



**Reflexões em torno de
CORPO DE BAILE,
de Guimarães Rosa**

Angelica Madeira¹

A ocasião do cinquentenário da publicação de duas obras de indiscutível magnitude – *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile* – tem suscitado numerosas revisões e artigos originais sobre esse que é considerado um dos maiores artistas da língua portuguesa, Guimarães Rosa. A primeira obra é um romance de estatura épica, eivado de tradições de toda ordem, reorganizadas na fala de um narrador, Riobaldo, em cuja voz ressoa a de todo o povo sertanejo. *Corpo de Baile*, mais intimista, bastante experimental, apresentando narradores variados, é um conjunto de sete novelas rurais.

¹ Pesquisadora associada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília - UnB, e professora do Instituto Rio Branco.

Se a fortuna crítica de *Grande Sertão: Veredas* é extensa e comporta artigos, teses e livros que aprofundam o conhecimento sobre essa obra, *Corpo de Baile* não teve o mesmo destino. Talvez por ter sido publicada de forma dispersa, em três livros separados, talvez pelo hibridismo intrínseco à novela, entre o romance e o conto, a obra teve sua recepção dificultada e raros são os estudos que a apreendem como um conjunto. No entanto, *Corpo de Baile* possui uma unidade marcante: narrativas pontuadas pela música e pela dança, como se contivessem, ao mesmo tempo, uma partitura e uma indicação de coreografia, assim como um palco em que os dançarinos executam um número de balé no sertão. O cenário é suficientemente vasto para configurar um mundo em si, com seus muitos centros – as casas, as fazendas, os buritis – mas também os ínvios caminhos e veredas que perfazem os roteiros das boiadas, e que acabam por conduzir os personagens na busca de seu destino. As imagens de Rosa, segundo clássico estudo (Nunes, 1969), podem ser sintetizadas em um tríptico capaz de abraçar obra tão diversa que comporta tantas histórias e peripécias: o buriti, o boi e a moça. As referências constantes a essas figuras, a variedade de temas e motivos em que se desdobram, a importância que adquirem ao articularem poeticamente as narrativas, tudo leva a considerá-las como figuras privilegiadas, responsáveis pela construção de um universo poético autônomo, possível de ser identificado na totalidade da obra de Guimarães Rosa. O boi é uma entidade totêmica e quase encantada nessa poética. É ele que possibilita os deslocamentos dos vaqueiros, em superfície, nos campos estriados do sertão. O buriti marca e pontua os caminhos, indicando os brejos, os locais de água, onde o coqueiro finca suas raízes e desenvolve-se vertical, para o alto. A moça fecha o círculo desse espaço mágico, figurando o encontro do amor e da alegria. *Corpo de Baile*, ainda que entreteça dores e enigmas – a pobreza, a loucura, a morte – faz uma opção pela leveza, transformando todos os acontecimentos traumáticos em momentos privilegiados de ultrapassagem existencial dos personagens, pela delicadeza, pelo lirismo. Não que não haja personagens sérios e temas trágicos – a loucura do Chefe Zequiel, a tristeza de Maria Behú, a submissão da mãe de Miguilim ou a ruindade dos caçadores. Mas, em *Corpo de Baile*, predominam personagens que fazem de sua vida um caminho de busca, que transmutam sua angústia pela pedra mágica da poesia. Assim, na primeira novela, o percurso do desamparado Miguilim, nascido no seio de uma família pobre, no Mutum, que sai de casa aos sete anos, acompanhando um doutor desconhecido, se completa, na última novela, com sua volta ao sertão, já veterinário formado, em busca de Maria da Glória, dona de muita alegria, herdeira de uma fazenda bonita, o Buriti Bom.

