os anos de 1937 e 1977. A obra foi prevista para compor-se em vinte volumes, posteriormente reduzida a quinze. Seu primeiro volume, *Mundos mortos*, foi publicado em 1937. Retrata o panorama da sociedade carioca dos anos 20 e 30. Em seguida as publicações dos volumes: *Os caminhos da vida* (1939), *O lodo das ruas* (1942), *O Anjo de pedra* (1944), *Os renegados* (1947), *Os loucos* (1952), *O senhor do mundo* (1957), *Atração*, *O retrato da morte* (1961), *A montanheta*, *Ângela ou As areias do mundo* (1963), *A sombra de Deus* (1966), *O cavaleiro da virgem* (1971), *O indigno* (1976), *O pássaro oculto* (1979), lembrando que a *Atração* e a *montanheta* foram publicados após a morte de Otávio de Faria.

Além de Otávio de Faria, Dalcídio Jurandir e Érico Veríssimo também compuseram romances em forma de *roman-fleuve*. Érico Veríssimo escreveu seu *roman-fleuve* *O tempo e o vento* em três livros, entre os anos de 1949 e 1961, que reconta a história do Rio Grande do Sul. O primeiro intitulado *O continente* é subdividido em dois volumes, publicado originalmente em 1949, narra a origem do Estado do Rio Grande do

Sul por meio das famílias Terra, Caré, Cambará e Amaralé; o segundo, *O retrato*, publicado em 1951, é subdividido também em dois volumes. Trata da decadência social de Santa Fé no período de transição do século 20 causada por interesses e relações políticas; e o terceiro é *O arquipélago*, subdividido em três volumes, publicado em 1962, conclui a história da família Terra Cambará. O *roman-fleuve* de Érico Veríssimo cobre 150 anos da história do Rio Grande do Sul.

A perspectiva de aproximar as novelas de Rosa com a forma de *roman-fleuve* não se funda na identificação da obra rosiana com os escritores citados acima. A forma, no que diz respeito ao projeto experimental de Rosa, não tem equivalência absoluta com os romancistas que optaram por essas articulações. Mas podemos, no entanto, analisar aspectos que apresentem ligações com *roman-fleuve*, equacionando elementos estruturais e composicionais que apresentam pontos de contato. Em primeira instância, as novelas de Rosa se aproximam do gênero *roman-fleuve* pelas figuras transbordantes que transitam entre as novelas, sobretudo, as figuras dos contadores e cantadores que carregam em si a ideia de uma linguagem afluyente que atravessa o tempo e se reformula no próprio decorrer do ato performático. Entre os personagens que passam de uma narrativa a outra, além de Miguilim de “Campo Geral” que reaparece como Miguel em “Buriti”, destaco o menino Grivo, amigo de Miguilim, que ressurgem como figura central em “Cara-de-Bronze”. Em “A Estória de Lélío e Lina” há forte presença de personagens que reaparecem provenientes de outras novelas de *Corpo de Baile*. Cabe apontar logo no princípio de “A estória de Lélío e Lina” o personagem Guégue, um dos vaqueiros de seo Senclér, que reaparecerá em “O recado do morro” como um dos recadeiros. Ainda em “A estória de Lélío e Lina”, no transcorrer da novela, ressurgem os personagens Tomezinho (Tomé Cássio), Drelina e Chica – irmãos de Miguilim em “Campo Geral”. Miguilim, de “Campo Geral”, também é citado por Drelina em “A estória de Lélío e Lina”: “Perguntou se Lélío tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava ia nos estudos.” (I 392). Além disso, em “A estória de Lélío e Lina”, encontramos a referência ao fazendeiro Cara-de-Bronze quando Tomé parte de Pinhém: “Mas o Aristó sabia de tudo, o Tomé regulara com ele as providências, na véspera – “P’ra onde foi?” – se sabia: A ser, tinha ido para o Urubuquaquá, no meio-do-meio dos gerais,

ao de buritamas a butiquéras, muito longe dali, a maior fazenda de gado, a de um estúrdio fazendeiro conhecido por “Cara-de-Bronze”. (I 418-419). Esses cruzamentos não ocorrem de forma aleatória, temos uma evidente presença de uma continuidade entre as novelas de *Corpo de Baile* que embora possam ser lidas separadamente adquirem complexidade quando analisadas em conjunto.

O *roman-fleuve* se distingue dos romances em geral, não somente pela sua extensão mas também pelo sua temática e sua profundidade, destacando as esferas sociais da vida dos personagens e enfatizando as múltiplas tramas na narrativa. Há também um movimento de deslocamento do foco narrativo que visa valorizar os vários grupos de personagens. Algumas das características do *roman-fleuve* são as mesmas encontradas no gênero dos romances longos, no entanto, no *roman-fleuve* há maior quantidade de pontos narrativos. No emaranhando das articulações narrativas, muitos personagens e enredos parecem ser dispensáveis e nem todo detalhe é desenvolvido até o fim. Isto ocorre principalmente pelo fato do gênero não primar pela conclusão como ocorre na maioria dos romances longos. O que vemos muitas vezes no *roman-fleuve* é uma teia de narrativas que incluem personagens e tramas e que assim como surgem, desaparecem sem desenvolver o encerramento de seus papéis e de suas tramas.

Nota-se neste gênero que mesmo que cada volume da obra apresente um fechamento, o volume seguinte retoma a narrativa como uma continuação, desfazendo, dessa maneira, aquilo que seria a conclusão da obra. Essa continuidade contribui para que o leitor se familiarize com os personagens centrais e crie um vínculo com os romances de modo a manter-se na leitura dos volumes seguintes. Nessa linha de raciocínio, percebemos uma espécie de diálogo entre as próprias novelas do livro. Esse diálogo se constrói sob o ponto de vista da temática da viagem e do deslocamento. Por meio desse movimento que se instaura desde do princípio das novelas e se estende até o fim, o texto pressupõe uma continuidade. Principalmente porque ao terminar a novela com uma viagem que parece em andamento, o fechamento da novela não corresponde ao fechamento da estória narrada e portanto podemos dizer que não se conclui.

Enquanto que o romance tradicional privilegia a noção de desfecho, no *roman-fleuve* os traços definidores de início e fim são constantemente postos em causa pelo volume seguinte. Para que esta progressão se estabeleça, a narrativa precisa

constantemente de recursos que permitam que o leitor recorde fatos e personagens da história narrada. Portanto, é através do uso das reiteraões, das repetições, dos paralelismos, das associaões, etc., que o leitor estabelecerá esta continuidade.

