

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

DANSADAMENTE

unidade do *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa

Cecília de Aguiar Bergamin

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Literatura Brasileira,
para obtenção do grau de Mestre

orientador: Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr.

EXEMPLAR REVISADO

São Paulo
2008

RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura crítica da obra *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa, composta por sete novelas independentes, com foco na sua unidade. O sertão de *Corpo de baile* constitui-se como um universo comum em suas dimensões geográfica, econômica, social, temporal, cultural e existencial. As personagens vivem sua condição transitória de vaqueiros e trabalhadores no sertão do gado e buscam um novo lugar social e geográfico onde possam encontrar sentido para suas vidas. O sertão também se transforma — ao mesmo tempo que se constitui como ambiente quase anímico, encantado, que oferece contato com a natureza, revela o progresso à espreita como possibilidade ambígua de melhoria e ao mesmo tempo aniquilação de suas condições de existência. A morte da personagem Dito de “Campo geral” é emblema desse sertão que se forma aos olhos do leitor, carregando as condições de sua dissolução. As outras personagens protagonistas repetem os movimentos que configuram esse estado de coisas: o sentimento de exílio e o cálculo social, a identificação com um duplo e a experiência de uma luta de morte e a fixação em desejos, lembranças ou imagens.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa, *Corpo de baile*, unidade, sertão, morte, ascensão social, exílio.

ABSTRACT

This work does a critical reading of *Corpo de Baile*, by João Guimarães Rosa, focused on the unit of the seven independent short stories of which it is made up. The “sertão”(backlands) in *Corpo de Baile* is a common universe in its geographical, economical, social, temporal, cultural and existential dimensions. The characters live their transitory condition as cowboys and rural workers of the cattle-raising regions of the backlands and seek a new social and geographical place where a meaning for their lives can be found. The “sertão” also changes itself into something else — as it constitutes itself as an almost animical environment, enchanted, that offers contact with nature, it reveals the progress on the lookout as an ambiguous possibility of improvement and annihilation of its conditions of existence. The death of the character Dito from “Campo Geral” is a symbol of this “sertão” that establishes itself before the reader’s eyes carrying the conditions of its own dissolution. The other protagonists repeat the moves that shape that state of affairs: the feeling of exile and the social calculus, the identification with a double, and the experience of a death fight, and the fixation on desires, recollections or images.

KEY WORDS: João Guimarães Rosa, *Corpo de baile*, unity, “sertão”(backlands), death, social ascension, exile.

DEDICATÓRIA

Todas as minhas realizações são também *de* minha mãe,
Lucia de Aguiar Bergamin,
em memória de sua vida e sua morte.

A minha irmã, Marta de Aguiar Bergamin,
companheira “ab ovo”
e, além disso, principal incentivadora do meu caminho intelectual.

A meus filhos, que se formam neste contexto,
o José e o Francisco, e especialmente o Joaquim,
cuja concepção coincide com a deste projeto.

A Fernando Nigro Rodrigues,
por seu companheirismo, dedicação, diálogo, confiança etc etc etc
e por fazer do amor um substantivo concreto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a meu orientador, José Antonio Pasta Jr., por me permitir e possibilitar acompanhá-lo. Sinto imensa gratidão por toda a transformação que em mim se operou a partir dessa companhia, por causa dela.

A Fernando Nigro Rodrigues, agradeço pela realização do mapa e por todas as leituras e releituras, palpites e incentivo constante.

À Thaís Mitiko Taussig Toshimitsu e à Paula Maciel Barbosa, a Paula e a Thaís, pela companhia, mais e sempre, segura, generosa e afetiva, com conselhos, acolhidas, indicações, empréstimos, leituras e opiniões.

Ao Murilo Lisboa, pelas longas conversas Ao Eduardo Brandão, além das conversas e livros, pela primeira versão do “abstract”. Ao Tiago Reis, pela definitiva.

A Bea Bergamin, pela intuição sempre desperta, pela ajuda e compreensão.

Aos Professores Ana Paula Pacheco e Paulo César Carneiro Lopes pela reflexão e contribuição generosa por ocasião do Exame de Qualificação.

A José Sérgio Viana Cunha, funcionário do DLCV, na seção de Pós-Graduação.

E a todos que comigo compartilharam esse processo de alguma forma. Especialmente a Gabriela Rodella, Ana Maria Bergamin Neves e Paulo Sérgio Neves, Márcio Nigro, Joana Mello, Cláudio Diaféria, Carla Zaccagnini. Ao Walter Garcia, por “um bom conselho”.

Ao Professor Antonio Sergio Alfredo Guimarães, pela compreensão em momento delicado.

À diretoria da escola Pitanga Porã. Ao dr. Pedro Luiz Ozi. Aos professores de yoga, Danilo Santaella e Marcos Rojo Rodrigues, que cuidaram e me ensinaram a cuidar do corpo e da mente.

Ao casal Nélio e Valdenice Rodrigues.

À Anna Maria Teixeira Nigro, pela ajuda, pelo amparo, pelo carinho e atenção, sempre.

À Teresa Maria Inácia e à Vera Lúcia Inácia, pela estrutura e cuidados cotidianos.

A meu pai, Antonio Sergio Bergamin, por me incentivar a estudar filosofia, um dia, quando precisei.

“Vou aprender a ler, para ensinar meus camaradas.”

(Roberto Mendes/Capinam)

“A verdade não rima.”

(Fátima Guedes)

“... de um modo menos egoísta, vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro ! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido ; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda.”

(Carta de João Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri, 11 de outubro de 1963, JGR: Correspondência com seu tradutor italiano.)

ÍNDICE

Corpo e baile	
introdução.....	8
I. “Sempre alegre”	
leitura de “Campo geral”.....	17
II. Coração de Manuelzão	
leitura de “Uma estória de amor”.....	82
III. Lugar social, lugar existencial	
leitura de “A estória de Lélío e Lina”.....	117
IV. A cidade, as serras e os campos gerais	
leitura de “O recado do Morro”.....	149
V. O valentão e o negro	
leitura de “Dão-lalalão (O devente)”.....	182
VI. Cara de Bronze, cavalo encantado	
leitura de “Cara-de-Bronze”.....	213
VII. O jardim e o progresso	
leitura de “Buriti”.....	236
Coração brasileiro	
conclusão.....	287
Bibliografia.....	307
Post Scriptum.....	319
Anexos.....	322
Anexo 1 – Enredos.....	323
Anexo 2 – “Sistema do sete”.....	335
Anexo 3 – A questão racial.....	339
Anexo 4 – Geografia.....	354
(inclui mapa: O sertão mineiro de <i>Corpo de baile</i>)	

CORPO E BAILE

introdução

“... depois que terminava o expediente, Guimarães Rosa mudava de personalidade, e passava a falar dele próprio na terceira pessoa. (...) Ele dizia: “O Rosa faz isso, o Rosa faz aquilo”. Então, ele falava: “Dizem que o Rosa é regionalista”— e dava uma risadinha típica dele. “Ah! Eu me divirto muito com isso... Porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo mineiro, e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com umas coisas que eu vi em Hamburgo, com coisas de Minas, misturei tudo aquilo e joguei lá — e as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo que havia pegado, de todas as fontes possíveis, e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto.”

(Haroldo de Campos, citado por Ana Luiza Martins Costa, em “Veredas de Viator”)

SETE

Corpo de baile' foi publicado como uma obra só, nas suas duas primeiras edições: em 1956, em dois volumes, e em 1960, em volume único. Apesar de desmembrada, pelo próprio Rosa, em três volumes independentes, a partir da terceira edição, em 1965², as semelhanças e as afinidades que vigoram entre as sete novelas são fortes o bastante para mantê-las unidas em um todo. Foi concebida como uma obra única.

O número das novelas, sete, reiterado ao longo da obra, com diversas formas e funções, é significativo. O sete representa, na astrologia, na alquimia, no universo bíblico, — todas referências de Rosa explicitadas em *Corpo de baile*, por meio de epígrafes e alusões —, uma multiplicidade que remete ao infinito. É um conjunto que representa a totalidade.

No *Corpo de baile*, as sete novelas formam uma unidade: elas se relacionam por complementaridade e por processo, simultaneamente.

São sete histórias que formam um painel do sertão, que se quer unido por complementaridade, quando expõe sete aspectos astrológicos como são os planetas, na visão astrológica de Plotino, citado por Rosa nas epígrafes da obra. Associados aos planetas, também os sete pecados capitais são distribuídos pelas novelas de *Corpo de baile*. Assim, “Campo geral” seria regido pelo sol e incluiria em seus assuntos a preguiça. “Uma estória de amor”: Júpiter e soberba. “A estória de Lélío e Lina”: Marte e ira. “O recado do Morro”: Mercúrio e inveja. “Dão-lalalão”: Vênus e luxúria. “Cara-de-Bronze” Saturno e avareza. “Buriti”: lua e gula³. Embora esta leitura não trate desses temas astrológicos, tampouco deixa de confirmá-los ao longo de seu percurso.

¹ João Guimarães Rosa, *Corpo de baile* – ed. comemorativa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Todas as citações da obra serão provenientes desta edição.

² As datas das primeiras edições encontram-se em Paulo Rónai, “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” publicado como prefácio nos três volumes independentes de *Corpo de baile: Manuelzão e Miguilim; No Urubuquaquá, no Pinhém e Noites do sertão*. Rosa escreve sobre a terceira edição a Bizzarri em carta datada de 3 de janeiro de 1964, em que explica a idéia de dividir o livro, para não ser “prejudicado pelo ‘gigantismo’ físico” e os detalhes que intentavam “preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro...” *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, pp. 120/121.

³ Cf, para os aspectos planetários, Heloísa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma*. Os pecados foram acrescentados por mim.

Menos visíveis do que essas complementaridades de *Corpo de baile* são os processos que as sete novelas engendram internamente. A obra percorre, da primeira à última novela, toda a organização social do sertão do gado: parte da pobreza mais anômica para chegar ao meio proprietário, passando pela realidade de vaqueiros, enxadeiros, capatazes, pequenos e médios proprietários.

Paralelo a esse percurso social, a obra empreende, de “Campo geral” a “Buriti”, um percurso pelos modelos textuais que lhe servem de referência na produção de sua forma, mas que são principalmente tematizados pelos textos. Assim, em “Campo geral”, os contos infantis ou da carochinha colaboram na formação de Miguilim em sua infância e são o modelo textual de sua própria veia narrativa. Em “Uma estória de amor”, vemos a relação da personagem Manuelzão com as histórias tradicionais, e com o narrador velho Camilo, alterar sua auto-imagem. A personagem Lélío é um mocinho que se encanta pela sabedoria da velhinha Rosalina, expressa em suas histórias, frases e provérbios, em “A estória de Lélío e Lina”. A formação de uma canção é o tema explícito de “O recado do Morro”, que traz a transmissão de uma profecia sobre o destino da personagem Pedro Orósio. Soropita, em “Dão-lalalão”, é uma personagem que fantasia; a mistura do devaneio com a realidade constitui sua personalidade violenta. Cara-de-Bronze, depois de viver uma vida de ambição e utilitarismo, resolve, com a proximidade da morte, buscar a poesia. Para isso, manda um de seus vaqueiros à sua terra natal; o relato poético da viagem do Grivo é o tema de “Cara-de-Bronze”. Finalmente, em “Buriti”, encontramos duas personagens em posições estrangeiras em relação ao sertão, que constituem uma experiência do tempo e da subjetividade capaz de aproximar essa novela aos romances de tipo psicológico.

As novelas, como veremos ao longo do trabalho, unem-se pela constituição, como resultado de sua leitura conjunta, de uma paisagem única, o sertão dos campos-gerais, onde se cria gado como principal atividade econômica. Nessa paisagem, as personagens circulam espacialmente, transitam de uma novela a outra. E, também, vivem a experiência da passagem do tempo. O tempo passa para as personagens e para o espaço geográfico do sertão. Define-se, com isso, uma forma de subjetividade que subjaz às experiências das personagens, e que se mostra na reiteração de temas e motivos, de uma novela a outra.

NOME

A obra *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa é um todo formado por partes autônomas. O nome já diz. *Corpo de baile* é um conjunto em movimento. Está inserido no tempo, que transcorre nas novelas, por entre elas, na leitura. O tempo é o agente da transformação. Desde *Dom Quixote*, de Cervantes, o romance incluiu o tempo na sua forma, de modo que o aprendizado vivido pela personagem pode ser experimentado pelos leitores⁴. A leitura é uma experiência transformadora, possibilita uma experiência do tempo completamente diversa daquela que a vida propicia, no mundo real. Em *Corpo de baile*, essa experiência é dada por um conjunto que simula uma vida em comunidade; o movimento do conjunto, visto como um movimento único, é a vida que transcorre em uma comunidade. Mas o movimento da dança, justamente como resultado de movimentos individuais, é um movimento harmônico. Em Rosa, em *Corpo de baile*, toda a problematização, toda a crítica, convivem com uma unidade de estilo, linguagem e universo constituído, espaço, subjetividade, e cultura em sentido amplo, que conservam sempre essa participação harmônica no movimento do conjunto. Os movimentos possuem também uma sincronia que aqui se realiza numa seqüência temporal progressiva, mas que não a anula; a sincronia se dá na reiteração de temas e motivos, imagens e procedimentos literários. Participam de uma tradição: estão inseridos na história e integram uma cultura comum. Há uma subjetividade se constituindo. Os sujeitos que somos na leitura, com os quais inflam as personagens em seus enredos, com os quais lhes emprestamos vida⁵, possuem um fundo formador comum. Eles produzem uma única dança, um ritual de uma comunidade. E assim, o universo no qual ingressamos adquire uma dimensão sagrada.

O Corpo no nome do livro é um conjunto de bailarinos em sua corporeidade. São matéria, seres humanos vivos, sensoriais. A linguagem é sensorial, apela sempre

⁴ Cf. Georg Lukács, *A teoria do romance*.

⁵ Cf. Jean Paul Sartre *Que é a literatura?*: “é preciso que o leitor invente tudo, num perpétuo ir além da coisa escrita. Sem dúvida, o autor o guia, mas somente isso; as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso interligá-las, é preciso ir além delas. Em resumo, a leitura é criação dirigida. De fato, por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikoff é a **minha** espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor não restariam senão signos esmaecidos; seu ódio contra o juiz que o está interrogando é o meu ódio, solicitado, captado pelos signos, e o próprio juiz não existiria sem o ódio que sinto por ele através de Raskolnikoff; é esse ódio que o anima, é a sua própria carne.” p.38

aos sentidos, produz um universo sensorial. Em *Corpo de baile*, somos convidados a ver pelos olhos de um menino míope, sentir os cheiros perfumados e nauseantes do caminho de Soropita, ouvir as sete versões de uma profecia e escutar os barulhos da noite junto com Chefe Zequiel. Deixamo-nos impregnar pelo clima profético e premonitório dessa profecia, que adverte Pedro Orósio de traição no último instante, ou que se apresenta com Lélío na fazenda do Pinhém na figura do cachorrinho Formôs, “*o fraldo da nha dona Rosalina*” (p.248). Sentimos o coração de Manuelzão e o desejo de Soropita, de iô Liodoro, de Lalinha. Os sintomas da doença do Dito, de Miguilim. As emoções. O Corpo é também a mente, a consciência desperta e os impulsos, a imaginação das personagens.

Mas o Corpo é também um ser vivo, um ente da natureza. Em *Corpo de baile*, o ser humano participa da natureza e os seres vivos integram a harmonia. A geografia única do sertão do gado é formada por uma grande variedade de paisagens em relação: as chapadas e chapadões, os brejos, os rios, os baixões, as serras, as veredas, os resfriados, os matos cerrados, os buritizais, os pastos etc. As estações do ano, as chuvas, as plantas e os animais marcam uma presença constante, integrada na linguagem, na cultura, nas imagens. Os buritis, as flores, as árvores, o capim, os bois, os cavalos, os gaviões, urubus, corujas, os passarinhos, sabiás e sofrês, os papagaios, cachorros, gatos, onças, cobras, sapos, insetos etc. falam de uma natureza que é o ambiente do sertão, mas que também apresenta os temas (culturais) das personagens. A natureza mantém uma analogia com a subjetividade, é bela e profunda mas também é cruel e violenta.

O Corpo é orgânico e fala também da estrutura do texto, da articulação das partes em um todo vivo. A organicidade da natureza, expressa pelo Corpo, migra para a o universo da cultura, que o Baile representa.

ESPAÇO

Corpo de baile configura um sertão único, um mesmo espaço para todas as novelas. Como num romance, o espaço se transforma, pois o tempo transcorre entre elas. É no conjunto que a obra é visível em suas características móveis: acompanhando a trajetória das personagens, que viajam, ou lembram-se de viagens e nesses percursos

atravessam as histórias. Personagens crescem, envelhecem. O progresso avança e se faz cada vez mais presente. A perspectiva também se move, o foco parte de um centro de miséria e violência para um jardim ameno onde vivem proprietários.

A mobilidade acontece também no limite indiscernível entre realidade e imaginação. Quem se debruçar sobre os nomes e as descrições dos lugares⁶ poderá ver aparecer a relação entre os espaços reais compartilhados com o leitor, existentes além da obra, em mapas, viagens ou documentários, e os espaços inventados, imersos profundamente nos espaços reais, mas insurretos em sua liberdade criadora — o que se evidencia na linguagem própria, personalista, inconfundível, e nas perspectivas subjetivas que criam personagens narradores de sua própria história. Sujeitos presentes e autoconscientes, as personagens compartilham seu espaço com o leitor, um espaço encantado, anímico e essencial.