Entre a primeira e última narrativa, muitas viagens, cada uma rastreando um traçado próprio. Manuelzão e outros vaqueiros conduzindo gado de lá para cá, jagunços e trabalhadores das roças, fazendeiros ricos, remediados e pequenos sitiantes que buscam a sobrevivência de suas famílias numerosas. Mulheres, muitas mulheres, de todos os tipos e feitios, casadas e infelizes, como a mãe de Miguilim; prostitutas como Hnorinhá e ex-prostitutas que mudaram de vida, como Doralda e iã Dijina; mulheres separadas, como Lalinha e Alcina; velhas guardiãs de segredos como Rosalina ou Dô-Nhã, e mulheres à espera do amor, como Maria da Glória, síntese solar da alegria prometida a Miguel, Glória, nascida no cacho de flores do buriti mais altaneiro. As mulheres todas compõem juntas um corpo de bailarinas que executam, com suas parcerias, as marcações precisas da coreografia, a dança erótica da vida. O erotismo, embora tratado de forma sutil e implícita e de ser inteiramente velado, é uma constante na obra de Guimarães Rosa. Aí predomina uma concepção do amor que se confunde com um vitalismo afirmativo e heterodoxo, provindo de forças profundas da natureza. A energia primária do sexo é o impulso necessário para outras travessias do corpo, das emoções à espiritualidade maior, do êxtase erótico ao êxtase místico, da carência à plenitude. Mesmo no interior de casas tristes e fechadas, dos corpos tristes e fechados, o erotismo – como Deus, como a luz – entra pelas frinchas e desloca o destino dos personagens,

provocando desordens, desconcertos que depois revelam-se vetores para se alcançar uma harmonia maior. Cenas trágicas como o assassinato do vaqueiro Luisaltino, seguido do suicídio do pai de Miguilim, mortes cercadas de enigmas e sugestões de adultério, em “Campo Geral”, ou as sequências, em “Buriti”, em que Maria da Glória é desvirginada pelo compadre e amigo da família, a relação ambígua entre Glória e Lalinha, ou mesmo os encontros noturnos entre Lalinha e seu sogro, Lô Liodoro, são tratadas com leveza e apresentam diferentes concepções de amor e do impulso erótico, desde os profundamente enraizados na natureza, até os que assumem a forma estilizada e ritual da sublimação, o amor será sempre um fogo que refulge na beleza dos corpos.

Há muitos velhos e muitas crianças, as duas pontas da vida, os que estão na idade do medo. As crianças e os animais também participam desse baile. Muito da sensibilidade das crianças é desvelada pela relação que estabelecem com os animais. Eles têm nomes, sentimentos e reagem de acordo com suas diferenças de caráter e de temperamento. Assim o Gigão, cachorro valente e herói da casa de Miguilim, ou a cachorrinha mais saudosa desse mundo a Cuca Pingo-de-Ouro, predileta do menino, o touro Rio Negro, as vacas, Trombeta, Brindada, o gato Sossonho, os gaviões, araras, socós, papagaios, perdizes, as rãs, os sapos, todos os animais, com seus sorumbos, assovios, oãos, pios compõem a música de fundo das noites do sertão. Assim também em Buriti-Bom, os personagens são exímios na percepção dos sons, principalmente dos sons noturnos, aquela incrível submúsica que emerge das trevas, em que por trás do canto dos grilos, dos curiangos e dos sapos, podia-se ouvir o último canto das saracuras e o belo pio do nhambú. A orquestra é ritmada pelo barulho remoto do monjolo, de par em par de minutos, rangendo, junto com outro gemer, de bicho de brejo, regendo em mudo compasso. O Chefe Zequiel é que ouvia tudo em demasia. Passava as noites acordado e sabia a que distância tinha caído uma folha, escutava as minhocas dentro da terra. A noite, para ele, era um estudo terrível.

No interior de uma organização estética particular, o fluxo rítmico da narrativa, em suas várias tonalidades, é um dos mais poderosos recursos usados pelo narrador para figurar uma percepção do mundo totalmente sensível, capaz de acordar todos os sentidos do leitor, despertar suas emoções, por meio de uma recriação poética da língua.