A associação sugerida pela própria expressão *roman-fleuve* se formula de maneira tensa e cuja ligação pode ser considerada contraditória. Este efeito contraditório ocorre pelo fato de envolver uma articulação entre uma forma fixa – o romance – com uma maleável – de fluxo contínuo, como aponta Lynette Felber em seu livro *Gender and Genre in Novels Without End: The British Roman-fleuve*:

While *roman* denotes a lengthy prose narrative, *fleuve* connotes narrative flow, as the metaphor of the river of life, evoking the genre's affinity with novels (such as the Victorian novels of Eliot, Dickens, and Trollope) that depict change within the larger social unit, the community or within the individual. The organic plexus of the form, the profuse effluence of change, the often indirect trajectory of the course of time, as well as the prolixity of the form, resulting from swelling of the middle, the refusal of the *roman-fleuve* to end at one or even multiple volumes, are all suggested by *fleuve*. (Felber 1951: 13)

Segundo Felber há uma tensão entre o nome – *roman* – e seu modificador – *fleuve*. Por um lado *roman* denota uma prosa de narrativa longa que fornece a moldura capaz de conter a força motriz veiculada pela expressão *fleuve*. Por outro, *fleuve* corresponde ao fluxo dinâmico da narrativa, como a metáfora do rio da vida, evocando a afinidade do gênero com romances que retratam a mudança dentro de uma unidade social maior, dentro da comunidade ou dentro do indivíduo. Além disso, a expressão *fleuve* sugere aspectos que envolvem a rede composicional da forma, a propagação da mudança, a trajetória frequentemente indireta do curso do tempo, a recusa do fim narrativo, bem como a prolixidade da forma resultante da larga dilatação do meio. Assim, os termos *roman* e *fleuve* estariam conectados com as concepções de unidade e continuidade respectivamente. Nessa perspectiva, Lynette Felber afirma que a tensão entre os impulsos de continuidade e unidade reitera o conflito entre as qualidades dinâmicas e estáticas do gênero (Felber 1951: 15). Para que a unidade seja preservada neste processo contínuo referido pelo termo *fleuve*, é preciso que as partes integrantes se alinhem formando um todo compreensível.

O desafio para o romancista que procura sustentar uma narrativa de mais de 2000 páginas é sustentá-la com excelência a ponto de manter o leitor interessado. Deste modo, é possível dizer que o *roman-fleuve* exige um compromisso, tanto de quem produz quanto de quem lê, muito superior ao de qualquer outra narrativa ficcional. Ou seja, por haver no *roman-fleuve* uma grande quantidade de personagens e de tramas, é necessário do leitor um maior empenho no processo de recapitulação desses elementos narrativos.

Esse comprometimento do leitor diante de um *roman-fleuve* se articula com o mesmo compromisso do qual falávamos nos capítulos anteriores. O leitor de Rosa precisa estar atento às múltiplas camadas de significações. Interessa ao leitor, através da sua memória e capacidade imaginativa, ser capaz de compreender o efeito inventivo das palavras, desvendar os sentidos das histórias da narrativa e articular os pontos que ligam uma novela a outra.

A tensão de forças aparentemente antagônicas que carrega o termo *roman-fleuve* também pode ser elucidada pela tensão entre a ideia da escrita e da oralidade. Assim como a expressão *roman* parece indicar a noção da unidade, também caracteriza a noção efeito estático do próprio romance enquanto objeto escrito. A propósito do termo *fleuve*, podemos acrescentar que, além de representar uma força de continuidade, cuja fluidez e movimento são inquestionáveis, também problematiza a noção da língua falada e suas variantes performativas. A fluidez da palavra falada e a o caráter inanimado do objeto do livro articulam estas duas dimensões. Assim, enquanto que o romance é caracterizado pelas suas demarcações, as narrativas orais deixam espaço para o questionamento das suas fronteiras.

Deste modo, mesmo que seja problemática a categorização da obra *Corpo de Baile* no gênero *roman-fleuve*, podemos destacar vários pontos de contato. Se há um jogo de dualidades recorrente na obra de Rosa, entre passado e presente, princípio e fim, memória e esquecimento, tradição oral e tradição escrita, literatura erudita e literatura popular, o gênero *roman-fleuve* parece oferecer ferramentas para exploração desses temas.

Numa outra linha de considerações, verificamos no *roman-fleuve* a recorrência do uso de recuos temporais narrativos em forma de recordação por parte dos personagens. Em geral, este recurso serve como elemento articulador das novelas, uma vez que

recupera pelas rememorações aspectos mencionados no volume precedente. Em *Corpo de Baile* esses movimentos rememorativos dos personagens geralmente são efeitos provenientes de uma experiência com as histórias contadas. As histórias contadas funcionam como ferramentas que transportam os personagens para um outro tempo da narrativa. Será por meio das figuras dos contadores de histórias e dos cantadores de cantigas que este dispositivo desencadeador de sensações e rememorações será acionado.

Esses recuos temporais além de servirem com a função de recapitular fragmentos de outros volumes (ou novelas), operam um prolongamento na estrutura do texto através da adição de fragmentos de memórias dentro do corpo narrativo. Para as novelas de Guimarães Rosa a articulação de elementos amplificadores vai além da inserção de pedaços de lembranças no texto. Seu projeto ficcional envolve a inclusão de fragmentos de variadas naturezas, como por exemplo a inclusão de histórias, canções e roteiros cinematográficos.

Embora tenhamos claramente em destaque a novela “Cara-de-Bronze” como uma narrativa estruturada de forma a compor um mosaico de experimentações, podemos notar a presença constante dessa experimentações em todas as novelas de compõem o *Corpo de Baile*. Guimarães Rosa parece querer inaugurar um espaço de experimentação no interior da escrita onde as relações entre linguagem e artes aparentemente distintas, coexistam. Apesar de ter sido apontado por Walter Benjamin que “a tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que se caracteriza o romance”, a produção literária de Guimarães Rosa parece nos dizer que a literatura – seja em forma de romance, novela, poesia, etc. – pode ser encarada como ponto de encontro de linguagens variadas.