Rosa usa bastante os nomes antigos das vilas e cidades mineiras, aproveitando riquezas semânticas e ligações históricas e sociais com a terra⁷. A cidade de São Romão, ao ser chamada pelo antigo nome de Vila Risonha, em “Campo geral”, por exemplo, ganha as mesmas características de nomes criados intencionalmente para significar ou fazer alusões, como Rosa mesmo explica a Bizzarri: “*Em Nhangã e Tipã, não terá escapado a V. que procurei camuflar um simbolismo : Anhangá, o demônio ; Tupã ou*

⁶ Encontra-se, em anexo, um levantamento das referências a nomes de lugares e algumas descrições da paisagem dos campos gerais em cada uma das novelas. “Anexo 4 – Geografia”. Como fechamento desse levantamento, há também um mapa: “O sertão mineiro de *Corpo de baile*”.

⁷ “*Quando faleceu, houve divulgada intenção de se dar o nome de Guimarães Rosa a Cordisburgo, em homenagem àquele que foi, dos tempos todos, o nome mais elevado de minha terra. Consultados, os da família desaprovaram, unânimes. Nem eu, ninguém sabia, lembrado, a opinião do próprio homenageado. Encontrá-la fui agora, no reler de sua obra. Ali está, na página 43, da 1ª edição do Grande Sertão: Veredas, quando Riobaldo fala: Perto de lá tem vila grande — que se chamou Alegres — o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. São Romão todo não se chamou de primeiro Vila Risonha? O Cedro e o Bagre não perderam o ser? O Tabuleiro Grande? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado.(...)*” Vicente Guimarães, *Joãzito*, p.109. Nesta passagem do *Grande sertão: veredas* citada por Vicente Guimarães podemos observar a estratégia de Rosa para inserir em seu universo literário os lugares existentes no sertão mineiro. Os nomes antigos das cidades são mais significativos e fortes, ajustam-se melhor ao tratamento animista da paisagem: como se sabe, a cidade de João Pinheiro primeiro se chamou Santana dos Alegres; Santa Rita do Cedro é hoje uma pequena comunidade em Curvelo; Felixlândia antes se chamou Arraial do Bagre e depois Piedade do Bagre; Tabuleiro Grande foi nome anterior da cidade de Paraopeba.

Tupan, Deus ; dos índios tupi-guaranis.”⁸ A Vereda do Tipã está associada a seu morador principal, seo Aristeu, que é uma presença sempre benfazeja e segundo Rosa é uma personificação de Apolo⁹. Nhangã é o lugar para onde vai o pai de Miguilim, furioso, antes da chuva, depois de brigar com Nhanina e bater em Miguilim. Assim, podemos notar como os nomes de lugares existentes assumem um estatuto muito semelhante àqueles evidentemente imaginários. A tarefa de separá-los é quase impossível, principalmente para alguém que não conheça profundamente a região. Embora seja de utilidade para a compreensão da obra, mais importante é, talvez, notar esta semelhança e o cuidado com que é produzida. Rosa dedicou-se à dissolução dos liames que separam os entes reais das figuras criadas.

Os lugares reais, aqueles por todos conhecidos, como o “Belorizonte”, “Pirapora”, “Paracatú” e “Montes Claros”, se encantam, ganham uma aura ou uma névoa de indefinição ao serem tomados pela perspectiva dos lugares imaginados para a obra, sempre como referências distantes e presentificados pela memória. Não constituem nunca cenário da ação, esta inteiramente rural, com exceção de duas passagens rápidas das moças de “Buriti” pela “Vila” e de um trecho da ação de “O recado do Morro”. Ainda assim, as referências se multiplicam, Curvelo e Pirapora estão presentes como referência explícita em cinco novelas, Belo Horizonte, Diamantina, Montes Claros e Paracatu são citadas em quatro; Uberaba, Pompéu, Corinto, Sete Lagoas e Januária em três novelas; Arinos, São Romão, Angueretá, Abaeté, Minas Novas, Francisco Sá, Salinas, Pirapama, Cordisburgo, Serro, Buritis, Buritizeiro em duas novelas. E há ainda uma lista enorme de cidades do sertão mineiro que são citadas em apenas uma das novelas. Em “Dão-lalalão” e “Cara-de-Bronze” as referências aos lugares por onde Dalberto e Soropita passaram no ofício de vaqueiros, e a viagem do Grivo ao Maranhão incluem outros estados brasileiros na realidade sertaneja, sobretudo Goiás e Bahia, inserindo a paisagem do cerrado no conjunto de paisagens secas do interior do Brasil, sobretudo a caatinga. Visualizamos assim um universo comum reiterado de referências urbanas e reais constituindo o sertão de *Corpo de baile*. Se elas

⁸ João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p.40.

⁹ João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p.39.

permanecem imersas no ambiente naturalizado e por vezes quase anímico do sertão criado, também contribuem largamente para dar a feição documental¹⁰ do sertão na obra. Combinadas às descrições das paisagens dos campos gerais, pormenorizadas e até mesmo didáticas, o conjunto de referências a lugares reais forma um contexto sólido, ainda que não seja especialmente visível para o leitor.

ESTE TRABALHO

Este trabalho apresenta sete capítulos, que correspondem às leituras das sete novelas de *Corpo de baile*. O primeiro deles, que contém uma leitura de “Campo geral”, parte do pressuposto de que nessa novela os temas e motivos centrais da obra estão presentes, numa configuração modelar. Isso explica, em parte, o fato de que seja um texto mais extenso e trabalhado de uma maneira um tanto diversa das leituras das outras novelas. Uma primeira versão desse capítulo constituiu o texto que foi apresentado no Exame de Qualificação, o que ajuda também a explicar seu caráter mais minucioso e teórico, visto que apareceu primeiro e foi discutido naquele momento.

A princípio parecia desejável, para as leituras das outras novelas, realizar uma mirada conjunta de seus temas e procedimentos. No entanto, o que se apresenta como seqüência a “Sempre alegre” são leituras relativamente independentes de cada uma das novelas de *Corpo de baile*. Mostrou-se necessária, para alcançar a unidade da obra, a compreensão de cada uma de suas partes, em sua autonomia. Assim, todas as novelas puderam ser olhadas da mesma forma, numa busca de observação e compreensão de suas complexidades internas, que refaz o percurso de leitura sugerido pela obra.

O trabalho de leitura que aqui se apresenta tem como característica principal a descrição dos movimentos dos textos. A concretude fugidia do texto rosiano foi um objetivo sempre buscado na leitura. A multiplicidade de referências com que Rosa

¹⁰ Rosa confessa a Bizzarri certo exagero na documentação utilizada em *Corpo de baile*, comentário que despertou de imediato minha atenção, visto que não correspondia à minha impressão de leitura. Somente depois de realizado um levantamento das referências geográficas é que este caráter documental me saltou à vista. “(...) o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.” João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p.90. Cf. também o “Anexo 4 — Geografia”.

trabalha em suas obras, tornam-na, muitas vezes, invisível até mesmo para os críticos. Pesquisá-las isoladamente ou tentar encontrar uma fonte teórica que solucionasse os enigmas que seus textos propõem não parecia um caminho produtivo. Este trabalho optou por buscar uma visibilidade para o texto rosiano. Assim se justifica, talvez, o método de exposição, sempre próximo do seu objeto, acompanhando passagens citadas de *Corpo de baile*. O texto deste trabalho procura compartilhar com seu leitor a percepção da obra rosiana construída por suas leituras.

Corpo de baile revelou-se, no curso dessa busca por sua materialidade, mais ancorado na realidade do que a forma encantada de sua linguagem fazia supor. Há muito mais referências geográficas a lugares existentes do que podia-se esperar a princípio. Em anexo, aparece uma coletânea de passagens com essas referências, que constituiu, inicialmente, um material de estudo. No entanto, pareceu útil, talvez, justamente para revelar essa materialidade do texto, acrescentá-lo ao resultado final. Há, também, em anexo, uma coletânea de passagens em que o sete aparece, que torna visível sua dispersão e suas múltiplas funções; e outra com assunto racial, visto que o tema se dilui ao longo das novelas e a união das passagens que dele se ocupam é extremamente reveladora. Ainda compondo os anexos, aparecem os enredos das novelas, para que os leitores que não conhecem bem o texto de *Corpo de baile*, ou dele já estejam distantes, possam acompanhar mais confortavelmente o percurso desta leitura, que ora se apresenta.

I. “SEMPRE ALEGRE”

leitura de “Campo geral”

*“De qualquer modo, entretanto, posso dizer sinceramente que, de tudo o que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é “Campo geral”), do livro **Corpo de baile**. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas, o porquê, mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo.”*

(Carta-entrevista de João Guimarães Rosa à prima Lenice, datada de 19/10/1966 e citada em *Joãozito*, de Vicente Guimarães)

João Guimarães Rosa nos adverte, já pelo título, que “Campo geral”¹¹ estabelece a atmosfera de sentido de *Corpo de baile*, obra formada por esta novela, que a inicia, e por outras seis. Em carta a Edoardo Bizzarri, datada de 25.XI.63, Rosa escreve:

*“A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo geral” — explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz **um campo geral** ou **o campo geral**, **este campo 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).”*¹²

Comparecem ao campo geral¹³ uma criança de sete anos e um narrador que a acompanha como se dentro dela estivesse. É um narrador em terceira pessoa, portanto, exterior à personagem. No entanto, é voluntariamente limitado pela perspectiva interior da personagem, adquirindo uma forma fidedigna¹⁴ e aderente. Sua proximidade à personagem instala a perspectiva narrativa no limite de separação entre a terceira e a primeira pessoa. O narrador nos conta fatos decorridos durante aproximadamente um ano da vida de Miguilim, nos oferecendo apenas a parte que ele presenciou, ou ouviu dizer; ou seja, sua visão é radicalmente parcial. Esta radicalidade quer dizer, na verdade, intensidade: o narrador compartilha conosco o que Miguilim sentiu e pensou, o que

¹¹ João Guimarães Rosa, “Campo geral”, em *Corpo de baile* – ed. comemorativa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Todas as citações de *Corpo de baile* serão provenientes dessa edição: passarei a marcar apenas os números de página. O texto normal aparecerá em itálico e os grifos do autor em negrito. As obras de outros autores citadas no texto ou em notas referem-se à Bibliografia *in fine*.

¹² João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p.91.

¹³ Esta leitura de “Campo geral”, bem como minha interpretação de todo o *Corpo de baile*, é bastante influenciada pelos cursos e trabalhos de meu orientador José Antonio Pasta Jr.; sobretudo *Pompéia: a metafísica ruínosa d’O Ateneu* e “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”, nos quais expôs temas e procedimentos recorrentes da literatura brasileira. A **formação supressiva**, a **luta de morte**, o **duplo**, o **pêndulo da má infinidade**, a **passagem do mesmo no outro**, a **idéia fixa**, a **realização do impossível**, o **instante mortal**, o **regime do limite**, o **ponto de vista da morte** aparecerão fatalmente ao longo do trabalho de leitura. Procurarei citá-los oportunamente, embora consciente de que essa influência transcende o limite do que possa ser citado objetivamente.

¹⁴ Com esta palavra procuro expressar a fidelidade com que o narrador acompanha a personagem e ao mesmo tempo apontar a representação de um objeto real, um menino sertanejo.

ansiou ou temeu, e restringe-se ao conhecimento que a personagem é capaz de mobilizar, à sua possibilidade cognitiva e receptiva em relação ao mundo. O resultado é oferecer ao leitor uma convivência tão intensa com a personagem, que uma identificação plena parece realizar-se. A visão parcial se constrói como totalidade. Tudo se passa como se o narrador desaparecesse na presença ostensiva de seu objeto, que toma na linguagem um primeiro plano absoluto, e o oferecesse ao leitor, que se vê diante dele como se diante de si mesmo. Até porque a perspectiva narrativa nos revela uma lição de autoconsciência dada pela personagem, uma criança, que materializa uma convivência somente possível no âmbito de uma relação do sujeito consigo mesmo. Essa forma de narrar confere força ao texto justamente pela qualidade mimética da linguagem de Rosa em relação à autoconsciência infantil — a criança sabe sempre o que está sentindo e relaciona-se com o mundo de forma imediata. É próprio da criança o não distanciamento do sujeito em relação aos objetos nos quais se detém a percepção, assim como a passagem de um objeto a outro sem mediações. O narrador de terceira pessoa, limitado à perspectiva de uma primeira, permite ao autor a criação de um universo subjetivo rico, complexo e comovente. A forma narrativa, a linguagem que a obra constrói para contar a história de Miguilim, legitima-se na formação mimética de uma subjetividade.

No entanto, este mesmo narrador se apresenta também como sujeito, como um eu, uma entidade localizada no tempo e no espaço, logo na primeira frase de “Campo geral”. Vejamos como a história começa (grifos meus, em sublinhado):

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 aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: — “É

um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre... (p.11)

A palavra “*daqui*”, no início do texto, situa o narrador no espaço, criando um momento narrativo determinado. A voz que fala, fala de um lugar do qual é consciente e em relação ao qual o universo da narrativa se estabelece como longínquo. O advérbio de lugar (acompanhado de preposição) “*daqui*” pertence a um sistema de referências espaço-temporais cujo centro é “eu”. O narrador usa a terceira pessoa gramatical e se constitui como uma primeira pessoa, exterior ao narrado. Assim, a indeterminação do lugar da narrativa faz um contraste enfático com a determinidade que o “*daqui*” confere ao narrador: o “*longe*” é repetido e a idéia reiterada ainda pelo “*muito depois...*”, “*e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas*”, “*em ponto remoto*” e “*distante de qualquer parte*”. A personagem, objeto da narração, perde determinação pelo aprofundamento na realidade sertaneja. Como em *Grande sertão: veredas*, o distanciamento se faz para dentro, como aprofundamento e intensificação. Significa maior pertencimento à realidade do sertão, mas que no entanto se esfuma em lenda. Quanto mais interior ao sertão ou aos gerais, menos realista pode ser o relato e mais carregado de encantamento, mais impregnado de construções imaginárias. O Mutúm marca neste sentido o lugar mais longínquo e um dos mais miseráveis de *Corpo de baile*. E se é verdade que a distância se faz para dentro, marca com isso um centro¹⁵. O Mutúm fica “*no meio dos Campos Gerais*”¹⁶. Mas o narrador fala de fora desses Campos Gerais, onde se passa a história que vai contar. Assim, ele se localiza em um lugar e tempo a seu modo determinados e exteriores ao que vai narrar, ao mesmo tempo em que desaparece sob uma identificação plena com a personagem da qual fala.

O momento narrativo é marcado pela frase “*Miguilim tinha oito anos.*” O narrador dá a entender que a “ação” da história teve início, mas a ação retrocede um ano ainda: “*Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez*”. Quando então Miguilim tem oito anos? Embora sem marcações temporais precisas, poderíamos supor

¹⁵ Cláudia Campos Soares o chama de “*ovo cósmico*”: “*pois daí, temas e personagens vão se separando para dar origem a novas formas individuais*”, *Movimento e ordem nos gerais rosianos*, p.37.

¹⁶ Na novela “*Cara-de-Bronze*”, aparece essa idéia de centro, definido pela distância: “*Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até o meio dele.*” p.588.

que a história de “Campo geral” compreende um ano. O narrador iniciaria a história, portanto, desde a perspectiva do fim. De fato, ao final, Miguilim sairá do Mutúm pela segunda vez, quando provavelmente já tiver completado oito anos. Sua idade, durante a história, é, na verdade, sete anos: participa do “sistema do sete”¹⁷, a proliferação do sete que constitui *Corpo de baile*. O tempo, assim como o espaço, adquire uma indeterminação construída cuidadosamente, acompanhada por uma precisão numérica (a idade) também cuidadosamente imersa nessa indeterminação. Miguilim guardara várias lembranças da viagem, mas de uma delas “nunca” pôde se esquecer: a temporalidade da história se projeta para um futuro indeterminado que aponta para um além do texto, na medida em que a palavra “nunca” sugere um presente para a narração distante do passado em que ocorreram os fatos narrados e mais próximo do leitor. O tempo flutua entre uma proximidade imediata constituída pelo narrador colado ao personagem e uma distância indefinida que busca o leitor no seu tempo e o inclui nesta proximidade. Aqui observamos novamente a relação do narrador com seu objeto de narração: simultaneamente constituindo-se como um eu, distinto no tempo e no espaço de seu objeto (a quem se refere com a terceira pessoa gramatical) e presente no interior mais íntimo de sua experiência (como suas lembranças e impossibilidades de esquecimento constituem uma subjetividade para a personagem que se projeta para uma temporalidade além daquela compreendida pela narrativa). O narrador forma-se como um *duplo* de Miguilim, distinto e indistinto de seu personagem.

“Um homem...”, “Um menino...” são as formas indeterminadas utilizadas pelos narradores de contos populares, assim como “Era uma vez...”, ou “Diz que era uma vez...”¹⁸, em geral para criar situações exemplares. “Campo geral” não tem a concisão e a distância de um conto tradicional, mas vincula-se desde o início a seu universo de elocução. Inicia-se com o narrador enunciando-se semi-ocultamente como um eu, que fala desde um lugar determinado e distante de seu objeto de narração, como um contador de contos tradicionais poderia fazer, evidenciando a natureza ficcional de seu relato. E a distância aqui é também veículo de encantamento, de empatia, de

¹⁷ Cf. Anexo 1 - “Sistema do sete”.

¹⁸ cf. Câmara Cascudo, *Contos tradicionais do Brasil*.

aproximação simpática com a personagem. O narrador, que se constituía distinto, some no seu objeto, o próprio ato de sua aparição é também de desaparecimento. A forma indeterminada, o artigo indefinido atribuído à personagem, “Um”, marcando o início da história e aproximando-o das personagens exemplares dos contos tradicionais, é acompanhada da particularização aguda: “Um certo Miguilim”. É uma personagem definida já pela intimidade do apelido, um diminutivo em forma regional. No entanto, essa intimidade imediata que dispensa a mediação de um nome e sobrenome, não chega a constituir seu objeto com delimitações precisas. O nome de Miguilim, o lugar onde ele vive, sua aparência, sua idade, estão indefinidos, imersos em um registro de indeterminação lendário. O que conhecemos dele, em meio a essas indeterminações, é imediatamente seu centro de sentido, sua interioridade. Intimidade realizada justamente pelo procedimento moderno do fluxo de consciência, adaptado porém ao narrador de terceira pessoa.

