

Territorialidades e linguagem em corpo de baile, de João Guimarães Rosa

Maria Schtine Viana¹

Resumo

Através deste ensaio, pretende-se abordar a territorialidade na obra de João Guimarães Rosa como um espaço empírico, construído por meio da linguagem. Nesse sentido, destacaremos espaços reais e simbólicos, onde se desenvolvem as sete narrativas de *Corpo de baile*, para estabelecer uma relação entre espaço, tempo e linguagem.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, espaços, tempo narrativo, linguagem.

Abstract

With this essay, we intend to approach territoriality in the work of João Guimarães Rosa as an empirical space, built through language. In this sense, I will highlight real and symbolic spaces, Where the seven stories of *Corpo de baile* are developed, to establish a relationship between space, time and language.

Keywords: João Guimarães Rosa, spaces, narrative time, language.

1 Doutoranda no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (FCSH-UNL). Membro colaborador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. Bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Introdução

O método analítico proposto pelo filósofo brasileiro Benedito Nunes pressupõe uma correlação entre as partes e o todo, tendo em mente que o entendimento das partes esclarece o todo.

A interpretação é, pois, circular, implicando um movimento de vaivém das partes do todo previamente compreendido: o intérprete [...] trabalha dentro de um círculo – o círculo hermenêutico, onde já se encontra quando inicia a exegese e do qual não sai quando termina; os conceitos elaborados no curso da interpretação retificam, ampliam ou corrigem, em benefício do correto entendimento do sentido, a compreensão liminar da qual se partiu” (Nunes, 1998, p. 90).

Nesse sentido, é preciso que o intérprete se movimente dentro do círculo hermenêutico, com base numa leitura prospectiva que o faça apreender, retrospectivamente, o processo formativo do que quer analisar. Para a análise que aqui se propõe, é necessário ter sempre em mente que a concepção original de João Guimarães Rosa era construir um sistema fechado, com “nove novelas labirínticas”, da qual resultaram duas obras distintas: o conjunto de sete narrativas, que compõem *Corpo de baile* e o romance *Grande Sertão: veredas*, lançadas no ano de 1956.

Partindo dessa ideia, de que só se pode compreender o detalhe em função do todo e que a análise do particular pressupõe a apreensão do conjunto, e em concordância com Gérard Genette (1972), quando defende que a “Nossa linguagem é toda tecida de espaço” (p. 105), neste artigo abordaremos a territorialidade sertaneja rosiana como um espaço empírico, construído por meio da linguagem. Nesse sentido, destacaremos resumidamente espaços reais e simbólicos, onde se desenvolvem as sete narrativas de *Corpo de baile*, para, em seguida, analisar como se constrói a relação entre tempo, espaço e linguagem nesse conjunto.

Na primeira vereda, os verdes buritis

Conforme apontado por Rosa, em carta destinada ao seu tradutor italiano, na primeira narrativa de *Corpo de baile* já estaria configurado um plano geral da obra:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso, é que lhe dei o título de “Campo geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro) (Rosa, 2003, p. 93).

Portanto, já na primeira novela de *Corpo de baile* tem-se a delimitação do lugar, ou cenário, ou plano geral, onde serão entretecidas também as demais estórias, que podem ser lidas de maneira interdependente, mas que, como visto, de acordo com a proposta original do escritor, fazem parte de um projeto literário, no qual as sete estórias compõem um todo. É justamente a partir da apreensão desses diferentes lugares ou cenários que as estórias são narradas.

Em “Campo Geral”, grande parte do narrado ocorre no espaço da casa, onde o menino Miguilim mora na companhia da mãe, do pai, dos irmãos, Dito e Tomezinho, e das irmãs, Chica e Drelina. Além deles, outros agregados são incorporados neste núcleo, ainda que ocupem espaços anexos à casa central. Caso de mãe Tina, uma velha negra, ex-escravizada, que tem papel fundamental por conseguir, por meio de um ritual mágico, que mais lembra uma brincadeira infantil, acolher Miguilim durante o luto que vive em decorrência da morte do irmão Dito. Por ali transita também Rosa, a cozinheira, que desse lugar da casa estabelece com as crianças e os animais domésticos relações de afeto e proteção, comumente negadas pelos progenitores, como ditavam as regras da educação à época, onde imperavam os cas-

tigos físicos e morais. Trata-se, portanto, de uma estrutura familiar bastante comum no Brasil do sertão mineiro do início do século XX.