A obra de Guimarães Rosa parece estar justamente tecida com essas contradições que envolvem à ideia da forma. Temos por um lado a perspectiva inquietante sobre a ideia de fim (e suas variantes – morte, perda, ausência) e por outro lado abre margem para o questionamento sobre um possível retorno. Em “Uma história de amor” essa representação tomará força através da metáfora do riacho que se exaure e cuja beira foi escolhida para construção da casa do personagem Manuelzão: “Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se

estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou” (I 169). Contudo, Manuelzão ainda assim espera o retorno do riacho: “Não se podia derrubar aquela linha de mato, porque, um dia quem sabe, o riachinho podia voltar, sua vala ficava à espera, protegida (I 171). Mas conforme percebemos, o riacho não volta na vida de Manuelzão, volta em forma de estória pela voz do velho Camilo. Assim como ocorre em “Campo Geral”, quando o pai de Miguilim decide dar a cadela cuca Pingo-de-Ouro e Miguilim aguarda pelo seu retorno que acontece igualmente em forma de estória. Se em “Campo Geral” a perda da cuca Pingo-de-Ouro é problematizada por meio de um desconhecimento do seu destino – “A chuva de certo vinha de toda parte, de em desde por lá, de todos os lugares que tinha (...), o lugar que não sabia para onde tinham levado Cuca Pinguinho-de-Ouro,...” (I 40) –, em Manuelzão também há o questionamento desse entre-lugar onde tudo parece se perder: “Em Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora” (I 214). Essas indagações nos apontam para uma reflexão sobre o próprio transbordamento objetos entre as camadas da narrativa, pois tanto a cadela quanto o riacho passam da macroestrutura da narrativa para o universo ficcional estória contada.

Sobre o um esquema de aparente ordem, Guimarães Rosa constrói uma narrativa que está constantemente equacionando as possibilidades das formas artísticas. Ora de maneira mais óbvia, como em “Cara-de-Bronze”, ora de maneira mais sutis.

Augusto de Campos, ao comparar Joyce com Guimarães Rosa, lançou mão de uma declaração do crítico Harry Levin sobre Joyce que advertia: “O verdadeiro romance se passa entre Joyce e a linguagem” (Campos 1970: 41). Para Campos, esta observação se aplica ao Rosa. Portanto, considera que há uma aproximação entre os dois escritores no que diz respeito ao que chama de “atitude experimentalista perante a linguagem” (*idem*: 44), tanto no nível lexical quanto no nível sintático. Acrescenta:

Sob essa perspectiva, podem ser identificadas diversas técnicas, utilizadas por ambos os romancistas. Assim, as aliteraões, as coliteraões, os malapropismos conscientes, as rimas internas, etc. Também a sintaxe é, sob certos aspectos, manipulada de maneira fundamentalmente idêntica por Joyce e Rosa. É uma sintaxe telegráfica, ou, na expressão de David Hayman, “uma espécie de estenografia literária”. Sintaxe rítmica, pontuada, pontilhada de pausas. (*idem*: 44-45).

Mesmo que se distanciem em vários aspectos formais, tanto Rosa quanto Joyce apresentam uma postura que preza por uma atitude inventiva da língua. Recusam, deste modo, os elementos e as formas pré-estabelecidas da linguagem literária. O universo criado por Rosa, com os ingredientes retirados da linguagem, é combinado de forma tão inovadora que exige do leitor quase o mesmo movimento criador. Cabe ao leitor traduzir e recriar em forma de imagens mentais e associações imaginativas a linguagem de Rosa, linguagem esta que já parece ser material traduzido poeticamente da leitura que Rosa faz do mundo.

3.2. Relações com as estruturas musicais das composições cíclicas.

Visando compreender a presença de influências de caracteres musicais e de compreender a contínua ligação das novelas de *Corpo de Baile* que envolve, sobretudo, a ideia da forma associada à viagem – de natureza espacial ou imaginária –, o projeto de estudar as estratégias performáticas da escrita de Guimarães Rosa se propõe a equacionar as possíveis associações entre as novelas de *Corpo de Baile* ao gênero *roman-fleuve*. A partir dessa premissa, surge a necessidade de examinar as aproximações entre escritores que optaram por essas articulações.

O gênero *roman-fleuve* ganhou visibilidade na França do início do século XX, ainda que no século XIX Balzac já tivesse experimentado o gênero em suas obras que compõem a *Comédia humana*. Romain Rolland, autor de *Jean-Christophe*, publicado em dez volumes, entre os anos de 1904 e 1912, foi o inaugurador do termo *roman-fleuve*. O *roman-fleuve* tem como um de seus principais representantes Proust e sua obra *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), cujo tema da memória recordada ganha outra dimensão quando utilizada em combinação com o fluxo de consciência. Os escritores que optaram por utilizar elementos do *roman-fleuve* em suas obras compartilhavam gostos por divagações, além de utilizar constantemente temas performativos, tais como elementos musicais que serviam como ferramentas de construção artística que colaboravam para construção rítmica da narrativa. Em *Jean-Christophe*, Romain Rolland elabora uma espécie de crítica musical. Sendo o personagem principal de Rolland um compositor é evidente que a música representa um matéria importante dentro do seu *roman-fleuve*. Estamos diante de uma teia narrativa que se encena por meio de uma construção musical, tal como caracterizou David Sice no ensaio “Jean-Christophe as a ‘Musical’ Novel”:

Jean-Christophe is an attempt to synthesize the personality of the musical artist, the idea, and the creation of music. In its conception and structure, it attempts to create a literary form closely related to the esthetics and architecture of music. Thus discussion of Jean-Christophe as a "musical" novel must center around Rolland's approach to refocusing the definition of the novel into musical terms. (Sice 1966: 863)

Se em *Jean-Christophe* Romain Rolland procura agregar as concepções do personagem quanto artista musical com as concepções da música e criação musical, em Guimarães Rosa esta relação associa as concepções dos personagens quanto contadores/cantadores com as concepções da ficção e criação ficcional balizadas pela relação entre oralidade e escrita. Bem como Romain Rolland, Guimarães Rosa na sua narrativa tenta criar uma forma literária intimamente relacionada com a estética e da arquitetura da ficção costurada com fios de matéria poética.