Na verdade, Miguilim, assim como as veredas que o separam do narrador e de nós, não tem nome. Há uma passagem no texto que marca essa ausência, quando sua irmã Drelina nomeia o pai e os irmãos de Miguilim, em um dos raros trechos de diálogo, em “Campo geral”, pontuados com parágrafo e travessão:

— *Você foi crismado, então como é que você chama?*

— *Miguilim...*

— *Bobo! Eu chamo Maria Andrelina Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Franscisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo... (p.16)*

Miguilim permanece sem nome até o final da narrativa. Seu nome completo aparece em *Corpo de baile* apenas uma vez, também pela boca de Drelina. Em “A estória de Lélío e Lina”, ela:

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 e ia nos estudos. (p. 338)

Em “Buriti”, o fato de que o nome de Miguilim não tenha sido explicitado em “Campo geral”, mas apenas de passagem em outra novela, colabora para a experiência da descoberta, prazerosa para o leitor atento, de que Miguel e Miguilim são a mesma pessoa. Estamos diante de um fato importante, pois trata da constituição e da identidade da personagem, que não se forma completamente. A falta do nome relaciona-se aqui aos temas importantes de “Campo geral”; é a própria constituição faltante de Miguilim a responsável pelo sentido de sua existência e pela força de sua personalidade. Assim como a miopia, que o forma restringindo-o, a sua sensibilidade, provavelmente dela decorrente, é para ele também força e falta.

Esses temas aparecem aqui neste primeiro parágrafo, já expressos em uma espécie de empatia do homem com a natureza, traço característico da constituição do sertão de Rosa. A natureza traz os temas da escuridão e da falta de horizontes. A “mata”, o “muito mato” é para Miguilim motivo de medo. A chuva e a serra, o fato de que o Mutúm se localiza “entre morro e morro”, provocam uma ausência de perspectiva visual que se estende da constituição da personagem para a geografia do lugar. Essa ausência de perspectiva é sentida também pela mãe de Miguilim, com quem ele mantém uma afinidade assentada nessa sensibilidade comum, como mostra o segundo parágrafo do texto:

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou, mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. – “Oê, ah, o triste recanto...” – ela exclamava. (pp.11/12)

A tristeza e a beleza aparecem unidas na figura da mãe, que associa também a escuridão do cenário à solidão. A aproximação que o narrador vai realizando em relação à pessoa que falou do Mutúm logo no primeiro parágrafo, mostra o movimento interno de apropriação que as palavras descrevem em Miguilim. Miguilim gostaria de usar as

palavras de “alguém”(p.11), do “homem”(p.12) ou do “moço”(p.13)¹⁹, para sanar a tristeza da mãe, como se mágicas fossem, procurando na beleza um remédio contra a tristeza. Junto ao tema do poder da palavra e da elaboração imaginária na busca existencial humana, trabalhado ao longo de toda a obra, aparece a constituição da personagem em sua relação com a terra. Logo no primeiro parágrafo, no primeiro verbo, a questão colocada liga-se à vinculação da personagem ao sertão. “Morava” traz já o estatuto provisório do sertanejo, presente em todas as personagens de *Corpo de baile*. Miguilim não nascera no Mutúm, mas, como se sabe, no Pau-Rôxo; do Mutúm já vimos que sai criança.

O início da ação²⁰ se dá em exílio. A constituição da identidade à distância, na ausência, ligada definitivamente ao sentido de ser brasileiro pela “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, aparece aqui como entrada para os Campos Gerais de *Corpo de baile*. Nós, leitores, duplicando o narrador, estamos longe dos Campos Gerais (nossa terra?) e de Miguilim, que, no interior mesmo mais anômico dos gerais, também “vê” (não vendo) a sua terra à distância. Sua filiação ao Mutúm é dada no primeiro parágrafo como um “minha terra”, o viajante que passara pelo Mutúm oferece uma definição do lugar, e o olhar de fora que ganha contornos sentimentais na cabeça da criança constitui-se como uma vinculação à tradição literária do exílio, que é também uma antecipação

¹⁹ A palavra, para Miguilim, assemelha-se a uma panacéia, que tudo cura e purifica. E também para Rosa, em suas declarações. Por exemplo: “Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra variola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original.” Lorenz, “Diálogo com Guimarães Rosa” em Rosa, *Ficção completa*, p.48.

²⁰ Cf., em anexo (Anexo 2 – Enredos), um resumo da ação compreendida em “Campo geral”.

Cláudia Campos Soares observa, sobre a construção do enredo: “O cálculo e a engenhosidade rosiana podem ser percebidos em “Campo geral” também na estrutura circular que assumem os acontecimentos no enredo. A morte do Dito – que coincide com o Natal! – constitui uma espécie de episódio central que divide a estória em partes nas quais os acontecimentos parecem se refletir especularmente. (...) Como observou Maria Heloísa Noronha Barros [citada por Soares — Miguilim e Manuelzão – viagem para o ser: um estudo de dois contos de Guimarães Rosa], há, respectivamente, na primeira e na segunda parte da estória: a primeira e a segunda doença de Miguilim; os dois períodos de trabalho do menino; as duas visitas de seu Deográcias; as duas de seu Aristeu; os encontros de Miguilim com Patori, da primeira vez, e com Liovaldo, da outra – as crianças que trazem as primeiras conversas maliciosas sobre sexo, visto em seus aspectos grosseiros e/ou grotescos.” (*Movimento e ordem nos gerais rosianos*, pp.89/90) A favor dessa leitura simétrica da estrutura de “Campo geral” podemos acrescentar o nome do lugar onde vivem as personagens: Mutúm, que é um palíndromo e pode ser lido de trás para a frente. (Como a própria narrativa o exige ao final, ao revelar a miopia de Miguilim.)

do final, em que Miguilim deixa o Mutúm. A viagem, feita com tio Terêz, a cavalo, é para *crismar* no Sucurijú. A constituição da identidade, representada pela crisma, aparece ligada à terra, um “covoão”.

A palavra, duplo aumentativo de “cova”, remete ao oco e ao vazio²¹, presentes também no centro do “redemunho”²², e relacionados ao centro imóvel do círculo em relação ao qual a circunferência é movente, na epígrafe de Plotino²³:

“Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” (Plotino)

A terra é simultaneamente para Miguilim o centro de uma totalidade e uma cova que o aproxima da morte, e também do tatu, que cava buracos; mesmo o Pau-Rôxo, onde ele nasceu, é qualificado como um “*buraco de mato*”. O altar sacrificial constituído no interior do círculo mágico, segundo Mauss e Hubert, é também um buraco²⁴. Talvez seja interessante observarmos as primeiras lembranças de Miguilim, apesar de ser longo o trecho. É uma passagem que apresenta, na forma de lembranças antigas e difusas, uma espécie de imagética originária de Miguilim. Os dramas vividos por ele em “Campo geral” são apresentados, nessa passagem, em forma condensada e simbólica:

Entretanto Miguilim não era do Mutúm. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde

²¹ *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, verbetes: “cov-”, “cav-”, “covoão”.

²² José Antonio Pasta Jr., *Pompéia*, pp.185 e 240.

²³ A epígrafe, que aparecia ao início da obra até a terceira edição, acompanhou “Campo geral” por ocasião do desmembramento de *Corpo de baile* em três volumes, realizado pelo próprio Guimarães Rosa.

²⁴ Mauss e Hubert, *Sobre o sacrifício*, p.33, onde se lê: “*Toda impureza é assim destruída; o círculo mágico é traçado e o local está consagrado. Dentro dos limites assim demarcados, o terreno é escavado e nivelado, e esse buraco é que constitui o altar. Após uma lustração, ao mesmo tempo expiatória e purificatória, cobre-se o fundo do buraco com diferentes espécies de ervas rasteiras. É nessa relva que vêm sentar-se os deuses aos quais se dirige o sacrifício; é aí que, invisíveis e presentes, assistem à cerimônia.*”

um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que guziava brabo e abria a roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: – “É meu!...” E: – “É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o Menino Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: – “Aãã!...” Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: – “Acabaram com o meu filho!...” – e Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos. Mas a lembrança se misturava com outra, de uma vez em que ele estava nú, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: – “Traz o trém...” Traziam o tatú, que guinchava, e com a faca matavam o tatú, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagava, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatú fora para ele poder vingar. Do Pau-Rôxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia. Mas a mãe explicava que aquilo não havia sido no Pau-Rôxo, e bem nas Pindaibas-de-Baixo-e-de-Cima, a fazenda grande dos Barbóz, aonde tinham ido de passeio. (pp.14/15)

A condição material e existencial do Mutúm, um “buraco”, que significa miséria e distância, e também a morte, é reiterada. Aqui parece haver uma associação, no nome do lugar de nascimento de Miguilim, o “Pau-Rôxo”, com a sexualidade, com a virilidade potencial do menino que nasceu, que o marca como um destino. O final de *Corpo de baile*, em que Miguel caminha para pedir em casamento a filha de um grande

fazendeiro, poderia ser interpretado, se adotássemos o registro machista do termo, como uma confirmação desse destino “viril”.

A lembrança do peru passeando, sendo “*a coisa mais vistosa do mundo*”²⁵ parece afirmar a sensibilidade especial de Miguilim como um pendor estético. Miguilim tem sensibilidade para o belo, e para criar histórias. (O peru era belo, “*importante de repente, como uma estória*”.) A apropriação estética do mundo o opõe ao menino grande, que tem a posse material do peru, nem que seja apenas pela lei do mais forte. A oposição que o mesmo desejo de apropriação realiza, pela identificação de interesses, iguais e opostos simultaneamente, configura um *duplo*, expresso no trecho pela repetição das mesmas palavras: “*o menino grande dizia: — “É meu!...” E: — “É meu...” — Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande.*” A repetição para agradar produz o desagrado. A violência do menino grande funda a propriedade privada na memória de Miguilim e circunscreve seus horizontes à posse imaginária do mundo que as histórias oferecem. Nesse sentido, o sangue, “*coisa quente e peguenta*” o impede de enxergar e representa uma restrição formadora para Miguilim, a miopia, porque é expansão para a sensibilidade e imaginação.

O sangue que lhe escorre nos olhos é o mesmo que banha todo o seu corpo. Dessa vez, o “batismo de sangue”²⁶ é feito com sangue de tatu, animal com o qual Miguilim se identifica, na sua condição de vítima de caçadas. O tatu fora morto para que o seu sangue vivo, escorrendo sobre o corpo de Miguilim, transmitisse-lhe a força que lhe faltava. O rito aparece aqui de certa forma descontextualizado e dessacralizado, aproximado a um banho medicinal. Porém mantém algum vigor ritual por suas características sacrificiais²⁷; um animal é morto na hora e seu sangue é usado como uma substância vital que pode ser transmitida de um ser vivente a outro. O animal é

²⁵ A lembrança do peru é repetida, com diferenças, no conto de abertura de *Primeiras estórias*, que também trata de um menino. João Guimarães Rosa, “As margens da alegria” em *Primeiras estórias*. Cf. a interpretação do conto, por Ana Paula Pacheco, em *Lugar do mito*, “Descobertas do mundo (contos sobre crianças)”.

²⁶ Cláudia Campos Soares, em *Movimento e ordem nos gerais rosianos*, pp. 82/83, faz uma análise interessante das primeiras recordações de Miguilim, que me ajudou a notar a importância dessa passagem. Considera, seguindo Mircea Eliade, o banho de sangue um símbolo da iniciação e purificação pelo sangue.

²⁷ Cf. Mauss e Hubert, *Sobre o sacrifício*.

associado ao beneficiário do sacrifício justamente por essa transmissão, que é um elo sagrado: o animal, ao transformar-se em veículo da substância vital, é sacralizado, participa de uma dimensão essencial da vida estranha ao cotidiano, finalmente transmitida ao doente e responsável por sua cura. O tema do sacrifício – a vida de Miguilim pela vida do tatu – aparece vinculado à constituição da identidade, à nomeação, ao batismo. E essa identidade forjada no sacrifício produz uma fixação totêmica, que o prende à vítima sacrificial, o tatu, como a um totem²⁸. Assim é que uma das imagens mais fortes para identificar Miguilim em Miguel, de “Buriti”, é a memória das caçadas de tatu, que irrompe a narração das noites de insônia de Chefe Zequiel.

Há outras recordações, mas que ganham outro estatuto, o de “*sonho*”. Assim desvinculadas da realidade, e também do espaço, já que não pertencem ao lugar de nascimento mas a uma espécie de paraíso indefinido, desligado de liames temporais ou físicos, reaparecerão depois, ao final da história, relacionadas ao desejo, à ambição. O líquido quente é agora associado à claridade e pode ser ingerido: a xícara de café com leite é oferecida por moças risonhas. Toda a passagem é reforçada pelo olfato, sensação difusa e prazerosa de criança muito pequena. A lembrança do cheiro das moças, da terra e das frutas vermelhas respingadas, num jardim²⁹, permanecerão em Miguilim e se transformarão, ao final da narrativa, em um desejo decidido de posse, incorporado a partir da morte do Dito, como veremos.

O sentido da existência, nessas memórias primeiras, associa-se ao batismo, ao nome, que é, contudo, mistério, tanto para nós leitores que não somos informados do verdadeiro nome de Miguilim, quanto para ele próprio, que precisa descobrir na sua relação com a terra um destino individual. A associação do nome com o sentido ou mistério existencial é dada já na quinta epígrafe de *Corpo de baile*, primeira de Ruysbroeck:

²⁸ José Antonio Pasta Jr., *Pompéia*, pp. 217 a 225.

²⁹ O jardim como parte de lembranças primordiais também aparece em “Nenhum, nenhuma” de *Primeiras estórias*. Cf. a leitura de Ana Paula Pacheco, “Descobertas do mundo” em *Lugar do mito*.

“Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.” (Ruysbroeck o Admirável, “O anel ou a Pedra Brilhante”)³⁰

A própria epígrafe inscreve o texto em um universo de conhecimentos “ocultos”, um percurso de sabedoria dado pela “iniciação” e não somente pelo aprendizado, já que o texto mimetiza uma revelação³¹. A epígrafe nos sugere que estamos diante de um menino que não viverá apenas um aprendizado, como supõe a prosa narrativa que vamos ler, mas uma iniciação, visto que é ele quem recebe um novo nome, em primeira instância. Mas nós, que o acompanhamos, também “receberemos” um nome, um centro de sentido concentrado, a pedra brilhante. O estatuto do texto se mostra dúplice também para nós leitores, que devemos estabelecer com ele uma relação marcada pela distinção de sujeito e objeto, dada pela narrativa, e uma relação marcada pela indistinção que a submissão a um percurso iniciático supõe³². A narrativa conta a história de uma personagem distante e distinta do leitor, sobre a qual podemos refletir; no entanto, sua história sugere carregar outro sentido, relativamente oculto, que apenas o leitor “iniciado” poderá acessar e que o texto parece nos oferecer – uma espécie de

³⁰ Esta epígrafe de Ruysbroeck, místico brabanção do século XIV, que escreveu em flamengo e a quem Rosa teve acesso em francês, também acompanhou “Campo geral” no desmembramento do livro em três volumes a partir da terceira edição, de 1965. Sobre Ruysbroeck, o Admirável e seu aproveitamento por Rosa, cf. “A pedra brilhante” em *O roteiro de Deus* de Heloísa Vilhena de Araújo.

³¹ A revelação se inscreve no texto de forma concreta pelos óculos de Dr. José Lourenço, que revelam a Miguilim uma nova realidade para o mesmo lugar. Paulo César Carneiro Lopes inclui a revelação no nome de sua tese de doutoramento sobre “Campo geral”: *Dialética da Iluminação: a revelação como capacidade de escuta do Outro – leitura de “Campo geral”, de João Guimarães Rosa*. Heloísa Vilhena de Araújo, a partir de Ruysbroeck, lê todo o *Corpo de baile* como um percurso de elevação espiritual, iniciático portanto, de inspiração cristã, cf. “A pedra brilhante” em *O roteiro de Deus*.

³² A relação entre leitor e obra que a epígrafe de Ruysbroeck parece sugerir para *Corpo de baile* e “Campo geral” em particular, repete um movimento identificado por José Antonio Pasta Jr. em *Grande sertão: veredas: “Enigma e mistério, objeto de contrato e de pacto, processo e rito, individuação romanesca e fusional místico, regressão e esclarecimento – tudo nos infinitos hibridismos do romance de Rosa parece apontar para a mistura das misturas, ou a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto – um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos.(...) [Trata-se] do princípio mesmo de hibridização que (...) determina a lógica de base do livro e responde pelo conjunto de sua estruturação formal.”* E ainda, sobre a relação do leitor com a obra, e vice-versa, em *Grande sertão: veredas*: “não é raro ver-se, diante dele, o ofício do crítico converter-se na celebração do oficiante — os elementos de objetivação e de distância, próprios do discurso crítico, desdobrando-se em um rito de comunhão com a obra, no qual os limites entre o sujeito e o objeto, o mesmo e o outro, tornam-se ao mesmo tempo fluidos e indecidíveis.” (“O romance de Rosa”, p. 62.)

participação no mistério da vida, que acessamos por meio das emoções que o texto nos provoca, sempre potenciadas³³. A pedra brilhante de “Campo geral” é a morte do Dito.

A morte do Dito é o grande acontecimento de *Corpo de baile*. Não apenas porque nas outras seis novelas que o compõem nenhum outro fato é tão contundente³⁴, mas porque é um evento que irradia e determina, com sua força, o plano de sentido de toda a obra. A morte do Dito é insuperável. Assim como ocorre em relação à morte e revelação de Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, é impossível superar essa perda. É uma espécie de falta primordial que repercute nas outras personagens, revivida, por exemplo, no pé machucado de Manuelzão (“Uma estória de amor”), na moça de Paracatú de quem Lélío não pode se esquecer, embora dela jamais pudesse tampouco se aproximar (“A estória de Lélío e Lina”), na nostalgia de Pedro Orósio por sua terra e na volubilidade amorosa que a acompanha (“O recado do Morro”), na necessidade de Saturnino (“Cara-de-Bronze”) e na impossibilidade de Soropita (“Dão-lalalão”) de reviverem o passado. O leitor que resolver seguir o projeto inicial da obra e tomá-la pelo que ela é – um conjunto –, carregará consigo durante todo o trajeto as emanções daquela perda.