Nesta primeira narrativa já se percebe que o enfrentamento linguístico proposto por Rosa está intrinsecamente ligado ao universo do sertanejo, quer seja por retratar personagens inspiradas nos habitantes do sertão; quer seja por descrever e destacar a natureza representada por animais de estimação ou pelos que são caçados, como tatus, coelhos, capivaras e tamanduás. A flora também é descrita em várias situações, com evidência para o Buriti, palmeira emblemática, vegetação importante para a economia de subsistência, mas também símbolo de poder econômico e sexual.

“*Ja haver uma festa*” na segunda vereda

A segunda novela, “Uma estória de amor”, decorre durante os três dias de festa organizada no mês de maio, para marcar a inauguração de uma capela para Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, erguida nas proximidades do local onde fora enterrada a mãe de Manuelzão, dona Quilina, para honrar a sua memória.

Já com sessenta anos, “espécie de começo de metade de terminar”, metera o boiadeiro Manuelzão na cabeça o desejo de “assentar casa”. “Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com ele vindos do Maquiné, para apego de companhia não bastavam? Ele calculava que não” (Rosa, 1956, p. 146). Portanto, reúne em torno de si uma família tardia, composta pelo filho Adelço, a nora Leonísia, o irmão dela, Promitivo, e os sete netos. A esse núcleo familiar juntar-se-á o velho Camilo, personagem que ganha grande importância no decorrer de toda a narrativa, não só devido ao papel de contador de estórias que desempenha, mas por ser uma espécie de duplo do próprio Manuelzão.

O lugar escolhido pelo velho boiadeiro para assentar pouso no Samarra, não fora casual, pois ali havia um riachinho. Os sertanejos têm pleno

conhecimento das potencialidades produtivas de cada espaço dos sertões secos. Vinculado a uma cultura peculiar, cada grupo humano tem a sua própria especialidade no terrão que lhe cabe. Uns são vaqueiros, outros agricultores nas regiões alagadiças, os brejos. Há também os veredeiros, pessoas que trabalham nas ilhas de umidade, as veredas, que pontilham a aridez dos sertões. E, acima de tudo, cada um se esforça para conservar a água, a fim de aguentar os duros meses de estiagem. Portanto, não foi por acaso a escolha do local para construção da sede da casa por Manuelzão, nas terras adquiridas por seu patrão, Federico Freyre, de onde partirá depois da festa para tanger uma boiada.

Um recado cifrado na terceira vereda

“Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia” (Rosa, 1956, p. 201).

Assim começa essa estória, com um proêmio que apresenta a personagem, o lugar, o tempo e o enredo. O protagonista conduz uma pequena comitiva pelo sertão, composta por um naturalista, um frade, o filho de um fazendeiro e o tropeiro Ivo Crônico se juntará ao grupo durante o percurso.

Contudo, se o resumo da história é dado já nas primeiras linhas, Rosa retoma as seguintes palavras que Paulo Rónai escreveu em 1956, para localizar seu tradutor italiano:

“Em *O recado do morro*, testemunha-se a gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica. Brotada de um germe caído no perturbado espírito de um louco, alimentada e desenvolvida pela colaboração ocasional de outros lunáticos, acaba nas mãos de um brado popular que lhe dá forma e sentido” (Rosa, 1994, p. 61).

A viagem tem início na região de Cordisburgo, nas proximidades da gruta do Maquiné: “Gruta tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites, de tantas cores e tantos formatos de sonho” (Rosa, 1956, p. 399). A pequena comitiva percorre o caminho até Goiás e depois retorna à região de onde saiu.