Como já havia notado David Sice, parece haver um esforço para evocar a experiência da música de *Christophe* durante o desenvolvimento do romance com o intuito de refletir sobre a possível interação das artes com o fazer literário. David Sice ressalta que: “the shape of the Rollandian novel is an architecture based on the interaction of theme, rhythm, and plastic linearity, in the same way that a symphony of Beethoven, for example, is constructed on motif, rhythm and development” (Sice 1966: 870). Podemos dizer que há uma constante busca entre esses escritores de “desmobilizar” o texto escrito. Seguindo esta tendência, em Proust veremos o uso da sonata Vinteuil, enquanto que em Richardson, a articulação musical é construída por meio da longa repetição de Chopin como matéria estrutural de sua obra. Tanto Rolland quanto Proust e Richardson sugerem nas suas escritas relações com composições musicais.

Em seu artigo “*Richardson’s pilgrimage in the European literary traditions*” sobre o *roman-fleuve Pilgrimage* de Dorothy Richardson, María Francisca Llantada Díaz afirma que a temática da música pode ser considerada como um dispositivo que possibilita a criação de ritmo e padrão no *roman-fleuve*:

The internal rhythms of the roman-fleuve are responsible for its ultimate unity, rescuing it from the chaos associated with lack of external structure. *Pilgrimage* has also been subject to the same accusation of not having an external structure and, then, redeemed of this failure by the identification of internal rhythms that are responsible for its unity. (Díaz 2000: 223)

Ainda sobre o artigo “Richardson’s pilgrimage in the European literary traditions”, Llantada Díaz menciona: “Chopin’s Fifteenth Nocturne appears several times in the novel and it brings Miriam memories of the first time when she had heard it played by Emma Bergman. This repetition of a piece of music functions as a structuring device

that creates rhythm and pattern in the roman-fleuve narrative of Pilgrimage" (*idem*: 227-228). Também em *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust a música claramente contribui na criação de um padrão gerador de ritmo e, portanto, estruturador da narrativa. A Vinteuil's sonata desperta igualmente lembranças do seu amor por Odette:

And before Swann had had time to understand what was happening and to say to himself: 'It's the little phrase from Vinteuil's sonata -I mustn't listen!', all his memories of the days when Odette had been in love with him, which he had succeeded until that moment in keeping invisible in the depths of his being, deceived by this sudden reflection of a season of love whose sun, they supposed, had dawned again, had awakened from their slumber, had taken wing and risen to sing maddeningly in his ears, without pity for his present desolation, the forgotten strains of happiness ... He now recovered everything that had fixed unalterably the specific, volatile essence of that lost happiness... (Proust I 1981: 375-76).

Tal como acontece nas obras dos escritores mencionados acima, em Guimarães Rosa a novela "O recado do morro" é a mais emblemática quanto ao efeito que a música causa quando articulada com a narrativa. Primeiro, numa visão mais ampla, a própria revelação provocada pela canção de Laudelim Pulgapé opera uma mudança na narrativa. Mas se observamos especificamente o episódio, notamos que o efeito da canção desperta igualmente lembranças do passado do Pedro Orósio nos Gerais, como verificamos na citação abaixo:

Entrementes, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua ideia. (...) Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, ele Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. (...) Ah, ele Pedro Orósio tinha ido lá, e lá devia de ter ficado, colhendo em sua roça num terreol – era o que de profundos dizia aquela cantiga memoriã: a cantiga do Rei e seus Guerreiros a continuar seus caminhos, encantado pelo Laudelim. (II 91-93)

Assim, o compasso criado pelo toar da música nas obras aqui mencionadas será visto de forma semelhante em Guimarães Rosa, embora Guimarães Rosa explore um maior leque de possibilidades artísticas e performáticas nas suas narrativas.

Em "Uma estória de amor", por exemplo, o relato da procissão que inaugura a festa de Manuelzão, a mistura de sons, cheiros e imagens ilustra uma espécie de movimento ritualístico, improvisado pelos personagens envolvidos. Acrescento nesta observação o valor encantatório dos sons que se misturam de forma a compor uma verdadeira orquestração dos múltiplos seres que ali se reuniam. Entre eles, mulheres, homens, cães, o gado, os grilos, formavam juntamente com as imagens em movimento das "chamazinhas tremeleando" das velas, uma corpo, "o corpo da noite", que, traçando as curvas ladeira acima a dupla fila de gente percorria:

Para lá, para a Capela, e parecia até que para o Céu, partia a procissão noturna, formada em frente da Casa, demoradamente, e subindo, ladeira arriba; concisos caminhava. A lua minguava, mas todas as pessoas seguravam velas de sebo. Uma das filhas de Leonísia e Adelço, a menina mais velha, vestidinha de branco, toda francesinha, se divulgava de mais longe, carregava a imagem da Santa. Ia perto do padre. Ninguém ainda não sabia se aquela imagem tinha destino de ser Santa milagrosa, nem se o lugar da capelinha dava para presságios. Era o que o povo pedia. De lá da frente - já à distância de uma pedrada de Manuelzão - uns inventavam um canto, ensinado por Chico Bràabóz, o preto da rabeca. Chico Bràabóz, que tinha feições finas de mouro, nariz pontudo. Ele recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias: as músicas, as dansas, as cantigas. Os outros acompanhavam, sustentando, o coro estremecia aquela tristeza corajosa: - "...*À Senhóoora do Socôôo-rrú...*" -; o restante era um entoo sem conseguidas palavras. Até os cães vinham ladeando disgramados, sarapulando, escrapulando, em confusão de correria. Passou-se revés de um curral, donde se escutava o sopro surdo dos zebús, o bater de suas imensas cartilagens. Embolavam as cabeças, no escuro, num rude aconchêgo. Cheiravam a fazenda enriquecida. Gado apartado, à-mão, para se suprir na boiada somante. ...*À senhora do Socôrro...* Quando se interrompia o cantar, os cachorros zangados latiam. Daí, então, os grilos enchiam com seu griliríu os espaços. Ladeira acima, no corpo da noite, a dupla fila da gente, a voz deles, todos adorando o que não viam. Primeiro as mulheres, em seguida os homens, as chamazinhas tremeleando, o cortejo ia aos altos, traçando as curvas. A poeira saía da escuridão, correndo uma neblina amarelada. Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previsto aquilo. Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sobre desenho da ordem? (I 186-187)