A primeira grande perda de Miguilim já aconteceu quando a história começa e nos é narrada como lembrança. O tom é de apresentação narrativa do espaço e das personagens. O reencontro de Miguilim com os irmãos é entremeado de explicações: há ainda mais um irmão, que não mora no Mutúm; quem são os cachorros da casa. Então aparece a Cuca Pingo-de-Ouro:

Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela

³³ A sensação de mistério que o texto pode provocar no leitor é reforçada pela duplicação de leitura que a miopia sugere ao final do texto, por revelar que passagens inteiras possuíam um sentido até então oculto ao leitor; pelo enredo de traição e triângulo amoroso que é apenas sugerido, pois vivenciado pela criança ignorante de seus dados essenciais mas perceptiva e sensível às relações entre os adultos; e também pela presença de uma dimensão mágico-supersticiosa.

³⁴ Em *Corpo de baile*, ao contrário de *Grande sertão: veredas*, em que há uma seqüência de ação romanesca propriamente dita, os acontecimentos são essencialmente interiores, são transformações internas de personagens; em geral, acompanhadas de promessas de desenlaces desastrosos, que não se confirmam.

aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. Mas teve cachorrinhos. Todos morreram, menos um, que era tão lindo. Brincava com a mãe, nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre. [Descrição da brincadeira dos dois.] (...) Logo então, passaram pelo Mutúm uns tropeiros, dias que demoraram, porque os burros quase todos deles estavam mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de braços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos. Quem ia abrir a porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. —“Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” Então, se ela já estava quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da 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: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (pp. 17-19)

A perda da Cuca Pingo-de-Ouro antecipa para Miguilim e para o leitor a perda do Dito. Ela traz o signo da miséria, é magra, velha, cega e doente. Seus cachorrinhos morreram, menos um. A relação de Miguilim com ela se dá por afeto e afinidade e não por posse. Mas o pai a entrega aos tropeiros e, mesmo com a condição precária de saúde que tinha, ela vai puxada por uma corda, o que dá o tom de crueldade do episódio.

Miguilim sofre então intensamente a perda da cachorrinha querida. O caminho do seu sofrimento já aponta aqui para a não-superação: há uma esperança, e ele espera ela voltar, com a sensatez de uma criança. O narrador então, em estilo indireto livre, indaga por Miguilim a angústia da espera, a identificação de Miguilim com a cachorrinha. Quando mesmo a espera é negada, Miguilim então volta-se para a crueldade do gesto do pai. Nesse momento, o narrador simula uma espécie de diálogo em que as vozes externas se alternam com a expressão da situação emocional de Miguilim. “*Não iam judiar da Pingo-de-Ouro?*” é uma pergunta que o narrador faz em nome de Miguilim, mas a frase que a segue é de uma exterioridade contrastante e rara na narração de “Campo geral”: “*Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava.*” A frase é negativa em muitos sentidos, ela expressa a opinião dos adultos, que atribuem à criança um desapego e uma superficialidade nas relações com seus objetos afetivos que “Campo geral” desmente desde o primeiro parágrafo. Nesse sentido já se configura como expressão do que Miguilim não é; ele não é como as outras pessoas, sua subjetividade não pode medir-se pelo senso comum. (O que colabora para a identificação do leitor, afinal, ninguém sente a si mesmo como redutível ao senso comum.) E, ainda, Miguilim não reage de acordo com a expectativa das pessoas com quem convive, de seu meio social. Sua sensibilidade é mais desenvolvida do que o esperado e não é levada em conta nas tomadas de decisão. Mas não há consolo, há transformação da perda em história, que é uma forma de mantê-la com sua carga emocional (Miguilim chorou ainda mais), e também uma forma indireta de admitir a perda definitiva, a cuca do Menino Triste foi tomada dele e morta. A cachorrinha ganha então um novo nome, que permite que em sua memória esteja contida a dor de sua perda. A lembrança da Cuca Pingo-de-Ouro termina já emendando no primeiro episódio da história, a briga de Pai e Mãe, por causa de tio Terêz. O Dito chega falando da briga e o narrador o apresenta. A medida da afinidade entre os irmãos é dada pela compreensão que o Dito tem em relação ao sofrimento de Miguilim por causa da cachorrinha:

— *Pai está brigando com Mãe. Está xingando ofensa, muito, muito.*
Estou com medo, ele queria dar em Mamãe...

Era o Dito, tirando-o por um braço. O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava, muito, de Miguilim. Quando foi a estória da Cuca, o Dito um dia perguntou: — “Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?...” O Dito queria que ele não chorasse mais por Pingo-de-Ouro, porque sempre que ele chorava o Dito também pegava vontade de chorar junto. (p.19)

Toda a primeira parte de “Campo geral”, que vai até a doença do Dito, constrói a relação de companheirismo entre os irmãos. Minuciosamente. Sempre há a identificação, dada no trecho pelo chorar junto, e a oposição, expressa aqui pela frase do Dito, que o alinha com a sensibilidade dos adultos. É assim que eles formam um *duplo*, constituindo-se como iguais e opostos.

Mas o Dito não aparece desde o início da história como duplo de Miguilim: essa duplicidade se constitui diante de nossos olhos, e daí sua força. A narração começa com Miguilim exilado: na viagem de crisma, vive a nostalgia de casa. Não é o pai quem o leva, e sim aquele que o substitui, o tio. A condição da viagem para crisma já apresenta portanto a situação de troca, substituição nos papéis de pai que constituem a situação faltante de Miguilim. Logo na primeira frase do texto, a família aparece desmembrada: “*sua mãe, seu pai e seus irmãos*”. A situação provisória da personagem é marcada pela estruturação familiar setorizada. De fato, na história, Pai e Mãe não formam nunca um casal, mas funcionam como indivíduos isolados ou em triangulação. O universo infantil, representado pelos irmãos, neste início, é vivido por Miguilim como apartado do universo adulto. Miguilim chega da viagem e o pai o afasta dos outros. Na ansiedade de trazer à mãe a revelação que ouvira de que o Mutúm era bonito, Miguilim não tratara o pai com o respeito que ele queria e seus primeiros momentos no Mutúm repetem a situação de distância da viagem. O pai, esquecido, aparece já furioso e castigando. Desde que não pensemos que na verdade a figura do pai já havia aparecido: não bastasse ser tio, que o conto “Meu tio o Iauaretê”³⁵ adverte ser uma forma de paternidade, tomando a tradição indígena, ou uma substituição paterna ensinada por Hamlet, tio Terêz pode ser, não apenas simbolicamente, conforme sugestões do texto,

³⁵ João Guimarães Rosa, *Estas estórias*.

pai de Miguilim. Afastado dos outros, sozinho com tio Terêz, Miguilim aprende a pegar passarinhos e com eles se identifica nesse aprisionamento.

Seu reencontro com os irmãos é marcado também pela hostilidade e diferenciação. Miguilim procura presentes e inventa histórias para compensar sua ausência. Mas Drelina o acusa de mentiroso, momento seguido pela passagem já citada em que diz os nomes do pai e dos irmãos. Neste momento, o Dito ainda não aparece como uma referência especial, mas é aos poucos destacado do “*bando dos irmãozinhos*” (p.13): aparece junto com Tomezinho em duas menções, conhecemos seu nome, “*Expedito José Cessim Caz*”, e ficamos sabendo que “*se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe.*” (p.17) O Dito aparece mesmo, como personagem, “cuspindo” para o lado de Drelina. Toda essa primeira cena de Miguilim com os irmãos, aparentemente amena, é recheada de hostilidades. Tomezinho tem seu “presente” tomado por mãe (a figura de moça recortada de um jornal, que Miguilim chamara de “santinho” é tida por mãe como “indecente”). Miguilim tenta apaziguar as coisas, transmitir afeto, contando histórias. A capacidade de Miguilim de transformar algo no seu contrário³⁶, pela imaginação, pelas palavras, é um elemento de diferenciação — a mentira vira verdade nas histórias, a figura erótica é um santinho. Ele inicia a novela de todos afastado, e a sensação de distância se mantém mesmo depois que ele chega. É como se não pertencesse àquele lugar, embora seja tratado também como um menino típico, representante dos campos gerais e de sua pobreza, além de portador do apego sentimental que o exílio representa.

A relação entre Miguilim e o Dito começa a se configurar diante do leitor em meio à crise, já armada: “— *Pai está brigando com Mãe.*” O Dito é o que sabe, tem juízo. Mas é Miguilim quem entende tudo depressa demais, com o coração. A complementaridade deles se faz por oposição. Miguilim é sensibilidade e imaginação, sente-se apartado e desinteressado do mundo adulto. Dito, ao contrário, tem interesse por suas conversas e por todo o universo do trabalho no Mutúm, principalmente a lida com o gado. O Dito tem uma sabedoria prática que se expressa na capacidade de lidar

³⁶ A capacidade de contar e imaginar histórias associada à transformação de algo em seu contrário é expressa pelo refrão de Brejeirinha: “*Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!*”, em “Partida do audaz navegante”, *Primeiras estórias*, p.175.

com os adultos sem gerar conflitos, na sua habilidade manual e na sua ambição. E essa sabedoria é enriquecida por um conhecimento de uma espécie de princípio de funcionamento da vida, na compreensão da matéria que forma as pessoas, de suas motivações e de suas tendências. Miguilim sabe tirar dessa sabedoria lições de vida, que o próprio Dito não valoriza e esquece. Miguilim constrói assim, com o Dito, uma complementariedade da qual sente-se dependente, já que o sentido da vida e do vivido é alcançado apenas quando compartilhado com o Dito e por ele esclarecido³⁷. O Dito é esperto, é ele quem quer crescer, quem tem ambições materiais: ter uma fazenda grande com uma grande boiada, trabalhar, enriquecer. Miguilim só entende de sentimento, imaginação e poesia. Não se interessa pelo mundo adulto e tudo o que faz acaba gerando brigas.

Naquele momento, para que Pai não machuque Mãe, Miguilim se apresenta como anteparo e recebe a surra no lugar dela. (A compreensão emocional da situação leva Miguilim à ação, o que não acontece com o Dito.) Sentado no tamborete do castigo, depois que Pai saiu, Miguilim vê tio Terez, o motivo da briga, entrar com um coelho ensanguentado na mão e ser caçado por Vovó Izidra, que o expulsa de casa, mesmo com o temporal que está se armando. O fluxo de consciência de Miguilim, que se identifica sempre com a caça e verá o caçador Terêz transformar-se em caça de Izidra, passa a lembrar-se das caçadas de tatus, sensibilizado pelo coelhinho morto que ele trouxe. O trecho mostra o grau de identificação de Miguilim com os animais caçados, sobretudo com o tatu, e a posição ambígua de Terêz, que traz o coelho morto e busca Nhanina, mas é caçado por Izidra e Pai. Os tatus são associados à morte e o coelhinho morto deixa alguém por ele esperando, talvez um irmão (Grifos meus, em sublinhado; do autor, em negrito):

O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orêlhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o

³⁷ “Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade.” (p.80)

companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim. “— Que é de sua mãe, Miguilim?...” — tio Terêz querenciava. A mãe com certo estava fechada no quarto, estendida na cama, no escuro, como era, passado quando chorava. Mais que matavam eram os tatús, tanto tatú lá, por tudo. Tatú-de-morada era o que assistia num buraco exato, a gente podia abrir com ferramenta, então-se via: o caminho comprido debaixo do chão todo formando voltas de ziguezague. Aí tinha outros buracos, deixados, não eram mais moradia de tatú, ou eram só de acaso, ou prontos de lado, para eles temperarem de escapulir. Tão gordotes, tão espertos — e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatú correndo soplado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho — quase um assovio. Ecô! — os cachorros mascaravam de um demônio. Tatú corria com o rabozinho levantado — abre que abria, cavouca o buraco e empruma suas escamas de uma só vez, entrando lá, tão depressa, tão depressa — e Miguilim ansiava para ver quando o tatú conseguia fugir a salvo.

Mas Vovó Izidra vinha saindo de seu quarto escuro, carregava a almofada de crivo na mão, caçando tio Terêz. (pp.24/25)

A identificação de Miguilim com o tatu e com os animais acuados faz-se pela riqueza de detalhes e extensão do pensamento que lhes dedica. Miguilim constrói um saber minucioso sobre os objetos com os quais se identifica, o que revela uma atenção incomum e um fascínio sobre seu modo de vida. Podemos observar que a identificação de Miguilim com os animais caçados transfere-se para tio Terêz, que Miguilim anseia por ver “*fugir a salvo*”. A natureza, nesta passagem, é responsável por transmitir os sentimentos de Miguilim: a construção imaginária das relações entre os homens e os animais substituem e realizam a compreensão de Miguilim sobre o universo de relações dos adultos. A dominação do homem sobre a natureza é imagem da dominação do homem sobre o homem, vivida por Terêz e sobretudo por Nhanina como opressão e fraqueza.

Vovó Izidra então convoca a todos para rezar e o narrador nos apresenta Mãitina, a negra feiticeira que vivia com eles³⁸. Durante a reza, Vovó Izidra expressa sua reprovação ao comportamento de Mãe, evocando Caim e Abel, e dando a entender ao leitor que o caso era de adultério entre os cunhados.

O que Vovó Izidra estava falando — ... “Só pôr sua casa porta a fora”... — A nossa casa? E que o demônio diligenciava de entrar em mulher, virava cadela de satanáez... Vovó Izidra não tinha de gostar de Mãe? Então, por que era que judiava, judiava? Miguilim gostava pudesse abraçar e beijar a Mãezinha, muito, demais muito, aquela hora mesma. Ah, mas Vovó Izidra era velha, Mãe era moça, Vovó Izidra tinha de morrer mais primeiro. (p.32)

Aqui temos a medida da mimese do narrador em relação à subjetividade da criança; Miguilim escuta o que é dito entendendo pelas metades, a gravidade e a violência em jogo são percebidas, embora o conteúdo certo não fique claro. E há sempre o exagero, o sentimento exacerbado, o desejo extremo, o uso freqüente de intensificadores: “muito”, “todo”, “tanto”, “tudo”, “demais muito”, “tão” etc. — presentes, aliás, em todo o texto. O narrador acompanha a criança, deixando frases incompletas, e apenas sugerindo os conteúdos. Em meio a esse movimento de Miguilim de tentar entender as relações entre os adultos e a necessidade de se posicionar afetivamente em relação a eles, aparece a primeira identificação explícita do narrador com a personagem: “*Nossa casa?*”³⁹ A pergunta, sem marcações de diálogo, funde o narrador com a personagem, em um movimento do discurso indireto livre que chega à

³⁸ O trecho é interessantíssimo e revela o lugar social que Rosa reserva aos negros em sua obra. Diferenciados da maioria morena pela cor escura, formam a camada social mais baixa e ignorante. Ao mesmo tempo que retrato efetivo da condição real dos negros no Brasil, sertanejo ou não, os trechos que os descrevem revelam certa justificação social bastante desagradável para o leitor sensível aos preconceitos e discriminações raciais: “*Mãitina não se importava, com nenhuns, vinha, ajoelhava igual aos outros, rezava. Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito não se compreendia. A Rosa dizendo que Mãitina rezava porqueado: “Véva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa...” Mãitina era preta de um preto estúrdio, encaçado, trasmanhada de mais grosso preto, um preto de boi. Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagrava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir, a Rosa dizia que eram nomes de menino não saber, coisas pra mais tarde. E daí Mãitina caía no chão, deixava a saia descomposta de qualquer jeito, as pernas pretas aparecendo.*” (p.30) Cf. Anexo 3, “A questão racial”.

³⁹ Agradeço a Ana Paula Pacheco a menção a esta passagem em meu Exame de Qualificação.

primeira pessoa gramatical, no plural. Aqui, o plural realiza simultaneamente a identificação de Miguilim com a Mãe pela representação da família que a casa engendra e a inclusão do leitor, em um movimento que se repetirá intensificado, em outra passagem. Em seguida, a percepção dramática de Miguilim sobre a situação o leva à representação imagética de uma luta de morte entre as mulheres, dada pela necessidade imaginada da morte da oponente.