Esse conjunto de novelas – que começam no Mutum e terminam em Buriti Bom, possui um desenho, um projeto que tem em comum com as outras obras de Guimarães Rosa não só o cenário, mas também o sentido do próprio universo recriado. A maleabilidade do narrador, sua capacidade de se transmutar e acompanhar as falas dos personagens, dota a narrativa de uma variedade de dicções que faz jus à variedade das pessoas que se movem muito e mais depressa que as palavras. A vida remexe muito e os dançarinos viajam, viajam em busca de uma felicidade que está sempre remudando de eito. Os casos recorrentes, as histórias contadas aqui e acolá, as estórias que correm por esses Gerais, relembram que estamos diante de um mundo autônomo, com suas regras e seus direitos. Assim, os personagens referidos em mais de uma novela - Grivo, o Chefe Zequiel, Nhorinhá, Miguel – contribuem para costurar um conjunto, aparentemente disperso, elaborando esteticamente uma unidade garantida também por esse cenário deslumbrante, os palcos sempre moventes do sertão. O Grivo, por exemplo, que aparece menino, amigo de Miguilim, da primeira novela, reaparece como protagonista na quinta novela, “Cara-de-Bronze”, fazendo o seu solo, como um bailarino em destaque. Vaqueiro escolhido pelo fazendeiro rico para viajar pelos Gerais e buscar alguma graça, alguma forma de salvação – uma noiva? -, o Grivo, ao voltar, traz apenas versos, não uma noiva mas sim o que disse ao Cara-de-Bronze: “a noiva tem olhos gázeos” (CB, II, 1965, 125).

É viajando que os vaqueiros defrontam-se com experiências existenciais fortes, aí incluídas as paixões amorosas. De fato, seria difícil falar de *Corpo de Baile* se não houvesse esse arranjo ficcional: as fazendas de gado, casas patriarcais, casinhas mais

humildes, em que moças, crianças e rapazes, mulheres, velhas sábias esperam, vivem, viajam e narram suas experiências. Como em um balé ensaiado, cada novela põe em cena um personagem que faz seu número solo. O narrador externo é um exímio mediador entre as várias vozes e visões que assumem as narrativas, de acordo com a ação do protagonista ou do executante do solo na marcação da coreografia. A dança, com certeza, é a da vida. Neste mundo desamparado, mesmo sabendo que a tristeza vale ouro, o aprendizado a que se visa é sempre o da alegria. Mãitina, com sua linguagem atrapalhada de africana, ora gritava horroroso e ora ria à toa. Seu Aristeu, que sempre chegava, alto, bonito alegre, “Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dançador” (CB, I, 1970, 43). Ele dizia coisas inesperadas, coisas dançadas no ar “a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir, por Ter boca” (CB, id., p. 45). Foi também o Seu Aristeu quem curou Miguilim da forte tristeza que tomou conta do menino logo após a morte do Dito, o irmão menor: “Miguilim, você sara!” (...) Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria...” (CB, I, 1970, 98). Depois de muita dança, vênias de rapapé, Seu Aristeu ensinava verdades profundas, por versos:

“O ninho de passarim
ovinho de passarinhar:
se eu não gostar de mim,
quem é mais que vai gostar?”

“De rir, a gente podia toda a vida. Seu Aristeu sabia ser” (CB, I, 1970, 99).

Mas talvez Miguel não buscasse Maria da Glória se não ressoassem nele as pa-lavras de Dito, criança dotada de sabedoria, que lhe disse, no momento de sua morte: “Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda a coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, por dentro.” (CB, 1970, I, 77)

De dentro de seu desamparo, os personagens partem em busca de algo que lhes faz falta, de alguma parte perdida: “As pessoas – baile de flores degoladas que procuram suas hastes” (CB, III, 1965, 250). E Miguel, chegado de dia ao Buriti Bom, é todo esperança – ele queria mais olhos para admirar as campinas verdes - e resgata naquela expectativa de felicidade, as tristezas de sua vida no Mutum. “A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina.” (CB, III, 1965, 251).

BIBLIOGRAFIA

Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
Rosa, Guimarães. *Corpo de Baile*, 3 volumes, Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, I-1970, II - 1965, III - 1965.