Além de podermos aproximar a estrutura composicional de Rosa com procedimentos de estrutura musical, as narrativas de Rosa estão recheadas de efeitos sonoros, ora trazidos pelos sons e vozes dos violeiros e cantadores, ora pela própria musicalidade das palavras onomatopáicas provenientes da natureza. Os recursos sonoros encenados na narrativa de *Corpo de Baile*, participam ativamente dos movimentos rítmicos que estrutura a obra de Rosa. Estão em harmonia as construções sonoras, sintáticas e imagéticas do texto. É devido a este fator que a sensação que se tem ao ler Guimarães Rosa se instala na evocação de sentido que os sons das palavras criadas adquirem. Guimarães Rosa sinaliza sua preocupação com a harmonia sonora das suas narrativas, não só pela presença recorrente das canções e dos elementos onomatopéicos. As estruturas musicais no *Corpo de Baile* vão além de meros jogos fônicos, são fundadoras da obra em diferentes níveis. Os sons da língua e do mundo que nos rodeia são componentes de uma estrutura sonora que a escrita não consegue comportar totalmente. No entanto, o esforço em integrá-los em sua narrativa, aproxima a obra de Guimarães Rosa da prosa-poética.

De todo modo, devemos ressaltar o papel das cantigas, das repetições, do ritmo gerado por diversos recursos fônicos, como fundamentais alicerces estruturais que promovem no texto uma maior profundidade, aproximando a narrativa da poesia. O próprio Guimarães Rosa à respeito de *Sagarana* declarou: "Modéstia à parte, mas já viu que Sagarana é, sem nenhum lugar-comum, um poema musical". A musicalidade ouvida nos textos rosianos é um reflexo do enorme domínio da língua e do trabalho cuidadoso no âmbito estilístico. Adicionado a isto, está um conhecimento das estruturas musicais, da sua forma e da sua carga poética.

Segundo os estudos de Ivan Cláudio Pereira Siqueira, publicados em sua tese "música na prosa de Guimarães Rosa":

As numerosas anotações nos cadernos que se encontram no IEB indicam que Guimarães Rosa estudou música com muito empenho. Sabendo da influência do binarismo na base dos níveis de estruturação do som, ele buscou compreender a importância e funcionalidade da hierarquia tonal no estabelecimento da unidade "narrativa" da música. Focou-se, igualmente, nas analogias musicais entre antecedente e conseqüente, herdadas da proposição verbal. (Siqueira 2009: 22-23).

Estas observações legitimam a ideia de que a música atua em sua prosa como recurso não só para dar ritmo à narrativa, mas também para ampliar as possibilidades artísticas do texto. A dimensão musical, segundo observa Ivan Cláudio Pereira Siqueira, não é apenas uma configuração atribuída à obra de Guimarães Rosa. Da mesma maneira observamos estes elementos nos poemas sinfônicos de Liszt; nas comparações musicais de Charles Du Bos, que via na música o alimento para o místico; na correspondência entre os prelúdios de Debussy e *Em busca do tempo perdido* (1913-27), de Proust; nas alusões musicais no *Ulysses* (1922), de James Joyce e nas obras de Dostoiévski (Siqueira 2009: 28).

A presença das cantigas em *Corpo de Baile*, oferece inconfundíveis elementos musicais à narrativa. No entanto, há na obra de Guimarães Rosa outras camadas que permitem o exame da presença da musicalidade. O ritmo, a harmonia, a sinfonia dos homens e animais, os sons da natureza bem como as cantigas dos violeiros e cantadores, e o bailado de constante movimento das palavras funcionam como tradutores de um universo poético. A noção de que as novelas se relacionam intrinsecamente e em constante movimento, também pode ser notada já no título do livro, em que “corpo” sugere uma espécie de corporação, de reunião de organismos correlacionados, enquanto que “baile” nos remete à ideia de dança, música e movimento. Se o próprio título do livro já sugere uma espécie de dança, podemos perceber que no projeto da elaboração das novelas há desde sempre a ideia da música.

Os próprios relatos dos contadores de estórias, revelam um universo sonoro do sertão de Guimarães Rosa. Para ele, é indispensável que sua obra apresente um ritmo não só no que diz respeito aos efeitos sonoros das palavras, mas também apresente uma narrativa em que as próprias estórias sirvam como uma espécie de refrão marcando a tônica da narrativa.

Ivan Cláudio Pereira Siqueira emprega os conceitos de contraponto e polifonia na dinâmica do texto literário, mais especificamente na obra de Rosa. Salienta que “O conceito de contraponto será mais evidenciado n’*O burrinho pedrês*”, o sinfonismo, durante a análise de “*A hora e a vez de Augusto Matraga*”. (Siqueira 2009: 61). Sinfonismo abarca o pressuposto de múltiplas presenças, múltiplas vozes, cuja interação visa o estabelecimento e uma tessitura de interrelações.

Sobre este aspecto, Ivan Cláudio Pereira Siqueira lança mão do conceito de contraponto articulado por Ernst Toch: “rather than ‘note against note’, counterpoint means the simultaneous presence of two (or more) contrastingly moving voices, or as we may say, melodic lines” (*apud* Siqueira: 136). Assim, contraponto é quando há o acréscimo de uma parte a outra já existente, bastante semelhante ao conceito de ‘polifonia’, que entendemos como um conjunto de múltiplos sons.

Para entendermos o emprego desses conceitos na obra de Guimarães Rosa sugiro que tenhamos em mente que, no âmbito da camada narrativa, a construção se estabelece ora por uma intercalação de canções, ora pela presença das histórias acrescentadas à narrativa principal, formando, desta maneira, uma organização interconectada.

No que concerte às influências musicais mais evidentes na obra de Rosa, a presença de recursos da repetição, da aliteração, da assonância, bem como o uso de invenções de palavras que empregam sentido sonoro ao texto, são elementos inconfundíveis e já bastante estudados na obra rosiana. A presença constante dos animais também faz uma evocação musical. Os animais, cujo elemento sonoro é capaz de torná-los presentes no texto, (os bois, os grilos, as pássaros, etc.) são em princípio parte de um arranjo musical que compõe juntamente com as vozes dos homens uma articulação sonora.