A imaginação de Miguilim, de qualquer modo, lida com dados da realidade, como o espaço físico e os acontecimentos a que ele presencia. As referências a lugares reais em “Campo geral” são dadas pela perspectiva de Miguilim; sob sua relação distante com a geografia, contaminada pela emoção e imaginação, ouvimos quais são os lugares que ele conhece (grifos meus — sublinhado para os lugares, somados de colchetes marcando aqueles para os quais pude encontrar correspondente real):

Tio Terêz não tinha se despedido dele. Onde estava agora o Tio Terêz? Um dia, tempos, Tio Terêz o levara à beira da mata, ia tirar taquaras. A gente fazia um feixe e carregava. “— Miguilim, este feixinho está muito pesado para você?” “— Tio Terêz, está não. Se a gente puder ir devagarinho como precisa, e ninguém não gritar com a gente para ir depressa demais, então eu acho que nunca que é pesado...” “— Miguilim, você é meu amigo.” “— Amigo grande, feito gente grande, Tio Terêz?” “É sim, Miguilim. Nós somos amigos. Você tem mais juízo do que eu...” Agora parecia que naquela ocasião era que o Tio Terêz estava se despedindo dele. Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel... A chuva de certo vinha de toda parte, de em desde por lá, de todos os lugares que tinha. Os lugares eram o Pau-Rôxo, a fazenda grande dos Barboz, [Paracatú], o lugar que não sabia para onde tinham levado a Cuca Pinguinho-de-Ouro, o [Quartel-Geral-do-Abatê], terra da mãe dele, o [Buritis-do-Urucúia], terra do pai, e outros lugares mais que tinha: o Sucurijú, as fazendas e veredas por onde tinham passado... E aí Miguilim se encolhia, sufocado debaixo de seu coração; uma pessoa, uma alma, estava ali à beira da cama, sem mexer rumor, aparecia de repente, para ele se debruçava. Miguilim se estarrecia de olhos fechados, guardado de respirar, um tempo que nem não tinha fim. Era Vovó Izidra. (p.34)

Neste trecho, é absolutamente natural para o leitor a imersão dos lugares imaginários nas referências reais, somos ajudados pela perspectiva infantil, os lugares sendo mencionados aqui pelo narrador em nome da consciência de Miguilim. À memória indeterminada da criança, são acrescentados lugares de imaginação, sugestionados por ela, como os lugares para onde podem ter levado a cachorrinha, ou os lugares por onde a família passou na vinda para o Mutúm. Sabemos que do Pau-Rôxo e da fazenda dos Barboz restaram poucas lembranças, mas muito significativas. Imersos nessas lembranças, três lugares reais: Quartel Geral, no vale do rio Abaeté, onde nasceu a mãe de Miguilim; Buritis, no vale do rio Urucúia, norte de Minas, onde nasceu o pai de Miguilim (vila relativamente próxima ao Mutúm, mas ficaremos sabendo disso apenas na terceira novela, “A estória de Lélío e Lina”); e Paracatú, somente a menção de um nome. A passagem denuncia a relação da personagem com o espaço geográfico no interior de um fluxo de consciência. O motivo da atenção geográfica de Miguilim é a partida de Tio Terêz (onde estaria ele?) e a falta que uma despedida lhe faz. Então, associa-se a lembrança da coleta de gravetos na beira da mata, em que Miguilim ensina a Terêz como faz para suportar fardos pesados: respeitando a lentidão que eles exigem. Terêz reage com um reconhecimento da sabedoria de Miguilim que é também diminuição de si. Os papéis estão trocados, a criança é sábia, o adulto sem juízo. A inversão produz a igualdade, expressa pela amizade de adultos que eles afirmam ali. A chuva estabelece a ligação deste núcleo de pensamento, em que Miguilim, lembrando-se do momento bom com o tio, produz imaginariamente a despedida que não acontecera. Tio Terêz estaria viajando na chuva por lugares desconhecidos. A chuva unifica os lugares presentes na mente de Miguilim em uma mesma condição, oprime o viajante que neles deve enfrentá-la, assim como a associação que Izidra realizara entre Terêz e Caim oprimia Miguilim. A lembrança é acompanhada pela adesão de Miguilim a Terêz em detrimento indireto, não explicitado, de Pai, o que evidencia que Terêz não ter se despedido carregava um sentido moral negativo muito bem compreendido por Miguilim. A enumeração dos lugares conhecidos faz perdurar a identificação de Miguilim com Terêz. Pensar em todos os lugares ao mesmo tempo sufoca Miguilim, que sente medo: alguém está à beira da cama — é Vovó Izidra que realmente veio lhe dar a benção noturna. A expansão que os lugares representam em seu universo, e que

parecia sufocá-lo, é reduzida novamente à beira da cama e à realidade social que o limita, figurada por Izidra. Assim, a mistura cuidadosa entre realidade e imaginação colabora especialmente na mimese da subjetividade de Miguilim, confere força e vida às questões experimentadas por ele e compartilhadas com o leitor.

Os primeiros acontecimentos importantes vividos por Miguilim diante dos olhos do leitor, questões individuais que ele não pode dividir, segredos não partilhados com o Dito, já começam a mostrar em que medida há dependência de Miguilim em relação ao juízo e afeto do irmão. Miguilim sofre por não poder contar e tenta descobrir o que o Dito faria se estivesse em seu lugar. O início da relação deles ante os olhos do leitor constrói em negativo o papel de alter-ego do Dito. Não partilhar com ele suas questões é fonte de angústia para Miguilim, antecipa o isolamento individual que ele viverá depois de sua morte.

A primeira situação vivida por Miguilim é, após a visita de seo Deográcias e Patori, assim que a chuva termina, o período em que lida com a realidade imaginária de sua própria morte. Seo Deográcias diz aos pais de Miguilim que ele está fraco e pode “*passar a héctico*” (p.38), fala que é responsável pelo medo de morrer de Miguilim. Diante da possibilidade de morrer, Miguilim resolve combinar com Deus um prazo que confirme ou afaste a morte definitivamente: dez dias. A forma narrativa realiza então ao extremo o que será uma qualidade sua: a experiência interna do tempo vivido pela personagem como uma espera ou um adiamento produz para o leitor um suspense psicológico. É o mesmo movimento, guardadas as diferenças, que será repetido por ocasião do bilhete de tio Terêz. A solidão da experiência o afasta de todos da casa, produzindo sentimentos contraditórios de raiva e saudade que reaparecerão depois, por ocasião da perda efetiva que ele viverá. O prazo estabelecido com Deus é ainda, para o leitor, uma antecipação da morte que realmente ocorrerá na história, tanto no sentido da miséria que produz crianças sujeitas a doenças e infecções sem acesso a qualquer assistência médica, quanto no sentido de antecipar o tema da morte, trabalhá-lo internamente na personagem e para o leitor. O prazo realiza também uma antecipação profética que remete ao clima mágico da história. Como o corte no pé de flor, fato ocorrido por ocasião deste prazo que Miguilim estabelece com Deus para morrer ou não morrer, que confirma, de forma invertida, um agouro.

Em um dado momento, Miguilim se lembra que o mesmo seo Deográcias recomendara cortar o pé de flor ao lado da casa antes que a copa ultrapassasse a altura do telhado, o que significaria morte na família. Com medo de morrer, Miguilim comenta o caso com o Dito, que manda o vaqueiro Salúz cortar a árvore. O episódio fica na conta da esperteza do Dito, porque depois ele se explica a Pai, dizendo que temia que fosse Pai quem ia morrer, e consegue não ser castigado. Mas é o Dito o responsável pelo corte no “pé” de flor e é ele quem morre em resposta, de um corte no pé, e não Miguilim. Os acontecimentos formam uma espécie de rede de sentidos não explicitados que realizam o clima encantado da história, sem que haja qualquer fato sobrenatural. A lógica da superstição, da associação simpática, em que dois seres ou coisas remetem um ao outro e tomam o lugar um do outro, vai sendo assim confirmada. O ambiente que o encantamento produz, trazendo à tona noções como a de destino (já que os fatos se engendram muito antes de acontecerem, trazem sinais prenunciadores e têm caráter inelutável), contamina também a relação entre os irmãos, que se identificam intensamente e se opõem no modo de estar no mundo. A relação deles é “especial”, o que faz com que o rompimento que a morte representa seja vivido também como uma separação especialmente dolorosa.

Quando chega o décimo dia do prazo, Miguilim resolve não se levantar da cama, certo de que vai morrer. Drelina vem consolá-lo, Dito vê seo Aristeu passando na estrada e o chama para ver Miguilim. Espécie de duplo bom de seo Deográcias, seo Aristeu é também curandeiro; mais pobre e menos interesseiro que seo Deográcias, suas aparições são quase sempre amenas e benéficas. Diante de Miguilim deitado, ele repete a cena bíblica de Jesus com Lázaro, “Levanta-te e anda”.

Uma vez “curado”, Miguilim está em condições de levar o almoço para Pai na roça. *“Põe os olhos pra diante, Miguilim!”* (p.63) O narrador se dirige diretamente ao personagem — como alguém que relembra e fala consigo mesmo no passado? De qualquer modo, avisa o leitor de que algo vai acontecer (e também de sua miopia, claro). Logo neste primeiro dia, tio Terêz sai de trás de uma moita no temido trecho de mato e dá a Miguilim um bilhete para que ele entregue a Nhanina, sua mãe. Miguilim não consegue dizer nada a tio Terêz e guarda o bilhete na algibeira. Mas percebe o que o bilhete pode representar, passando a perguntar a todos da casa o que é certo e o que é

errado. Nenhuma resposta dá conta de resolver a questão de quê fazer com o bilhete, embora todas expressem verdades sobre a vida em seus diversos pontos de vista, revelando inclusive algo sobre as personalidades das personagens que as proferem. De noite, enquanto Miguilim, insone, observa o Dito já quase dormindo, as palavras do narrador constituem a duplicidade deles, no afastamento que o episódio determina:

Agora, o que era que ele pensava? Essas horas, bem em beira do sono, o Dito, mesmo irmão, mesmo ali encostado, na cama, e ficava parecendo quase outra pessoa, um estranho, dividido da gente.(pp.73/74)

É preciso constatar que o Dito é outra pessoa, Miguilim sofre com a separação. No ato mesmo de constatar é que fica claro o quanto Miguilim se vê ligado ao Dito.

Na insônia que se segue, Miguilim teme as figuras populares associadas ao mal e ao demônio. Imagina o Pitôrro e o associa ao demônio: “*ele era o “Menino”, era o Pé-de-Pato.*”(p.75) No momento de voltar ao local onde encontrara tio Terêz, Miguilim ainda não resolvera o que faria. Então pensa em inventar histórias que o ajudem a sair da situação — as histórias são a imaginação de uma possível mentira e a sua consequente continuação.

Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriuzinha assim ele inventando estivesse — um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço — e então o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?! (p.76)

Aqui há uma associação do “Menino”, palavra usada normalmente no Brasil para designar o menino Jesus, mas associada à figura do Pitôrro (ao demônio, portanto) na passagem citada anterior, com o narrador que Miguilim se tornaria. Miguilim aparece dissociado ao nomear-se “*Menino do Tabuleirinho*”: a criação narrativa o duplica inventando um narrador que é e não é ele mesmo. O distanciamento de si busca uma saída para o impasse. Mas todas as histórias que Miguilim é capaz de imaginar não seriam capazes de resolver o problema e poderiam dar margem a que tio Terêz insistisse na entrega do bilhete. Quando tio Terêz chega, Miguilim está rezando e chorando.

Acaba por dizer a verdade — que não entregara o bilhete nem confiava no tio. (Ele nega a confiança com três “nãos” consecutivos que fazem lembrar Pedro em relação a Cristo.) Tio Terêz então compreende e vai embora.

O episódio do bilhete, que provoca em Miguilim um drama de consciência insolúvel, é valorizado por alguns críticos, inclusive Paulo César Carneiro Lopes, ao ser considerado uma etapa importante na formação ética de Miguilim. No entanto, Miguilim não chegou a tomar qualquer posição em relação ao que fazer e acaba deixando que as coisas se resolvam por si mesmas. Escolhe a inação, valorizada por Rosa como princípio taoísta. Por outro lado, o impasse em que se encontra Miguilim, que aparece no texto como a impossibilidade de descobrir o que é agir bem ou agir mal, neste caso, expressa, na verdade, a impossibilidade de escolher entre uma figura paterna e a outra, entre Pai e tio Terêz. Como nota Lopes⁴⁰, a associação de um com o bem e de outro com o mal não é possível, visto que são intercambiáveis. Ambos são legítimos e usurpadores da posição do outro, simultaneamente. Com isso, o episódio revela a impossibilidade de Miguilim poder efetivamente contar com uma figura paterna, situação que se agudiza após a morte do irmão. O Pai aparece desde o início do texto associado à raiva e a atitudes violentas. A situação social de capataz parece justificar sua violência, já que a realidade brasileira legitima sua condição psicológica:

Até às vezes, no pular, algum [boi] rasgava a barriga nas pontas de aroeira, depois morriam. Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recurso para mandar fazer uma bôa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. Que não podia arranjar um garrote com algum bom sangue casteado, era só contentar com o Rio-Negro, touro do demônio, sem raça nenhuma quase. Em tanto que nem conseguia remediar com qualquer zebú ordinário,

⁴⁰ Lopes, *Dialética da iluminação*, p.269.

touro cancréje, que é gado bravo, miúdo ruim leiteiro, de chifres grandes, mas sempre é zebú mesmo, cor queirmada, parecendo com o guzerate: — “Zebú que veio no meio dos outros, mas não teve aceitação...” — que era o que queria o vaqueiro Salúz. Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome — não podia vender as filhas e os filhos... (p.51)

Aqui a condição social de Pai⁴¹, miserável e responsável pela propriedade alheia, pela família e pelos braços extras de trabalhadores a seu serviço, leva à violência expressa na raiva, o narrador se apropriando da linguagem praguejenta de Pai, que o leva a expressar a idéia extrema de vender os filhos. Desde o início, a relação de Miguilim com seu pai é marcada pela dissociação e pelo ódio. Em outro momento de identificação de Miguilim com os tatus, Pai aparece como o caçador, oponente na luta pela vida:

Então, mas por que é que pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atôa, de matar tatú e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatú — pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nôjo das pessoas

⁴¹ Sobre a mesma passagem, citada com diferenças, (na perspectiva de Bernardo, o Pai) Deise Dantas Lima, em “A terceira margem da sujeição: o capataz, em *Corpo de baile*”, p.157, afirma: “Exercendo com pulso firme o comando delegado pelo patrão, na tentativa de substituí-lo ao menos simbolicamente, ao mesmo tempo se responsabiliza pelos fracassos de seus subordinados, sentindo-se, como os demais, também um fracassado. Sofrendo as conseqüências dessa ambigüidade, mas incapaz de compreendê-la com clareza e sem meios para transformar o cotidiano, Bernardo expressa, em recorrentes explosões de ira, sinais de profundo desajustamento do indivíduo frente à dura realidade socio-econômica que não tem condições de reverter pelo esforço solitário. Sua autoridade vazia lhe confere uma dubiedade de papéis que o insere na galeria das figuras alegóricas, pois coloca em cena seu duplo, o fazendeiro ausente.” A passagem expressa bem a situação social de Pai, embora atribua a ele uma ignorância injustificada, na minha opinião, ao tomar isoladamente a personagem. No conjunto, as denúncias sociais particulares de Rosa acabam por funcionar harmonicamente, na sua participação no todo. Assim, a unidade constitui-se em alguma medida como justificação da realidade, de uma desigualdade que se mantém com a chegada do progresso ao sertão, que, além do mais, o descaracteriza. São temas para adiante.

grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro. Ai, ele grande, os outros podiam mudar, para ser bons — mas, sempre, um dia eles tinham gostado de matar o tatu com judiação, e aprontado castigo, essas coisas todas, e mandado embora a Cuca Pingo-de-Ouro, para lugar onde ela não ia reconhecer ninguém e já estava quase ceguinha. (p.55)

A identificação de Miguilim com o tatu neste trecho acaba por revelar uma situação de rancor em relação a Pai que se apresenta como insolúvel. A participação nas caçadas, vista pelo menino como gozo da violência injustificada, como perversão, associa-se à mágoa pela perda insuperada da cachorrinha Pingo-de-Ouro, dada por Pai aos tropeiros, apesar da preferência que Miguilim lhe devotava. Se antes a identificação com os tatus associara-se à proximidade com tio Terêz, agora as caçadas mostram a oposição ao pai, tema que permeia toda a narrativa, desde a primeira aparição dele, e se acirra até o desenlace trágico ao final. A alusão à vida adulta futura, novamente com o “nunca”, agora circunscrito ao âmbito da reflexão da personagem, funciona também como prenúncio da aparição de Miguilim como Miguel em “Buriti”, última novela de *Corpo de baile*, como veterinário — a identificação com os animais fragilizados, o tatu em particular, é de fato fundamentalmente constitutiva da subjetividade da personagem e funciona para identificá-la e permitir seu reconhecimento.

O episódio do bilhete termina emendado cuidadosamente na chegada de Luisaltino. Quando Miguilim pôde sentir-se aliviado por ter se livrado de tio Terêz, tem seu tabuleirinho tomado pelos macacos, pois acaba se perdendo no caminho. Os macacos, que estão do lado do mal segundo a superstição veiculada por seo Aristeu, fazem a ponte entre tio Terêz e Luisaltino, visto que este já está presente no momento em que Pai vai salvar Miguilim dos macacos, como ajudante na roça. Luisaltino vem para morar na casa, traz o papagaio Papaco-o-Paco e um período de alegria, em que Miguilim e o Dito se mostram bem unidos.

O duplo que Miguilim e o Dito constituem aos olhos do leitor, a igualdade entre os opostos, a oposição entre os iguais, toda feita de complementaridade e amor é em grande parte responsável pela tragédia que a morte do Dito representa na leitura de

“Campo geral.” A morte do Dito é vivida a cada leitura e releitura como uma fatalidade. Por quê? Por que o distanciamento crítico, conseguido arduamente na observação do movimento aderente do narrador é repentinamente abolido?

Se é verdade que a morte do Dito funda o sentido da obra, que é uma falta primordial, então ela é também um nascimento⁴². Ela “*traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.*” Miguilim se forma nessa experiência, que é uma experiência de perda de si mesmo. O que choca na morte do Dito é que ela leva uma parte de nós mesmos junto com ela. O leitor vive a perda pelos olhos de Miguilim, a quem acompanha obsessivamente. O narrador, em terceira pessoa o tempo todo, se comporta como se falasse em primeira. Ele fala em terceira pessoa, mas, como vimos, sua perspectiva é tão colada ao personagem, tão sensível à sua linguagem e à sua emoção, tão dependente de sua presença e de sua perspectiva, tão fiel à sua percepção e experiência do tempo, tão restrito ao seu universo de conhecimento, imaginação e sabedoria, que tudo se passa como se o próprio Miguilim estivesse narrando a história. E isso realmente acontece, por um instante, na noite de luar: livres todos da influência castradora de Vovó Izidra e de Pai, o narrador finalmente permite-se mostrar-se, muito ocultadamente, ou ainda, melhor, permite-nos viver um lampejo de Miguilim.