O objetivo central da viagem é conduzir o cientista estrangeiro, Aquiste/Olquiste, em sua pesquisa de campo, por onde vai recolhendo pedras, amostra de plantas e informações sobre a flora e a fauna local. Pedro, o condutor da excursão, teimoso, solteiro e namorado, desperta a inveja dos companheiros que planejam matá-lo numa emboscada. Entretanto, há também o caminho da palavra cifrada, que vai passando de mensageiro a mensageiro, ressaltando não apenas a importância daqueles que sabem ler/ouvir os recados emitidos pelo Morro da Garça, mas também evidenciando a potência da oralidade, usada para tecer a canção que o poeta Laudelim entoia na festa, na última fazenda visitada, canção que ao ser decifrada por Pedro, livra-o da morte.

A quarta vereda ou o centro do sistema: “Cara-de-Bronze”

A despeito de haver uma mistura de gêneros na estrutura de “Cara-de-Bronze”, teatro, roteiro de cinema, poesia, prosa e notas de rodapé, que remetem ao texto científico, imperam por certo as características do texto dramático, com determinação de personagens e rubricas, procedimentos próprios desse gênero.

Nessa estória, um velho fazendeiro à beira da morte escolhe, entre seus vaqueiros, Grivo, um dos amigos de infância do menino Miguilim de “Campo geral”, para realizar uma misteriosa viagem. Apesar desse périplo durar dois anos, toda a narrativa transcorre no decorrer de um dia: o do regresso do vaqueiro à fazenda. Portanto, é no tempo e não no espaço que a aventura se dá a conhecer, pois ela é recuperada mnemonicamente pelo via-

jante nesse dia solene do seu retorno. É na área externa da fazenda, onde se reúnem os vaqueiros, que todas as cenas ocorrem. Mesmo os factos vividos dentro do quarto, ou seja, as conversas estabelecidas entre Grivo e Cara-de-Bronze, são retomados pelos boiadeiros durante os diálogos, ou mediante a própria narração que o Grivo faz da viagem nessa área externa.

A partir da leitura da epígrafe que abre essa narrativa, “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imóvel”, pode-se pensar não apenas na posição fixa de Cara-de-Bronze, que delega ao vaqueiro Grivo a missão de buscar a poesia, mas também na posição do próprio Rosa, ao colocar-se como o personagem Moimeichego² entre os vaqueiros. Posição fundamental, já que é por meio das perguntas que faz aos companheiros e das informações obtidas, que a estória se vai construindo, o passado é retomado e tudo pode ser narrado na duração de apenas um dia.

Por extensão, pode-se pensar que a narrativa “Cara-de-Bronze” é o eixo em torno do qual giram as outras seis estórias.

Na quinta vereda: “A estória de Lélío e Lina”

O tema central de “A estória de Lélío e Lina” é a relação que se estabelece entre o vaqueiro Lélío e Rosalina, uma velha senhora. A narrativa desta novela é construída numa espécie de movimento pendular entre passado e presente, a partir da chegada de Lélío no Pinhém, onde será o décimo segundo cavaleiro a serviço do fazendeiro seo Sencler. Em decorrência da chegada desse personagem ao lugar, conhecer-se-á o cotidiano dos vaqueiros, as relações amorosas de Lélío com Mariinha e Manuela, porém sempre costuradas

² Em carta destinada a Bizzarri Rosa revela a sua identidade dentro do conto: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...) Bobaginhas”. João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (Rosa, 2003 p. 93).

com as imagens recorrentes do passado, provenientes de um amor platônico que Lélío nutre por uma Moça que conhecera em Paracatu.

Tomé Cassio, Drelina e Chica, irmãos de Miguilim, apresentados na novela “Campo geral”, reaparecem nessa narrativa. Tomé é um dos vaqueiros de seo Sencler, Drelina é esposa do também vaqueiro Fradim. Chica juntar-se-á à irmã quase no final da estória e será cortejada por Canuto e Lélío.

Nessa narrativa, Rosalina não é apenas uma contadora de estórias, mas aquela que ouve as lembranças de Lélío e ajuda-o, não só a se esquecer pouco a pouco da Mocinha de Paracatu, como também fá-lo-á compreender que não pode amar Mariinha, por ser muito parecido com ela, nem se consumir pelo amor carnal que sente por Jiní.

De acordo com Nunes (2013), em Lina “o amor espiritual é o esplendor, a refulgência do amor físico, aquilo em que a sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela força impessoal e universal de *eros*” (p. 43). Por isso, ela declara seu amor ao jovem vaqueiro já no primeiro encontro, sem pejo, a despeito da grande diferença de idade. Sábia, ela tem a paciência necessária para esperar que Lélío faça seu périplo amoroso, antes de se entregar totalmente a ela.