Daí, então, os grilos enchiam com seu griliríu os espaços. Ladeira acima, no corpo da noite, a dupla fila da gente, a voz deles, todos adorando o que não viam. (I 187)

Assim, alguns elementos sonoros utilizados por Rosa funcionam como uma espécie de *leitmotiv* nas narrativas. Cláudio Pereira Siqueira reconhece que os postulados de Wagner podem ser aplicados ao campo literário. Sugere que a expressão *leitmotiv* pode ser explicada com a definição de *Grundmotiv* de Wagner – “‘*Ahnung*’ (antecipação), ‘*Erinnerrung*’ (reminiscência) e ‘*Vergegenwartigung*’ (atualização).” (Siqueira 2009: 140)

Siqueira esclarece:

(...) a aspiração ao infinito e o interesse pela mitologia são marcas compartilhadas por ambos. A paixão de Guimarães Rosa pela cultura alemã, desde as raízes germânicas de Cordisburgo, a referência ao Venusberg (I Ato de *Tanhauser*,

de Wagner) em “São Marcos”, o explorado conceito de *Grundmotiv* (Cap. 4.5. *Lemotivs*) e as afinidades entre as obras quiçá valham o esforço de aproximação. (*idem*: 179).

Os pontos de contato Rosa e Wagner, como aponta Siqueira, podem ser verificados nos cadernos de estudo no IEB de Guimarães Rosa. Sobre os estudos de Benedito Nunes, Siqueira adverte que "a ideia de fusão entre personagem, travessia e tempo parece literal em Parsifal: 'Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hirt hier die Zeit', (Veja meu filho, aqui espaço e tempo são a mesma coisa), diz Gurnemanz ao protagonista" (*idem*: 184). A aproximação entre Rosa e Wagner parece pertinente já que o a intercalação permanente entre as modulações textuais e as modulações musicais ocorre de forma compor uma unidade poética cuja alusão musical vai além da inclusão de elementos sonoros.

Deste modo, podemos considerar que as novelas de *Corpo de Baile* se relacionam entre si, não apenas pelo transbordamento de personagens e pela unidade das temáticas, mas também por compor um todo orquestrado cujas novelas se comunicam uma com as outras por meio da musicalidade. A organização arquitetônica da obra insinua um movimento musical, posicionando, desta maneira, o "Campo Geral" como uma espécie de prelúdio.

A semelhança da estrutura composicional da obra com uma disposição de estrutura musical ressalta aspectos da própria narrativa. A performance musical se reflete nas performances dos próprios personagens. O cenário amplia o sentido musical, uma vez que as imagens da natureza também assumem características rítmicas que compõem, por meio da utilização de elementos sonoros, uma das camadas composicionais das narrativas.

Podemos dizer, desta forma, que o movimento que governa os personagens é orientado por fatores poéticos e de natureza musical. A temática se constrói sobre um pano de fundo talhado de ruídos, privilegiando a ideia de que há um espaço de encontros artísticos dentro da própria narrativa, o que intensifica a capacidade expressiva de uma obra. As fronteiras entre a escrita e os sons - da fala e do mundo - são questionadas. O espaço poético assume deste modo uma lugar de múltiplas possibilidades, cuja reflexão estética está constantemente em pauta.

Diante dessas considerações, podemos concluir que muitos dos aspectos mencionados neste capítulo sobre as escolhas temáticas, estilísticas e poéticas dos escritores que privilegiam narrativas que se prolongam em ciclos como no *roman-fleuve*, refletem que o universo artístico de uma obra é inesgotável. A torrente polifônica das vozes dos contadores de histórias e dos cantadores de cantigas, juntamente com os sons da natureza e da própria língua elástica de Guimarães Rosa, ganham amplificação quando prezamos pelo seu conjunto, numa verdadeira sinfonia sertaneja.

4. As aventuras não têm tempo, não tem princípio nem fim.

Examinado a correspondência trocada entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, uma pequena história contada me despertou para a importância de analisar *Corpo de Baile* como uma estrutura integrada. Refiro-me à carta de Bizzarri em que o tradutor explica que embora esteja descontente com a proposta de desmembramento do *Corpo de Baile* da terceira edição, sabe que a unidade do livro não se perderá, pois a força da sua poesia não se apagará. Bizzarri narra uma velha lenda romana sobre o sepulcro do herói virgiliano Palante:

Penso que v. conheça; mas, em todo caso, aqui vai, depressa e desenfeitada. Passam os séculos, e do sepulcro se perde toda notícia. Roma torna-se capital do Império. Roma cessa de ser capital do Império, decai, o Palatino volta a ser um lugar de pastores. E um dia, dois pastores, removendo uma laje, descobrem uma gruta: na gruta arde uma tocha iluminando o corpo intato de um guerreiro coberto de armas obsoletas. Tudo aí fala de antiguidade remota. O que mais intriga os pastores é a tocha ardendo. Então um dos pastores pega a tocha e procura apagá-la. A sacode no vento. Nada. A esfrega no chão. Nada. A mergulha na água de um riachinho. Nada. A tocha continua ardendo. Então, volta a colocá-la na cabeceira do herói. E novamente fecha a gruta com a laje. Na gruta, que até hoje não foi localizada, a tocha ainda arde. Não é uma lenda bonita, que fala da vitalidade do mito e da poesia? Portanto, não fique aflito se seu amigo não está muito entusiasmado com o plano da terceira edição. Eu sei que qualquer coisa que os editores possam fazer com o *Corpo de Baile*, a tocha daquela poesia continuará intata, e a obra acabará para se assentar, quase que espontaneamente, na ordem interior de sua verdade poética. (85)

Assim, podemos dizer que as novelas de *Corpo de Baile* são independentes umas das outras, mas que, no entanto, não perdem sua unidade. A unidade é recuperada pela força poética que cada narrativa abriga. Compreendemos também que lidas em conjunto a chama daquele fogo só tende a expandir, pois o corpo poético que se forma quando amplificamos nossa perspectiva obra adquire múltiplas dimensões. As novelas dialogam entre si gerando associações complexas e movimentos que se prolongam entre uma novela e outra.