Talvez seja necessário observar todo o movimento do narrador, desde a última menção a Miguilim, com seu nome grafado, até que seu nome reapareça. É um trecho bastante longo, mas um dos únicos momentos de “Campo geral”, talvez o mais visível, em que o narrador parece ceder a voz a Miguilim, ou denunciar-se como Miguilim. Rosa dilui cuidadosamente o momento, até torná-lo quase imperceptível. Por isso, talvez não haja outro caminho a não ser observar todo o movimento de diluição da voz narrativa. Na passagem imediatamente anterior, a Siãrlinda, mulher do vaqueiro Salúz, aparecera contando histórias, Miguilim começou a tirar suas histórias também. A mãe, que compartilha sua sensibilidade, elogia. Depois elogia também o Dito e diz que Tomezinho é “*um fiozinho caído do cabelo de Deus*”. Então, o trecho (os grifos do autor estão em negrito, os meus sublinhados):

⁴² Cláudia Campos Soares, em passagem já citada de *Movimento e ordem nos gerais rosianos*, chama a atenção para o fato de que a morte do Dito coincide com o Natal.

(...) Miguilim, que bem ouviu, raciocinou apreciando aquilo, por demais. Uma hora ele falou com o Dito – que Mãe às vezes era a pessoa mais ladina de todas.

Tudo era bom, às tardes a gente a cavalo, buscando vacas. Dia-de-domingo, cedinho escuro, no morno das águas, Pai e Luisaltino iam lavar corpo no pôço das pedras, menino-homem podia ir junto, carregavam pedaço de sabão de fruta de tinguí, que Mãitina tinha cozinhado. Luisaltino cortava pau-de-pita: abraçado com o leve desse, e com as cabaças amarradas, não se afundava, todo o mundo suspenso n'água, se aprendendo a nadar. Naquele pôço, corguinho-veredinha, não dava peixe, só fingindo de fazer de conta era que se pescava. Mas Vovó Izidra teve de ir dormir na Vereda do Bugre, para servir de parteira; sem Vovó Izidra a casa ainda ficava mais alegre. Aí a Rosa levou os meninos todos, variando, se pescou. Só só piabas, e um timburé, feio de formas, com raja, com aquela boquinha esquisita, e um bagre – mole, sapososo, arroxado, parecendo uma posta de carne doente. Mas se pescou; foi muito divertido, a gente brincava de rolar atôa no capim dos verdes. E vai, veio uma notícia meia triste: tinham achado o Patorí morto, parece que morreu mesmo de fome, tornado vagando por aquelas chapadas.

Pai largou mão o serviço todo que tinha, montou a cavalo, então carecia de ir no Côcho, visitar seu Deográcias, visita de tristezas. Então, aquela noite, sem Pai nem Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos. Tinha lua-cheia, e de noitinha Mãe disse que todos iam executar um passeio, até aonde se quisesse, se entendesse. Eta fomos, assim subindo, para lá dos coqueiros. Mãe ia na frente, conversando com Luisaltino. A gente vinha depois, com os cavalos-de-pau, a Chica trouxe uma boneca. A Rosa cantava silêncio de cantigas, Maria Pretinha conversava com o vaqueiro Jé. Até os cachorros vinham – tirante Seu-Nome, que esse pai tinha conduzido com ele na viagem. Quando a lua subiu no morro, grandona, os cachorros latiam, latiam. Mãitina tinha ficado em casa, mas ganhou gole de cachaça. Vaqueiro Salúz também ganhou do restilo de Pai, mas veio mais a gente. Drelina disse para a lua: – **“Lua, luar! Lua, luar!”** Vaqueiro Salúz disse que era o demônio que tinha entrado no corpo do Patorí; aí o Dito perguntou se Deus também não entrava no corpo das pessoas; mas o vaqueiro Salúz não sabia. Contava só que todas patifarias de desde menino pequeno o Patorí aprontava: guardava bosta de

galinha na algibeira dos outros, inventava lélis, lelê de candonga, semeava pó de João-mole na gente, para fazer coçar. O Dito parecia sério. – “Dito, você não gosta de se conversar do Patorí, que morreu?” O Dito respondeu: – “Estou vendo essa lua.” Assim era bom, o Dito também gostasse. – “Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas de uma vez, as coisas todas...” “ – É luão. E lá nela tem o cavaleiro esbarrado...” – o Dito assim examinava. Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo. Mãe, conversando só com Luisaltino, atenção naquilo ela nem não estava pondo. Uma hora, o que Luisaltino falou: que judiação do mal era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem noivo. Mas Miguilim queria que, a lua assim, Mãe conversasse com ele também, com o Dito, com Drelina, a Chica, Tomezinho. (...) (pp.86/87/88)

O trecho realiza a passagem da voz narrativa para uma primeira pessoa associando esse movimento ao prazer crescente que os acontecimentos narrados representam para Miguilim. A chegada de Luisaltino, que trouxe o papagaio Papaco-o-Paco, é associada com dias que “*passaram muito bonitos*”(p.85), e com o “*Tudo era bom*” do trecho citado. O prazer desses dias encontra seu ápice nessa noite de luar e vai sendo construído gradativamente. Primeiro é Vovó Izidra quem parte, “*a casa ainda ficava mais alegrada*”. Depois Pai. A ausência das personagens mal humoradas, secas, insatisfeitas, mas sobretudo responsáveis pela manutenção da ordem e obediência às leis sociais, permite a quem fica uma sociabilidade prazerosa e unificadora, que se realiza na forma “*todos*” repetida no trecho, como uma forma de participação em uma comunidade. Nem todos são incluídos de fato; além de Pai e Vovó Izidra, cuja ausência é condição para o prazer, Mãitina, como representante da miséria social dos gerais, negra, feiticeira e ex-escrava, é excluída do passeio, embora ganhe a dose de bem-aventurança que sua condição social lhe determina, a cachaça.

O movimento de inclusão na comunidade do qual Miguilim participa vai sendo construído pela indeterminação que os pronomes pessoais, indefinidos, e os substantivos escolhidos para designar as personagens, ou grupos de personagens, criam. Miguilim está sempre incluído em um grupo, desde o momento em que seu nome foi

mencionado pela última vez: *menino-homem, todo o mundo, se, a casa, a gente, todos*. É assim que quando sua voz irrompe na voz narrativa e aparece uma primeira pessoa explícita, sem qualquer marcação de fala de personagem, isso acontece na forma plural “*fomos*”. Associada à interjeição “*Eta*”, que intensifica a sensação de prazer que ela representa, o verbo com sujeito desinencial (ou oculto) explicita a primeira pessoa de forma diluída ou disfarçada. Mas o plural representa a inclusão de todos os participantes do prazer que a noite de luar pode proporcionar, de todos os que vivem essa experiência, o que inclui também o leitor. Tudo se passa como se o narrador oferecesse ao leitor um momento curto, marcado por uma única palavra, mas construído cuidadosamente, no qual *participamos* da interioridade da personagem. Mais forte do que se fosse narrado em primeira pessoa, o texto nos oferece, em meio a uma narrativa em terceira pessoa, um instante de participação. Salvo engano, há um elo que aí se fixa entre narrador, leitor e personagem que é co-responsável pela intensidade com que a morte do Dito é capaz de alcançar o leitor.

O acontecimento que permite a experiência dessa plenitude é a morte do Patorí, que matara por acaso um amigo e estava fugido no mato. A expansão máxima do prazer que a comunhão entre leitor e personagem realiza está associada, pelo elo causal na seqüência narrativa, à morte. A conversa sobre a morte de Patorí, levada adiante pelo vaqueiro Salúz, deixa o Dito sério. Desse modo se efetiva uma associação da morte de um com a morte do outro — só o Dito parecia sentir a seriedade da presença da morte ali. E a figura que representa simultaneamente o prazer e a morte é a lua. Desde o início: a noite de luar decorre da morte do Patorí e representa para todos a realização do prazer. A lua é o agente da passagem das coisas no seu contrário; além da morte no prazer, também a noite é um dia, a beleza desse dia é associada à “lua-cheia”, que faz mesmo com que a noite pareça o dia. À homenagem de Drelina à lua, segue-se a associação que se faz entre o menino morto e o demônio. Na fala do Dito, Deus e o diabo são semelhantes, deles se pode esperar atitudes espelhadas. O movimento inverso completa o ciclo: a lua evocou a morte, que, na fala do Dito, evoca a lua.

O prazer que Miguilim sente precisa ser compartilhado com o Dito, sua plenitude depende de que se estenda e abarque também o irmão. “*Assim era bom, o Dito também gostasse.*” A fala do narrador, que ainda não abandonou completamente a

primeira pessoa, visto que não reassumiu seu posto em terceira pessoa, nomeando Miguilim, e ainda se utiliza da expressão “a gente” com sentido pronominal, de primeira pessoa, indica uma verdade interna. A fala que a segue participa do diálogo mas parece repercutir internamente, continuar vibrando: ela lembra a forma como Miguel dialoga internamente com Maria da Glória em “Buriti”, *“Eu queria levar Glorinha comigo, às maiores distâncias de minha vida”* (p.637 – fala que estabelece a associação de Glória com a lembrança do Dito.) *“Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas de uma vez, as coisas todas.”* Miguilim expressa o desejo de abarcar com o pensamento uma totalidade simultânea. Dita ou não, a frase acaba por se descolar do todo narrativo, do fio temporal, ela aparece solta, suspensa. Faz parte do diálogo que Miguilim mantém com o Dito e que não se interrompe com a morte.

A lua representa o lugar que existe mais distante, um impossível. Distante, como a morte da vida, figura a demanda de totalidade, associada à morte, o *“claro impossível de tudo”*. O impossível é o momento de passagem das coisas no seu contrário, que ganham um estatuto dúplice. Encontramos a morte na plenitude (a vigência do princípio do prazer desemboca na conversa sobre a morte, que, por sua vez, é desejo de totalidade), o dia na noite (*“aquela noite (...) foi o dia mais bonito de todos”*), o bom no ruim, o bagre *“mole, sapos, arroxeado, parecendo uma posta de carne doente”*, no meio da pescaria. O episódio da noite de luar termina já no outro dia com o Papaco-o-Paco aprendendo a falar o nome de Miguilim.

No outro dia, foi uma alegria: a Rosa tinha ensinado Papaco-o-Paco a gritar, todas as vezes: –“Miguilim, Miguilim, me dá um beijim!...” Até Mãitina veio ver. Mãitina prezou muito o pássaro, deu a ele o nome de Quixume; ficou na frente dele, dizendo louvor, fazendo agachados e vênias, depois levantava a saia, punha até na cabeça. – “Miguilim, Miguilim...” Era uma lindeza. (p.88)

A plenitude vivida por Miguilim ganha expressão na nomeação que o papagaio lhe concede. Veremos que a voz do papagaio tem uma importância determinada, na produção de ditos, sobretudo ao final do texto; importância que começa a aparecer

agora. A nomeação de Miguilim parece ser uma confirmação de sua identidade, e se faz ainda pelo apelido diminutivo, incompleta.

O que segue imediatamente a plenitude é a passagem no seu contrário, a *virada* para o agouro: “*Mas vem um tempo em que, de vez, vira a virar tudo de ruim, a gente paga os prazos.*” (p.89) Em “Campo geral” há essas frases que marcam a seqüência temporal da narrativa, anunciando um novo intervalo de tempo, com novos significados. O agouro é uma passagem temporal da alegria que a chegada de Luisaltino traz para o episódio da doença e morte do Dito.

Como parte desse período mau, há uma briga entre os irmãos, provocada pela raiva que a dor de uma pancada de Rio-Negro, o touro mau do Mutúm, faz aparecer de repente, em Miguilim, contra o Dito. A luta entre eles termina por reforçar-lhes o laço, aos olhos do leitor, posto que veicula a reversibilidade do amor e do ódio. A raiva de Miguilim provoca a raiva do Dito; o fim da raiva, que se dá em um movimento de anulação de si, provoca o fim da raiva do Dito:

O Dito veio perto, falou que o touro era burro, Miguilim achava que tinha entendido que o Dito queria era mexer – minha-nossenhora! – nem sabia por que era que estava com raiva do Dito: pulou nele, cuspiu, bateu, o Dito bateu também, todo espantado, com raivas – “Cão!” “Cão!” – no chão que rolaram, quem viu primeiro pensava eles dois estivessem brincando.

Quando Miguilim de repente pensou, fechou os olhos: deixava o Dito dar, o Dito podia bater o tanto que quisesse, ele ficava quieto, não podia brigar com o Dito! Mas o Dito não batia. (p.90)

Neste trecho observamos as duplicações e passagens no contrário. A carícia de Miguilim no touro gera a agressão deste; a solidariedade do Dito gera a raiva de Miguilim, a qual se espelha na raiva do Dito. Quem vê a briga, pensa que é brincadeira, e é na brincadeira que ela vai terminar. Quando Miguilim pára, o Dito também pára. O Dito diz que o touro é burro, mas Miguilim entende que é ele quem é burro. O touro é duplo de Miguilim, que responde como o touro, com agressão ao carinho do irmão. A identificação de Miguilim com o Dito aparece mais intensa quando se xingam. As aspas sugerem duas falas, espelhadas: “Cão!”, o Dito diz, “Cão!”, Miguilim responde, ou

vice-versa. A briga dá a medida do espelhamento de ambos e termina com uma subida na árvore. Do alto, os dois podem ver a vida do Mutúm correndo lá embaixo, falar de serem sempre amigos, de ser ruim e ser bom. O pacto de companheirismo reiterado na história é mais um reforço superlativo do sentido pungente da morte do Dito, que por si só já seria triste: um menino de menos de sete anos, morto pela situação de miséria, de carência de higiene e falta de qualquer assistência médica. A conversa termina de noite, com ditos sábios e com o Dito declarando que não quer morrer. Mais uma reiteração do sentido pungente que tem também a função de antecipar os acontecimentos.

O “*tempo de ruim*” é marcado por uma seqüência de agouros; além do touro mau que fere Miguilim como resposta a sua carícia, há outros fatos. São acontecimentos que têm a função de anunciar a gravidade do que vai acontecer, não somente como um suspense, mas como “presságio”. A magia em Guimarães Rosa convive com uma narrativa completamente laica. O diabo não comparece, nada que não possa ser documentado por alguém descrente acontece e, no entanto, a magia não somente está presente como é confirmada pelos acontecimentos. Assim, a toca da coruja, o buraco de cupim que o Dito visita, tem uma função narrativa de antecipar os maus acontecimentos. As corujas viram as cabeças para olhá-lo e dizem seu nome, como sempre, em “Campo geral”, duas vezes: “*Dito! Dito!*”. (p. 93). Os acontecimentos agourentos estão todos encadeados, o Dito vai às corujas porque quer ver se acha o vaqueiro Jé e Maria Pretinha, que fugiram e costumavam se encontrar ali, às escondidas. Mas o que ele encontra é um presságio, o agouro realmente anuncia o trágico acontecimento. A lógica da magia simpática é confirmada⁴³.

E acontece o corte no pé do Dito, antecedido por todos os fatos agourentos — a morte do cachorro Julim, abraçado por um tamanduá na caçada da anta, que seo Aristeu empreendeu com a vizinhança; a ferroadada de marimbondo em Tomezinho; a cabeçada de Rio-Negro em Miguilim; a fuga de vaqueiro Jé e Maria Pretinha e a fuga do mico-estrela:

⁴³ cf. Mauss e Hubert “Esboço de uma teoria geral da magia” em Mauss, *Sociologia e Antropologia*.

*Mas no meio do dia o mico-estrela fugiu, correu arrependido pelas moitas de carqueja, trepou no cajueiro, pois antes de trepar ainda caçou maldade de correr atrás da perua, queria puxar o rabo dela. Todo o mundo perseguiu ligeiro pra pegar, a cachorrada latindo, Vovó Izidra gritava que os meninos estavam severgonhados, Mãe gritava que a gente esperasse, que a Rosa sozinha pegava, Drelina gritava que deixassem o bichinho sonhim ganhar a liberdade do mato que era dele, o Papaco-o-Paco gritava: “**Mãe, olha a Chica me beliscando! Ai, ai, ai, Pai, a Chica puxou meu cabelo!...**” – era copiadinho o choro do Tomezinho. A gente tinha de fazer diligência, se não já estava em tempo d’os cachorros espatifarem o pobre do mico. Não se pegou: ele mesmo, sozinho por si, quis voltar para a cabacinha. Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé: na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda. (pp. 93/94)*

A fuga do mico-estrela⁴⁴ é o contexto do corte, num caco de pote: provoca o turbilhão⁴⁵ responsável por ele. Ao mesmo tempo em que o corte no pé, desde o momento em que ocorre, desencadeia uma série de acontecimentos, contínuos e ligados por uma seqüência causal, o episódio da doença e morte do Dito destaca-se do fio da narrativa e passa a ter vida independente. A seqüência lógico-narrativa importa, mas se perde para o leitor, porque o episódio rompe a cadeia lógica com a imposição de sua autonomia, ele se descola do todo e passa a ser vivido pelo leitor como um todo – é uma totalidade de sentido.

É esta totalidade que a fuga do mico-estrela parece anunciar com o “redemunho” que ele produz, pessoas correndo ao encalce de um mico que gira em círculos e termina no mesmo lugar, um gritando com o outro, gritando com o outro, gritando com o

⁴⁴ “Os micos são o tipo perfeito do macaquinho irrequieto e travêso, capaz de toda sorte de diabruras e molecagens; não fossem estas tão arraigadas em sua índole e seria muitíssimo divertido ter um mico solto em casa... mas quem já o experimentou, não torna a fazê-lo, lembrando-se de cenas semelhantes às que lhe determinaram a expressão: “macaco em casa de louça!” Rodolpho von Ihering, *Dicionário de animais do Brasil*, “mico”, p.452.