Sexta vereda: O sino e seu badaladal

Na novela “Dão-la-la-lão”, um ex-boiadeiro, Soropita, apaixona-se por uma prostituta, Doralda, com quem se casa. Corroído pelo ciúme, pois sempre imagina que sua esposa poderá ser reconhecida por algum ex-cliente, é atormentado por uma memória sombria. A estória tem início durante o regresso de Soropita do Andrequicé, onde fora ouvir o enredo da novela de rádio a ser compartilhada com os moradores do ão, vila onde mora.

No meio do caminho, Soropita reencontra um amigo, Dalberto, e se vê na obrigação de convidá-lo para jantar em sua casa, como mandava o costume local, posto que estavam nas proximidades. Em “Dão-la-la-lão” a

ação transcorre em menos de 24 horas, mas, por meio das lembranças que Soropita tem da esposa, muito se saberá, inclusive sobre como se deu o primeiro encontro amoroso do casal, num bordel na cidade de Montes Claros.

A sétima vereda: o retorno ao Buriti Bom

Prodigioso em fundir vários pontos de vista na construção de suas narrativas, no romance “Buriti”, Rosa o faz de maneira bastante complexa. A primeira parte da trama é praticamente construída por meio das recordações que Miguel tem da primeira visita que fizera ao lugar, há mais ou menos um ano.

É durante essas lembranças que saber-se-á que se trata da personagem Miguilim, protagonista de “Campo geral”, primeira narrativa do ciclo. A segunda parte da narrativa é contada sob outra perspectiva, a dada por Leandra, a nora cidadina, que Iô Liodoro mantém sob seus cuidados, desde que fora abandonada por seu filho, pouco depois de desposá-la. Dessa maneira, os conflitos vividos na fazenda, mantida pelo patriarca Liodoro, são intercalados com aspectos culturais da cidade, de forma que acontece um entrelaçamento entre o tempo acelerado da cidade e o tempo ralentado do sertão.

As reflexões de Lalinha compreendem cerca de dois anos, da sua chegada à fazenda às vésperas de sua partida, coincidindo com o retorno de Miguel, um ano depois da sua primeira visita à região. Portanto, toda a narrativa é construída a partir de uma sobreposição de camadas temporais, presentificadas pela reflexão sobre o vivido, mas também por recordações, tanto de Miguel quanto de Lalinha. Esse entrelaçamento de temporalidades dá-se de maneira bastante complexa, articulando-se ao tempo presente as memórias de infância de Miguel-Miguilim e a memórias de Lalinha, quando recebera o sogro na cidade e aceitara o convite dele para passar uma temporada na fazenda do Buriti Bom.

Um buritizal de estórias

Como visto neste vasto território que abrange os sertões, os lugares são apresentados de diferentes maneiras. Tudo começa no núcleo familiar de Miguilim, no Mutum, e a cada narrativa o espaço vai sendo ampliado. Em “A festa do Manuelzão”, não apenas a igreja é inserida no *locus*, como conheceremos mais sobre as dinâmicas sociais, justamente por tratar-se de uma festa. A narrativa transcorre durante três dias, mas nesse espaço que circunda a casa de Manuelzão e a Igreja os convidados de vários lugares e posições sociais circulam, ampliando não só a visão que o leitor poderá ter dessa paisagem, mas também dos seres humanos que por ali habitam.

Na terceira estória, “Recado do Morro”, não só o tempo da narrativa é novamente ampliado, como os espaços percorridos pela comitiva abarcam a visita a sete fazendas distintas, permitindo ao leitor conhecer não só outros lugares, mas compreender o modo de vida de diferentes habitantes dos gerais.

Na narrativa central, “Cara-de-Bronze”, o tempo volta a ser condensado em apenas um dia. Como vimos, toda a história transcorre na data de retorno do vaqueiro Grivo à fazenda do seu patrão, Cara-de-Bronze. Entretanto, apesar de pouco relatar sobre sua viagem, sabemos que, a mando do dono da fazenda, ele percorreu muitas veredas e lugares ermos do sertão na procura da palavra poética.