Vimos, portanto, que as inter-relações entre as novelas vão além de meros trasbordamentos de personagens. O universo rosiano se repete em cada novela. Ouvimos

o ecoar dos sons da natureza gerando uma proliferação de vozes poéticas. As histórias dos contadores e dos cantadores são reiteradas em todas as narrativas, inserindo dentro do corpo textual as vozes anônimas de outros universos literários e folclóricos. Há em *Corpo de Baile* contaminações de tempos distintos e repetições de temas e motivos, embora imersos numa dinâmica que se constrói num esquema de ordem e desordem, encontro e desencontro, perdas e ganhos, idas e vindas que parece estar em constante adaptação. Para compreendermos a proposta deste trabalho, foi preciso percorrermos as sete novelas e chegar ao ponto onde é possível enxergar mais longe, como Miguilim, no fim de sua jornada em "Campo Geral". Perceber, portanto, a importância das figuras performáticas para o desenvolvimento da atmosfera artística-poética da obra e compreender que essas figuras reatualizam as noções de criação ficcional, criação artística e poética. São elas que elaboram dentro das novelas um trajeto que equacionam a relação primordial do nascimento das histórias e são elas os verdadeiros heróis que desafiam a tirania do tempo ao perpetuar as histórias das vozes de seus antepassados.

Marcando o compasso narrativo, os cantadores harmonizam as novelas. Somos tragados para um universo melódico desses personagens que parecem estar acima do universo temporal e espacial das novelas. Os cantadores surgem no ecoar dos seus cantos, sem que nós leitores, nos percebamos. Uma voz que surge, ora sem corpo – como o violeiro de "Cara-de-Bronze" –, ora anunciado pelo narrador. No violão de Laudelim, somos contemplados com uma extensa canção de tal força que modifica todo o desfecho da narrativa.

De repente nos vemos imersos no universo oral dessas figuras performáticas. No entanto, a articulação com a escrita se constrói em simultâneo quando Rosa através de intervenções estilísticas, perturba o formato do texto. Ao incluir, por exemplo, dentro de uma mesma novela – "Cara-de-Bronze" – aspectos do universo oral sertanejo em forma de roteiro cinematográfico estamos diante de um embate entre universos distintos, mas que acabam convivendo harmonicamente, exigindo é claro, um esforço do leitor para tal adaptação. Percebemos então que o formato do texto também se transforma constantemente com seus gestos e movimentos que imitam gestos performativos.

Os espaços apresentam um falso caráter transitório. Temos uma impressão de que os viajantes estão sempre a passar por esses caminhos inertes, no entanto notamos que

esta travessia ocorre em duas vias. Os viajantes passam pelo sertão e o sertão passa pelos viajantes. Essa relação da natureza com os personagens do *Corpo de Baile* é um campo vasto a se explorar nos estudos rosianos, pois está presente em todas as obras do autor, inclusive na sua obra poética – *Magma*.

O projeto literário de Rosa se articula de maneira a desfrutar de todas as possibilidades artísticas que a linguagem oferece. Por ela, qualquer mundo é construível. Nessa tarefa incessante de compor uma obra tão elástica e abarcadora de tantos outros mecanismos artísticos, Rosa é absolutamente inigualável dentro da literatura brasileira. Sua linguagem não obedece qualquer esquema preconcebido e não se restringe as regras da língua. Por isso, multiplicam-se as chances das construções poéticas. Assim, Rosa manipula a sua linguagem com a competência e a liberdade de um artesão sem moldes. O campo lexical é propositalmente mobilizado permitindo que o leitor veja imagens, sinta os cheiros e escute os sons da natureza, recompondo o momento do evento num gesto de inserir o leitor no ambiente do acontecimento. Por isso, os estudos de Zumthor foram pertinentes para a compreensão da relação da performance entre seus participantes.

Como vimos nos capítulos anteriores, as noções que circundam os estudos sobre a performance estão próximas das particularidades dos efeitos da poesia. É nesta linha de raciocínio que o desenvolvimento desses pressupostos são pertinentes para os estudos das obras rosianas. Quero dizer, dessa maneira, que *Corpo de Baile* pode envolver diferentes formas artísticas, mas que está dança de corpos ganha ritmo no compasso poético em que as novelas se relacionam. É a poesia da obra de Guimarães que as unifica. No tablado sertanejo, se instaura um espaço poético que ultrapassa os limites impostos pela escrita.

Do ponto de vista que agora estou, diante deste trabalho, percebo a complexa rede inesgotável das possibilidades artísticas que envolve conjunto da obra. Vejo que dentro deste enorme espaço poético, que é o sertão rosiano espalhado pelas sete novelas, encontramos a esfera das manifestações artísticas performáticas. E dentro destas manifestações, temos os contadores de histórias e os cantadores das cantigas. Portanto, foi pensando nestas camadas que desenvolvi este estudo. Para chegar no espaço poético que envolve as sete narrativas percorri junto com os viajantes rosianos o caminho de suas palavras numa aventura sem tempo, sem princípio e sem fim.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio

1999 *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de

1992 *A Raiz da Alma*. São Paulo: Edusp.

1996 *O Roteiro de Deus. Dois Estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim.

2001 *As Três Graças. Nova Contribuição ao Estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim.

2001b “Urubu”, in *Palavra e Tempo: ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim. 199-253.

2001c *Palavra e Tempo: ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim.

ARRIGUCCI JR., Davi

1994 “O Mundo Misturado. Romance e Experiência em Guimarães Rosa”, *Novos Estudos CEBRAP*, 40, 1994. 7-29.

BARTHES, Roland

2009 *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa: edições 70.

BEHR, Maria Beatriz Weigert.

2002 *Formas de Reescrita: Retórica e Carnavalização em a Força do Destino de Nélida Piñon e Missa in Albis de Maria Velho da Costa*, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

BENJAMIN, Walter

2004 *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim.

2012 *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’água.

BERGAMIN, Cecília de Aguiar.

2008 *Dansadamente: unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

BOLLE, Willi.

2004 *Grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.

BRASIL, Assis.

1969 *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões.

CAMPOS, Vera Mascarenha

1988 *Borges e Guimarães*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CANDIDO, Antonio.

1995 Literatura, Espelho da América? *Luso-Brazilian Review*, 32(2), 15-22.
Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3513621>

CASTRO, Nei Leandro de

1970 *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

CEIA, Carlos

2007 *A Construção do Romance. Ensaios de Literatura Comparada no campo dos estudos Anglo-portugueses*. Coimbra: Almedina.

COUTO, Mia

1998 "Nas pegadas de Rosa". V.2, n.3, p. 11-13. Belo Horizonte: Scripta.

DANIEL, Mary. L

1968 *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

DÍAZ, María Francisca Llantada

2000 "Richardson's pilgrimage in the European literary traditions" *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* ISSN: 1133-03922000, 8: 221-236

FELBER, Lynette

1951 *Gender and Genre in Novels Without End: The British Roman-fleuve*. Gainesville: University Press of Florida.