⁴⁵ Esse movimento do mico parece-se também com o movimento do sacerdote em torno da vítima sacrificial. A continuidade da ação do mico é justamente o corte no pé do Dito, a vítima da miséria do sertão de *Corpo de baile*. Em *Sobre o sacrifício*, de Mauss e Hubert, lê-se, às pp.37/38: “Um sacerdote acende uma tocha no fogo dos deuses e com ela ronda três vezes em volta do animal. Esse movimento era feito na Índia em torno de todas as vítimas, com ou sem o fogo. Era o deus Agni que cercava o animal por todos os lados, sacralizando-o, separando-o.”

outro... O redemoinho, que aproximamos com o círculo da epígrafe de Plotino, e por isso com uma idéia de totalidade, com seu centro vazio e o turbilhão de mutações acontecendo ao redor, revela a face demoníaca⁴⁶ dessa eternidade almejada por Rosa⁴⁷, e presente nas suas obras. Ele é, na verdade, uma figuração da má infinidade, em que o movimento incessante e auto-alimentado carrega em seu centro uma fixidez vazia. Assim como o desejo de totalidade, nunca satisfeito, troca de objeto em um movimento incessante e vazio:

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

⁴⁶ Sobre o “redemoinho” e seu sentido demoníaco, cf. José Antonio Pasta Jr., *Pompéia*, pp. 238-240.

⁴⁷ “*Que nasci no ano de 1908, você já sabe. Você não deveria me pedir mais dados numéricos. Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não tem tempo, não tem princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. Em outras palavras: gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um **magister** da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade.*” Lorenz, “Diálogo com Guimarães Rosa” em Rosa, *Ficção completa*, pp.36/37.

(Coco de festa, do Chico Barbós', dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga.)

A ânsia de absoluto, que está no “Coco de festa de Chico Barbós”⁴⁸, a última epígrafe de *Corpo de baile*, acaba por se “realizar” na suspensão do tempo que o instante da passagem do mesmo no outro, da vida na morte, proporciona; momento que fixa, aprisiona e seqüestra toda possibilidade de experiência e sentido. A morte do Dito é ao mesmo tempo uma totalidade e uma parte da obra. O que ela logra é também ser totalidade na obra, sentido concentrado em ponto remoto, centro da circunferência, onde tudo se move “como num teatro”⁴⁹. A morte do Dito é uma fixação, assim como o vazio, o oco do redemoinho; é o imóvel acontecendo.

O tempo da narração, nesse momento da história, no entanto, progride como sempre, com a mesma naturalidade, dada pela perspectiva de Miguilim. Há, desde o início, longas “paradas”, para lembrar, por exemplo, como era que o filhotinho da Cuca Pingo-de-Ouro gostava de morder o focinho da mãe e depois tornar a morder, vinte vezes (*pp. 17/18*), que se alternam com dias que passavam rápido, em resumo, como que iguais⁵⁰. Acontecimentos sempre emendados uns nos outros, apagando a estrutura episódica. O tempo parece correr, simplesmente. E assim a doença evolui e leva o Dito. Contra a vontade e esperança de Miguilim. Contra a vontade e esperança do leitor. A naturalidade da narração e o realismo dos sintomas e reações constituem o choque.

⁴⁸ Em carta a Bizzarri, datada de “Rio, 11 de outubro de 1963”, Rosa escreve: “Mas, principalmente, traduz ele [o Coco], de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, **eternas**. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora – até sua tampa! – e seja ela o que for: balaio ou cumbuco...” *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, p. 43.

⁴⁹ A terceira epígrafe de *Corpo de baile*: “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira. (Plotino)”

⁵⁰ Um exemplo, que também pode ser acrescentado à argumentação daqueles que defendem a hipótese de que Miguel seja o narrador de *Corpo de baile*: “Mas, depois, aquilo tinha sido mesmo uma vez só, os outros dias que vinham eram no igual a todos, a gente de tudo não aguenta também de se lembrar, não consegue.” (*p.45*) Discutiremos adiante o tema.

Quando o Dito adoece, Miguilim deixa de ter existência própria, passa a padecer cada momento de doença, a morte se aproximando. E o leitor acompanhando, com a proximidade que a mimese da consciência de Miguilim oferece. A perda impossível do Dito é também para o leitor um impossível. Um impossível que se *realiza* na morte.

Quando o Dito adoece, *“Miguilim queria ficar sempre perto, mas o Dito mandava ele fosse saber todas as coisas que estavam acontecendo.”*(p.94) Todas as suas ações se referem ao Dito, tudo o que ele faz é para o Dito. *“Mas Miguilim pediu que queria ficar; puseram uma esteira no chão, para ele, porque o Dito tinha que caber sozinho no catre.”*(p.95) Ele dorme no chão e vela o sono do irmão durante todo o tempo. *“Miguilim ficava sentado no chão, perto dele.”*(p.95) *“Mas agora o Dito não podia ir ajudar a arrumação [do presépio, por Vovó Izidra], e então Miguilim gostava de não ir também, ficar sentado no chão, perto da cama, mesmo quando o Dito tinha sono, o Dito agora queria dormir quase todo o tempo. (p.96)* E então Miguilim conta histórias para o Dito.

Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória — do Leão, do Tatú e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: — “Conta mais, conta mais...” Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. (...) O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (pp.96/97)

O leitor acompanha a emoção de Miguilim de poder alegrar o Dito no meio da doença — que é, afinal, a mesma lição que o Dito tem para passar ao Miguilim. *“Miguilim, vou falar uma coisa, para segredo. Nem p’ra mim você não torna a falar.”*(p.97) A mistura de ambos é expressa nesta fala, em que o segredo para o outro é dito como se para si mesmo. Quando o Dito piora: *“Miguilim desentendia de tudo, tonto, tonto. Ele chorou em todas partes da casa.”*(p.99) E então, no artigo da morte, é com Miguilim que o Dito quer estar:

A reza não esbarrava. Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. — “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...” — “Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. — “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” — “No Céu, Dito? No Céu?!”— e Miguilim desengolia da garganta um desespero. — “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: — “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (p.100)

O Dito revela ao Miguilim que sabe que vai morrer, realiza uma despedida. O sofrimento de Miguilim é marcado e enfatizado pelo narrador, ele dirige a reação do leitor: “Miguilim soluçava”, “desengolia da garganta um desespero”, “Chora não, Miguilim”, “E o Dito também não conseguia mais falar direito”, “Miguilim chorava aos gritos, sufocava”. E a associação com a perda da Cuca Pingo-de-Ouro é feita pelo próprio Dito, que também não quer ficar sozinho. Como se, aceitando a identificação de Miguilim com a cachorrinha cega, pudesse estar com o irmão de alguma forma. Ainda nesse momento final a palavra “*também*” marca uma afinidade de comportamento entre os irmãos, emocional e corporal. A vidinha dele o Dito divide com o irmão, tudo, até mesmo a experiência do momento da morte e o que ele pode lhe ensinar.

E a lição do Dito no momento da morte é impossível, também para o leitor: alegrar-se com sua morte. No entanto o impossível acontece. Primeiro porque a antes inacreditável morte do Dito é consumada. E duplamente porque pelo “paroxismo” do choque, da experiência de um sofrimento potenciado, superlativo, o leitor goza ⁵¹.

⁵¹ “Se a experiência estética se assemelha a alguma coisa é, então, à experiência sexual e, na verdade, à sua culminação. O modo como nesta a imagem amada se modifica, como a petrificação se une com o que

Acontece o que não podia ser. A beleza do livro, a culminação da experiência estética, é nesse momento mortal que ela se dá para o leitor. A morte é um êxtase estético. O mistério que ela representa, a impossibilidade de se compreender seus desígnios, confirmada na busca pelo sentido que Miguilim empreende em seguida, é também o ápice do sentido. Sem a morte do Dito, sem “Campo geral”, não existiria o *Corpo de baile*. A revelação do Dito no momento da morte é uma expressão do que ela produz: a alegria na tristeza.

Mas o gozo não é somente um gozo estético, é um ápice de sofrimento, gozo do insuportável; tem algo de perverso. A dor que a morte do Dito representa foi construída minuciosamente, assim como a identificação de Miguilim com o leitor. O efeito de pungência⁵² é um movimento que abole a distância em relação ao leitor, atingindo-o. A morte do Dito é um efeito da miséria brasileira, que é insuportável. Produzir para ela um momento de ápice em que ela se estetiza e oferece uma plenitude de sentido e prazer, não por ser superada ou transformada, mas no seu próprio movimento de realização pura e plena da miséria mesma, tem conseqüências que precisam ser cuidadosamente refletidas. Não estamos diante de um sentido que se faz como culminação de um processo, que demandaria uma história de experiências e crescimento, em que a autoconsciência sempre transformada, em constante aprendizado, pudesse oferecer ao sujeito a construção de um sentido. Não, o “sentido” oferece-se todo de uma vez, no ofuscamento que acompanha uma iluminação repentina e intensa, fruto de uma operação mágica que transforma a dor mais aguda em alegria. Estamos diante de um menino pequeno morrendo de uma complicação infecciosa causada por um corte no pé, sem ter sido medicado ou removido a um hospital, um menino cheio de planos e disposição para a atividade prática que deixa a vida prematuramente em um recanto do Brasil até então semi-desconhecido, onde o governo ou qualquer autoridade

há de mais vivo é, por assim dizer, o arquétipo encarnado da experiência estética.” Adorno, Teoria Estética, p. 200.

⁵² É assim que José Antonio Pasta Jr. nomeia um procedimento artístico recorrente na literatura brasileira — pelo excesso de pungência a obra abole a distância que a separa do leitor. Em curso de graduação (Literatura brasileira II), ministrado por ele, ouvi pela primeira vez este conceito, aplicado justamente a “Campo geral” e seu apelo desmedido ao sentimento do leitor, levado, mesmo que sem querer, às lágrimas.

institucional não chegam, não enviam qualquer tipo de recurso, nem tomam conhecimento.

O leitor, como Miguilim, paralisa-se. A emoção intensa e a sensação de plenitude parecem transcender o contexto social de onde vieram e oferecem ao leitor uma participação no que Rosa chama de “homem humano”, uma humanidade irmanada pela elevação do sentimento, pela “volta” às origens das palavras, por uma realização e presentificação da essência mesma. É assim que seus textos produzem epifanias que convidam o leitor a participar dessa realização essencial de sentido que tem, na verdade, um fundo místico⁵³.

Miguilim ainda procura a ajuda de Mãitina, pede-lhe que faça feitiços, e é ao lado dela que sabe que é tarde. Mãitina tem uma relação de proximidade com o Dito ao longo de toda a narrativa. O Dito declara que gosta dela e sua apresentação na história se dá pela menção dela em uma fala dele. A associação de Mãitina com a morte já aparecera na lembrança amorosa que Miguilim conservava dela, despertada por ocasião do prazo marcado com Deus: Miguilim vai espiar a moradia de Mãitina⁵⁴, se assusta com a escuridão e o fogo. Então ela o acolhe, acalma e nina, com amor. Mas no exato momento do susto, Mãitina é a Morte:

Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feitiçeira, assim preta encoberta, como que deve de ser a Morte. (p.44)

Agora, o instante mortal do Dito é vivido por Miguilim ao lado de Mãitina:

Mãitina caminhava ao redor da casa, resmungando coisas na linguagem, ela também sentia pelo estado do Dito. — “Ele vai morrer,

⁵³ A crítica que Adorno dirige à filosofia de Heidegger na *Dialética negativa* (Primeira parte) me parece ilustrativa: para Adorno, a busca de Heidegger pela essência perdida é um movimento que nega o desenrolar histórico e acaba por fortalecer a ditadura do já existente. A atemporalidade pretendida para a essência é na verdade um já existente, que, alçado a valor, barra o movimento em direção a uma sociedade reconciliada.

⁵⁴ O trecho inteiro está citado em anexo, cf. Anexo 3 – “A questão racial”.

Mãitina?!” Ela pegou na mão dele, levou Miguilim, ele mesmo queria andar mais depressa, entraram no crescente, lá onde ela dormia estava escuro, mas nunca deixava de ter aquele foguinho de cinzas que ela assoprava. — “Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...” Mas aí, no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: – “Miguilim, o Ditinho morreu...” (p.101)

Diante do fato consumado, Miguilim ainda luta. A necessidade de negar a realidade intensifica também no leitor a impossibilidade de superação. Acontece o que precisa ser negado. O próprio movimento da negação participa dessa suspensão do fato e do tempo que a passagem da vida na morte representa. As armas de Miguilim são os sentimentos, a imaginação e as palavras. É no imaginário que Miguilim transforma as coisas no seu contrário:

Miguilim entrou, empurrando os outros: o que feito uma loucura ele naquele momento sentiu, parecia mais uma repentina esperança. O Dito, morto, era a mesma coisa que quando vivo, Miguilim pegou na mãozinha morta dele. (p.101)

A negação da realidade se faz pela fixação no momento de passagem do mesmo no outro, no limite, no instante mortal, em que já não há vida mas ainda não se realizou a morte. A cena seguinte, em que Mãe, lavando cuidadosamente o corpo do Dito, fala de sua beleza, como se ele estivesse vivo, prolonga essa identificação da vida com a morte:

Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste

mundo. — “Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho...” — Mãe soluçava. — “Como o pobre do meu filhinho era bonito...” (pp.101/102)

A imagem de Mãe segurando o filho morto, como uma Pietà, é muito comovente, não por acaso é a escolhida por Miguilim para simbolizar a perda e o sofrimento da morte do Dito, quando for relembra-la. Toda a seqüência narrativa deste episódio é fortalecida por uma extrema delicadeza e sensibilidade na descrição das atitudes das personagens. Não somente há uma bela reprodução dos sentimentos e gestos que fazem a dor de uma perda, o uso de um conhecimento intenso e minucioso do sofrimento, mas a fluidez com que o leitor é conduzido pelos acontecimentos permite a ele experimentar a sua emoção. É tudo tão absolutamente convincente que não é preciso refletir; o leitor sofre. O momento crítico em relação a esta passagem é negado e ainda agora conserva uma dimensão sagrada difícil de ser superada.

Vem muita gente velar e enterrar o Dito, como uma espécie de confirmação de sua representatividade para o sertão e *“Miguilim sempre ficava em todo o caso triste-contente, de que tanta gente ali estivesse, todos por causa do Dito, para honrar o Dito.” (pp.102/103)* Novamente a conjunção de tristeza e alegria, acompanhada do advérbio “sempre”, que ainda que nesse momento tenha valor de intensidade, conserva uma memória do valor temporal, que prolonga o tempo.

O Dito morreu, Miguilim *“precisava de chorar, toda-a-vida, para não ficar sozinho”(p.102)*. A solidão de Miguilim não tem limites temporais. *“Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer.”(p.103)* A indeterminação superlativa do *“toda-a-vida”*, *“todos os dias”* projeta a dor para um futuro distante, capaz de alcançar o Miguel de “Buriti”, moço calado, misterioso e triste. A expressão marca em “Campo geral” os dias seguintes, o que deveria ser o movimento de luto de Miguilim, que no entanto não se completa. Essa projeção indeterminada para o futuro pode incluir assim as outras novelas, que preenchem o tempo entre as duas pontas, “Campo geral” e “Buriti”, Miguilim e Miguel. *“Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar.”(p.103)* A morte do Dito é uma fixação. *“...enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas.”(p.104)* Um movimento que apaga os

limites temporais. “...*Ele não era ele mesmo.*” (p.104) Uma vez que a identificação de Miguilim com o Dito estava completa, consumada pela doença, agora ele perde a si mesmo.

Miguilim passa então a buscar imaginariamente uma forma de lidar com a ausência do Dito, e procura a ajuda das outras pessoas da casa. Só a Rosa⁵⁵ foi capaz de ajudá-lo, ao apontar uma espécie de predestinação para a morte precoce. Destino que está, aliás, expresso no próprio nome do Dito, que o papagaio Papaco-o-Paco teimou em aprender depois que ele já tinha morrido: “***Dito, Expedito! Dito Expedito!***”⁵⁶ (p.107) Miguilim se satisfaz apenas com a resposta da Rosa, pois os outros permanecem no plano material, “*só respondiam com lisice de assuntos, bobagens que o coração não consabe.*”(p.105):

*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**. 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. Mas ela já tinha perguntado, ninguém não tinha um retratinho do Dito. E disse que o Dito parecia uma pessôinha velha, muito velha em nova. (pp.105/106)*

⁵⁵ É de se notar o nome da personagem que veicula o sentido existencial da vida e da morte do Dito — como em vários outros momentos de sua obra, com outras formas e em relação a outras personagens, Rosa lhe dá seu nome.

⁵⁶ Paulo César Carneiro Lopes, em *Dialética da iluminação*, interpreta esta nomeação pelo papagaio, depois da morte, como ressurreição. Sua tese de doutorado, embora em sentido bastante diverso em relação a esta leitura, também valoriza o papel do Dito na composição de “Campo geral”. Como ele se detém bastante na sua caracterização porque procura extrair dela uma mensagem — a revelação do verdadeiro amor cristão, *caritas* — há percepções e observações valiosas.

Mas a palavra “expedito” remete às habilidades e iniciativas práticas da personagem e, me parece, também tem a ver com a criança expedita prematuramente ao “céu” (minha mãe dizia: “esse aí vai para o céu que nem foguete”). Em sua etimologia latina, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, encontramos o pé: “*expedio* — desembaraçar o pé”. Seu nome carrega então o seu destino: expé-dito — aquele que foi expedito ao céu por causa de um corte no pé.

Miguilim busca uma explicação que dê conta de prolongar a suspensão dos limites entre a vida e a morte a que ele se agarrou como uma esperança, no instante mesmo em que ela ocorreu. (A própria idéia sendo o instrumento dessa operação mágica, a palavra que tem poderes.) O que a Rosa diz é uma justificação para a fatalidade que a miséria produziu, a morte do Dito faz sentido⁵⁷, como um destino, porque ele era um sábio, um velho em essência. Uma essência com a qual permaneceu afinado, o que o retirou da temporalidade transformadora da vida comum. A morte do Dito trata da essência do ser humano; porque ele vive uma vida essencial é capaz de transmitir sua sabedoria ao irmão. No momento da morte há uma transmissão de essência por meio das palavras. O “*Sempre alegre!*” será para Miguilim como uma herança, uma transmissão de dons que são também compromissos. Miguilim se apropriará a partir dela de traços característicos do Dito, visíveis no Miguel adulto, como a disposição para o trabalho, a ambição e a aquisição de um senso prático da vida⁵⁸.