Em “A estória de Lélío e Lina”, o tempo é de novo ampliado, já que a ação transcorre durante um ano, e pode-se conhecer profundamente o modo de vida e a maneira como se estabelecem as relações de afecto e amizade entre os doze vaqueiros que estão a serviço de seo Sencler. Por isso, é em torno da casa onde ele mora com a esposa, que gravitam as vidas desses vaqueiros agregados. Alguns solteiros, como Lélío e Canuto, outros casados, como Tomé e Fradim. Ao permitir essa abrangência na percepção da paisagem, o narrador nos dá a conhecer o dia a dia de boiadeiros, a lida com o gado e as relações que estabelecem entre si.

Em “Dão-la-la-lão” a ação volta a ser condensada em apenas algumas horas, o percurso volta a ser curto: as poucas léguas que separam o ão, onde mora o casal protagonista, Doralda e Soropita, do Andrequicé, para onde ele se dirigia com regularidade para ouvir as novelas de rádio para recontá-las aos vizinhos. Mas o uso da memória é potencializado e pode-se conhecer o modo de vida das pessoas que habitam em centros urbanos do sertão, como a cidade de Montes Claros, onde outrora Soropita conhecera a esposa Doralda.

Na derradeira novela, novamente o foco narrativo é ampliado, não apenas porque a história abarca o período de dois anos, mas por ser contada do ponto de vista de duas personagens, Miguel e Lalinha. Além disso, é nesta narrativa que o menino-Miguilim, que saíra do ciclo no fim de “Campo geral”, retorna, modificado pelas experiências que tivera na cidade grande, onde pudera estudar e tornar-se veterinário.

No rastreio da palavra, as considerações finais

Como podemos verificar em cada história, o espaço e o tempo narrativo contribuem para que as personagens deste corpo de baile sertanejo participem de uma dança circular, onde se está sempre em busca da palavra. Em “Campo geral” isso se dá pela maneira como palavra, é reinventada nas estórias que Miguilim conta ou dos conselhos que recebe do irmãozinho Dito; em “A Festa do Manuelzão” destaca-se o papel dos contadores de estórias, seo Camilo e Joana Xaviel. Narradores que também estão mais próximos daquele estágio inicial em que as estruturas narrativas eram monológicas, com começo, meio e fim.

Em “Recado do Morro” a própria palavra é personificada na forma de uma canção. Por sua vez, em “Cara-de-Bronze” o vaqueiro Grivo é um emissário que parte em busca da palavra perdida nas vozes da natureza. Já em “Dão-la-la-lão” exulta-se a palavra amorosa, presente nos discursos de dois amantes. Uma das personagens de “A estória de Lélío e Lina”, a

velhinha Lina, que sempre acolhe Lélío com suas reflexões sábias, o ajudará a curar-se da melancolia, decorrente do amor não correspondido pela Mocinha do Paracatu, por meio da palavra balsâmica.

Entretanto, quando apeamos na última novela, os dias de infância e os sons diários de “Campo geral” são substituídos pela potência dos ruídos noturnos. Não temos mais palavras inventadas por infantes, contadores de estórias, conselheiros, discurso amoroso ou palavras cifradas na forma de canção. Escuta-se o canto do mutum, o pio das corujas e o ritmado som do monjolo. Não é por acaso que nesta última narrativa imperam as digressões, o monólogo interior, o fluxo de pensamento, sendo as estórias contadas e recontadas a partir do ponto de vista de duas personagens.

Assim, como disfarçado entre os vaqueiros de “Cara-de-Bronze”, estava oculto o próprio escritor, nas sete novelas deste *Corpo de baile* a primeira bailarina é a palavra poética, cifrada na tessitura de cada narrativa.

Referências bibliográficas

- Genette, G. (1972). *Figuras*. São Paulo: Perspectiva.
- Nunes, B. (1998). *Crivo de papel*. São Paulo: Ática.
- Nunes, B. (2013). *A Rosa o que é de Rosa: Literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro.
- Rosa, J. G. (2003). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (1956). *Corpo de baile* (sete novelas). Vol. I e II. Rio de Janeiro: José Olympio.