FONSECA, Claudia Lorena Vouto

2015 "Formas atuais de bichos muito antigos – a atualização do conto popular em “Como ataca a sucuri”, de Guimarães Rosa". v. 19, n. 37. Belo Horizonte: SCRIPTA, p. 37-60.

FREIXIEIRO, Fábio

1968 *Da Razão à Emoção: ensaios rosianos e outros*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

GALVÃO, Walnice Nogueira

1972 *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva.

1978 *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática.

GARBUGLIO, José Carlos de.

1972 *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. Ática.

GUSMÃO, Manuel

2011 *Uma Razão Dialógica*. Lisboa: Avante!

- 2004 "Da Literatura Enquanto Configuração Histórica do Humano". Porto, Actas do Colóquio Internacional Literatura e História, p. 309-319
- 2003 "O Texto da Filosofia e a Experiência Literária". Belo Horizonte, Scripta, p. 235-257.

HANSEN, João Adolfo

- 2000 *A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra.
- 2007 "Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa", in *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras. 29-49.

HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira

- 2012 "A crítica hermenêutica de Corpo de baile". Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 174-185, abr./jun.

JOYCE, James

- 1992 [1922] *Ulysses*. London: Penguin.

LAGES, Susana Kampff

- 2002 *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial.

LORENZ, Gunther

- 1991 "Diálogo com Guimarães Rosa", in Eduardo F. Coutinho (ed.), *Guimarães Rosa*. 62-100.

MACHADO, Ana Maria

- 1976 *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à Luz do Nome de Seus Personagens*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

MARTINS, Heitor

- 1983 "No Urubuquaquá, em Colônia", *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte; Brasília: Itatiaia; INL. 81-88.

MELO, Érico Coelho de

- 2006 "Ciranda Multívoca: A Unidade Reconstelada de *Corpo de Baile*" in *Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: UFRJ. 223-240.

MORAIS, Márcia Marques de

- 2000 *A Travessia dos Fantasmas. Literatura e Psicanálise em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica.

MOURÃO, Rui

- 1967 "Processo da Linguagem, Processo do Homem, em "Cara-de-Bronze" *Luso-Brazilian Review*, 4(1), 75-82. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3512693>.

NOGUEIRA, Erich Soares

2004 *Percepção e Experiência Poética: estudo para uma análise de "Campo Geral" de J. Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

2014 "A viagem da voz em 'O recado do morro', de Guimarães Rosa". V. 11 - N.º 2. Belo Horizonte: Recorte.

NÓVIS, Vera

1989 *Tutaméia: Engenho e Arte*. São Paulo: Perspectiva.

NUNES, Benedito

2013 *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL

ONG, Walter

1998 *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus.

1988 *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge.

PASSARELLI, Paula

2007 *As Personagens e as Suas Estórias: uma leitura de três narrativas de Corpo de Baile, de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

PRADO JR., Bento

1985 "O Destino Decifrado. Linguagem e Existência em Guimarães Rosa" in *Alguns Ensaios. Filosofia, Literatura, Psicanálise*. São Paulo: Max Limonad. 195-226.

PROUST, Marcel

1981a *Remembrance of Things Past*. Volume I. Swann's Way. 1913. Within a Budding Grove. 1919. Trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin. London: Chatto and Windus.

1981b *Remembrance of Things Past*. Volume II. The Guermentes Way. 1920. Cities of the Plain. 1921-1922. Trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin. London: Chatto and Windus.

REINALDO, Gabriela

2005 "*Uma cantiga de se fechar os olhos...*": *Mito e Música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume/Fapesp.

ROCHA, Edinael Sanches

2009 "Prazer de sombra: uma leitura de Dão:Lalalão, de João Guimarães Rosa". Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo

RÓNAI, Paulo

- 2013 “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” in João Guimarães Rosa, *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)* 3 ed. Nova Fronteira.
- 1957 Antologia do Conto Húngaro. Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia: Editora Civilização Brasileira S/A.

RONCARI, Luiz

- 2004 *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Unesp.

ROSA, João Guimarães

- 2010 *Corpo de Baile*. 1 vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- 2010 *Corpo de Baile*. 2 vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- 2001 Grande Sertão: Veredas. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- 2003a *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- 2003b *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; UFMG.

ROSA, Vilma Guimarães

- 2014 *Relembraimentos. Guimarães Rosa, meu pai*. 4 ed. Nova Fronteira.

ROWLAND, Clara

- 2011 *A Forma do meio: Livro e Narração na obra de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Unicamp.

SANTOS, Wendel

- 1978 *A construção do Romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática.

SELIGMANN-SILVA, Márcio

- 2009 “Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional”. Alea, p. 130-147.

SICE, David

- 1966 “Jean-Christophe as a “Musical” Novel”. Vol. 39, No. 6. French Review. pp.862-874.

SIMÕES, Irene Gilberto

- 1988 *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas*. São Paulo: Perspectiva.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira

- 2009 *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

DIAS, Sousa. *O que é poesia*. Lisboa: Documenta.

2014

SPERBER, Suzi Frankl

- 1976 *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades.

STARLING, Heloisa

1998 *Lembranças do Brasil. Teoria, política, história, ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Revan.

TAIT, Thais Calvi

2007 *O jogo entre interpretação e performance em "Meu tio o Iauaretê", de Guimarães Rosa*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

TATIT, Luis

1995 *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: edUSP.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa

2010 "Festa e identidade". n.º 10, , pp. 17-33. Lisboa: Comunicação & Cultura,

VASCONCELOS, Sandra

1996 "A Festa de Manulzão". n. 41. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. 85-96.

1997 *Puras Misturas – Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec.

XISTO, Pedro

1970 "À Busca da Poesia" in Pedro Xisto, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, *Guimarães Rosa em Três Dimensões*. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Leitura. 7-21.

ZILBERMAN, Regina

2006 "Memória entre oralidade e escrita". v. 41, n.3. Porto Alegre: Letras de Hoje. 117-132

ZUMTHOR, Paul

2014 *Performance, recepção e literatura*. São Paulo: Cosac Naify.

WISNIK, José Miguel

1980 Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, v.2, n.3, 1998, p.160-170. BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.