A morte do Dito, na medida em que é narrada sempre pela perspectiva do outro, de Miguilim, é instrumentalizada na narrativa, ela ganha uma função para-outro e não pode ser tomada como um em-si. Se por um lado isso afasta a admissão de uma plenitude de sentido, por outro lado revela o caráter funcional, de construção, que ela

⁵⁷ É muito interessante a visão divergente de Sartre em relação ao sentido da morte que os literatos tendem a produzir ou teorizar, e divergente de Rosa, personagem e autor. Para ele, a morte não pode ser entendida como “*o acorde final de uma melodia*” que lhe confere o sentido final e garantidor de toda a seqüência, o silêncio que reverbera plenitude. Não, a morte é vivida como uma interrupção da vida, que é um contínuo de possibilidades. A morte é o fim de toda a possibilidade e portanto o fim da possibilidade de sentido. O sentido de uma vida deveria ser dado por ela mesma, em sua liberdade, mas a morte transfere o sentido final para os outros, agora responsáveis por dar conta desta interrupção, abrupta e sempre inesperada. “*Assim, a morte jamais é aquilo que dá à vida seu sentido: pelo contrário, é aquilo que, por princípio, suprime da vida toda significação.*” “*Minha morte*”, em *O ser e o nada*, p.661.

⁵⁸ Ainda seguindo Sartre e sua reflexão sobre a morte, diríamos que o sentido de uma morte é dado pelos vivos, que escolhem a forma como vão se relacionar com seus mortos: “*Por certo, os mortos nos escolhem, mas é preciso que tenhamos-los escolhido primeiro. Reencontramos aqui a relação originária que une a facticidade à liberdade; escolhemos nossa atitude em relação aos mortos, mas é impossível não escolhermos uma que seja.*” E: *Assim, por sua própria facticidade, o Para-si é jogado em uma total “responsabilidade” para com os mortos; vê-se obrigado a decidir livremente sua sorte.*” E ainda: “*Assim, por esse ponto de vista, aparece claramente a diferença entre a vida e a morte: a vida determina seu próprio sentido, por que está sempre suspenso e possui, por essência, um poder de autocrítica e autometamorfose que faz com que se defina como um “ainda-não”, ou, se preferirmos, como mudança daquilo que é. A vida morta tampouco cessa de mudar por ser morta, mas não se faz: é feita.*” *O ser e o nada*, p.665.

exerce em *Corpo de baile*. Mesmo se tomada em acepção alegórica, admitindo-se que o Dito representa o sertão, como já fizeram alguns críticos, como já o fizemos, mantém-se ainda a funcionalidade do acontecimento, talvez mais explicitamente, como representação de uma mensagem. É nessa direção que convido o leitor a refletir sobre sua forma, como uma construção que suprime os limites entre o leitor e a obra, entre o discernimento e a entrega fusional, entre a solidariedade e o sofrimento efetivo.

Como se dá a operação de produção da aparência de sentido no momento mesmo de sua impossibilidade? O sentido da vida do Dito e de sua morte, que somente poderia ser pleno em si mesmo, na experiência do Dito mesmo, é magicamente transportado para Miguilim, que o vive como “meu sentido”. Há passagem de um no outro.

Em seguida, Mãitina é a pessoa, novamente, que passa a compartilhar o culto ao irmão morto.

Depois ele conversou com Mãitina. Mãitina era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, ensinou que ele vinha em sonhos, acenava para a gente, aceitava louvor. Sempre que precisava, Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar, junto com Miguilim. O que eles dois fizeram, foi ela quem primeiro pensou. Escondido, escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco, cova pequena. De em de, camisinha e calça do Dito furtaram, para enterrar, com brinquedos dele. Mas Mãitina foi remexer em seus guardados, trouxe uns trens: boneco de barro, boneco de pau, penas pretas e brancas, pedrinhas amarradas com embira fina; e tinha mais uma coisa. – “Que que é isso, Mãitina?” – “Tomé me deu, Tomé me deu...” Era a figura de jornal, que Miguilim do Sucurijú aportara, que Mãe tomou da Chica e rasgou, Mãitina salvara de colar com grude os rasgados, num caco de gamela. Miguilim tinha todas as lágrimas nos olhos. Tudo se enterrou, reunido com as coisinhas do Dito. Retaparam com a terra, depois foram buscar as pedrinhas lavadas do riacho, que cravaram no chão, apertadas, marcando o lugar; ficou semelhante um ladrilhado redondo. Era mesma coisa se o Dito

estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém.
(pp.106/107)

No início da passagem, a aproximação se dá porque Mãitina acredita e é capaz de ver o duplo do Dito, como o que Vernant denomina *psyché*⁵⁹; ou seu espírito, como diríamos tranquilamente aqui no Brasil. Há uma dimensão cristã que perpassa todo o episódio da morte do Dito, que vai da figura da Pietà que Mãe parece reproduzir à idéia de que a alma pura do Dito participa da divindade, é um “anjinho”, como se diz comumente no Brasil, destinado a estar ao lado de Deus. E nos sonhos de Mãitina ele ressuscita e acena. A dimensão religiosa sempre presente, não podemos esquecer, convive com outras dimensões pagãs e mundanas e por isso nunca dá conta de conduzir uma leitura interpretativa de Rosa. Ela é, na verdade, uma faceta presente do conformismo brasileiro, porque leva à aceitação da realidade brasileira tal e qual, ainda que seja até hoje inqualificável. Com isso, as referências cristãs são um meio de acesso a um sentido prévio, não histórico, que, aliado à dimensão mágica, colabora na constituição da epifania. De qualquer modo, o sentido religioso é uma exterioridade. É atribuído pelo narrador e pelas personagens (Rosa, Miguilim e Mãitina) ao acontecimento, como uma explicação para atitudes do Dito afinadas com a sua morte precoce, que não é, aliás, vivida por ele mesmo como um acontecimento religioso. A iluminação epifânica ocorre no último instante, partilhada pelos irmãos: Dito e Miguilim. Assim, a mensagem “*Sempre alegre!*” representa uma experiência vivida pelas duas personagens em conjunto, no momento da passagem de uma na outra, do sentido, da essência, do elo sagrado.

O enterro simbólico do Dito tem características rituais e parece produzir também algo como uma ponte ou via de comunicação entre os dois mundos, a vida e a morte, o profano e o sagrado. Além das pedras, os bonecos de pau e barro também reforçam esse sentido, pois representam o morto, assim como suas peças de roupa. Porém, o que mais

⁵⁹ Segundo Jean-Pierre Vernant, em “A categoria psicológica do ‘duplo’”, *Mito e pensamento entre os gregos*, há duas formas dos mortos reaparecerem no mundo dos vivos, para os gregos. A *psyché* é o espírito, que é visível mas não tem matéria e que vaga pelo nosso mundo, preso a alguma lacuna de sentido. O *kolossós* é então construído, um monumento que pretende estabelecer e regulamentar o acesso e a comunicação entre os dois mundos. Fixado no chão, o *kolossós* permite que o morto tenha um lugar no mundo dos vivos. Este é liberado da presença do morto pela fixação de sua aparição.

emociona Miguilim é um objeto que Mãitina acrescenta depois e que não tem qualquer relação com o Dito: a figura de jornal, que ele traz de sua viagem de crisma no Sucurijú, o episódio inicial da história. Parece que a figura de jornal simboliza na verdade a parte de si que será enterrada. A figura representava, logo no início da história, sua capacidade de criar com a imaginação, transformando as coisas no seu contrário. Uma figura de moça, com conotação erótica, é escolhida para realizar o enterro simbólico por Miguilim do irmão morto. É um objeto que representa possivelmente a si mesmo, a sua presença na morte do irmão, a parte de si que se foi, e que realiza desde já a identificação do Dito com uma figura feminina carregada de erotismo, associação que revelará seu sentido mais tarde, na associação que Miguel realiza de Maria da Glória com o Dito. Um objeto que julgávamos perdido, Miguilim e nós, leitores, e que reaparece como que por encanto na mão de Mãitina, recuperado com grude.

Essa figura de jornal realiza uma trajetória bastante interessante na história. Presente desde o início, pois é o único objeto que Miguilim traz de lembrança da viagem de crisma, e que ele transforma em presente para os irmãos. A figura de moça é então chamada de “santinho” e entregue a Chica; em seguida, reconhecida como indecente pela Mãe, é destruída. Tomezinho recolhe então os cacos e os entrega a Mãitina, que os recompõe com grude, e a figura aparece renascida das cinzas para ser enterrada com as coisas do Dito. Assim como no rito sacrificial, segundo Mauss e Hubert, o objeto é sacralizado, destruído, recomposto e incorporado ao sacrificante. O santinho que não tinha qualquer relação com o Dito, representa agora a passagem sacrificial de seu legado para o Miguilim. A própria morte do Dito guarda suas características sacrificiais. Como já indicado, o Mutúm, buraco de mato, centro⁶⁰ do círculo, mágico, aproxima-se de um altar do rito sacrificial. Há um movimento circular em torno da vítima que desencadeia o corte, a perda de sangue e a morte do menino Dito. A vítima foi sacralizada e separada. A própria seqüência inelutável dos

⁶⁰ Em Mauss e Hubert, *Sobre o sacrifício*, encontramos: “Ele se torna o “*devayajana*”, o lugar do sacrifício aos deuses.(...) O *devayajana* é o único terreno firme da terra (...) É ainda o centro do céu e da terra, o umbigo da terra (...) O centro religioso da vida coincide com o centro do mundo.” (nota133/p.125)

acontecimentos parece-se com a continuidade⁶¹ que o rito exige. A essência sacralizada da vítima é liberada pela morte.⁶² E sobretudo, há uma transmissão das características sacralizadas da vítima para o sacrificante, se nos permitirem chamar assim por um instante ao Dito e Miguilim, respectivamente⁶³. O menino que representa o sertão é sacrificado e seu irmão voltará, adulto, como um agente do progresso para ajudar a transformá-lo definitivamente. Ao longo da obra, Miguilim ganha um nome novo, primeiro na menção de Drelina em “Lélio e Lina”, depois em sua reparação como Miguel. No rito sacrificial, a mudança de nome marca um renascimento⁶⁴, e, além disso, já assinalamos mais de uma vez a coincidência da morte do Dito com o Natal. Com isso, podemos compreender agora uma nova dimensão do que chamei anteriormente de efeito de pungência: a sacralização da morte do Dito atinge o leitor, que participa do rito. Seu estado de espírito acompanha o dos envolvidos, especialmente Miguilim. É no ato de leitura que a morte se consuma, a participação ativa do leitor é inteiramente absorvida pelo ambiente sagrado, que abole a distância épica necessária para que uma relação objetiva se estabeleça. Fusionado com a obra, em uma comunhão ritualística vivida como participação no sagrado, o leitor vê-se diante da plenitude no momento mesmo em que sua própria condição de leitor é aniquilada. Assim como o Dito, que

⁶¹ Mauss e Hubert, *Sobre o sacrifício*: “precisamos assinalar um caráter essencial do sacrifício: a perfeita continuidade que ele deve ter. A partir do momento em que começou, deve prosseguir até o final sem interrupção e na ordem ritual. (...) É preciso ainda uma espécie de igual constância no estado de espírito em que se encontram o sacrificante e o sacrificador em relação aos deuses, à vítima e ao voto cuja execução se demanda. Eles devem ter uma confiança inabalável no resultado automático do sacrifício.” (p.34)

⁶² Mauss e Hubert, *Sobre o sacrifício*: “A vítima já é eminentemente sagrada, mas o espírito que está nela, o princípio divino que ela agora contém, ainda está preso em seu corpo e ligado por esse último vínculo ao mundo das coisas profanas. A morte irá desfazer esse vínculo, tornando a consagração definitiva e irrevogável.”(p.39)

⁶³ Mauss e Hubert, *Sobre o sacrifício*: “Se o sacrificante se envolvesse completamente no rito, encontraria a morte e não a vida. A vítima o substitui. Somente ela penetra na esfera perigosa do sacrifício a ali sucumbe, estando ali para sucumbir. O sacrificante permanece protegido: os deuses tomam a vítima em vez de tomá-lo. **Ela o redime.**” (p.104)

⁶⁴ Mauss e Hubert, *Sobre o sacrifício*: “Frequentemente uma mudança de nome marca essa recriação do indivíduo. Sabe-se que nas crenças religiosas o nome está intimamente ligado à personalidade de seu portador: ele contém algo de sua alma. (...) É então natural pensar que mudança de nome e sacrifício expiatório faziam parte de um mesmo ritual complexo, exprimindo a profunda modificação que nesse momento se produzia na pessoa do sacrificante. Essa virtude vivificante do sacrifício não se limita à vida neste mundo, mas se estende à vida futura. Ao longo da evolução religiosa a noção de sacrifício se juntou às noções relacionadas à imortalidade da alma.” (p.69)

alcança o sentido existencial na morte prematura, o leitor chega ao momento estético máximo suprimindo-se⁶⁵.

A morte do Dito, infinita e incompleta, o imóvel acontecendo, não pode ser superada. Para Miguilim, representa a perda impossível de si mesmo e contudo a permanência do tempo, do espaço e da vida cotidiana.

Logo Vovó Izidra nota que o luto de Miguilim não acontece como o das outras pessoas da família e a cura que Pai encontra para isso é o trabalho, que o aparta novamente do “*bando dos irmãozinhos*”, agora enfraquecido, destituído de sentido pela ausência essencial. Miguilim vive então um período de rompimento forçado com o universo infantil, de aproximação com o mundo do trabalho no Mutúm, com o qual não mantém qualquer afinidade. Todos os trabalhos são penosos. E Miguilim procura em vão imitar o Dito para dar conta da demanda de Pai, movimento espelhado na atitude de Pai, que procura em Miguilim as virtudes práticas que encontrava no Dito. A ausência da mediação que o Dito estabelecia entre ambos os leva à luta aberta. O Pai o odeia por sua incapacidade e inabilidade material, por seu sentimentalismo excessivo, por sua sensibilidade para a beleza da natureza e das coisas miúdas. (Todos aspectos que se relacionam com a miopia, revelada apenas ao final da novela.) “*E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: – ‘Pitosga...’*” (p.109) Seu pai o considera um “*panasco*”(p.109) e cada demonstração de sua hipersensibilidade o deixa furioso.

Na verdade, a relação de Pai com Miguilim é dada pela luta pelo reconhecimento⁶⁶, desde o primeiro momento em que Pai aparece. Quando Miguilim chega da viagem de crisma e não o cumprimenta primeiro, Pai não se sente reconhecido em seu papel de pai. Sua atitude de afastar Miguilim do convívio e castigá-lo é vivida por Miguilim como um não reconhecimento, Miguilim não é acolhido e incorporado à

⁶⁵ O conceito de “formação supressiva” utilizado por José Antonio Pasta Jr. para movimentos como esse balizou essa leitura.

⁶⁶ Embora o conceito de luta de morte de Hegel apareça neste trabalho mediado pelo uso crítico que José Antonio Pasta Jr. lhe dá, a luta entre Pai e Miguilim revela características que já encontramos em sua formulação original na *Fenomenologia do espírito*, pp. 145 a 151, explicadas por Hyppolite, *Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito*, pp.179 a 192, como uma luta por reconhecimento.

família e mantém-se dela afastado. Todas as menções a Pai atribuem-lhe alguma dose de violência, em várias ocasiões dirigidas a Miguilim, direta ou indiretamente. Já citamos uma fala de Pai em que ele fantasia a (im)possibilidade de vender os filhos e filhas, seu gozo perverso nas caçadas de tatu; há ainda uma ameaça de amarrar Miguilim à noite na entrada do mato, que o faz lembrar-se da história de João e Maria e outras passagens não citadas.

Pai conversa com Miguilim apenas em uma ocasião, em que Luisaltino, o substituto de tio Terêz na triangulação amorosa com Nhanina e também na função de pai em relação a Miguilim, não vai à roça. Pai testa as possibilidades de Miguilim na lida com o gado e as plantações e volta para casa furioso:

Mas, de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d'o Dito. (p.111)

O duplo que os irmãos constituem aparece agora visto sob a perspectiva de Pai, que expressa então o desejo de ver Miguilim morto, em substituição ao Dito. A luta de morte⁶⁷ entre Pai e Miguilim, assim declarada, ganha o primeiro plano da narrativa. Em seguida chega o mano Liovaldo com o tio rico, Osmundo Cessim, irmão de Mãe. Enquanto Miguilim trabalha, Liovaldo brinca.⁶⁸ Quando Liovaldo maltrata o Grivo, Miguilim, fortalecido pelo ódio, dá-lhe uma surra. Como resposta, Miguilim é

⁶⁷ Sobre a luta de morte, cf. José Antonio Pasta Jr., *Pompéia*, pp. 147 e seguintes.

⁶⁸ Remeto às observações de Paulo César Carneiro Lopes, em *Dialética da iluminação*, sobre a estada de Liovaldo. Assim como as observações, bastantes detalhadas, sobre a relação conflituosa de Miguilim com Pai. Lopes, em outro momento de sua tese, mostra o lugar destacado que o medo ocupa na psicologia de Miguilim, mas não o relaciona com a luta de morte. O medo em Miguilim frequentemente transforma-se em ou acompanha a raiva e o ódio, o que reforça a impressão de que ele aparece em uma personalidade fundada na luta de morte com o pai e na impossibilidade de confiar em quem quer que seja ou compartilhar algo com alguém que essa luta essencial estabelece. Para Braga Montenegro, em “Guimarães Rosa, novelista”, Coutinho (org.), *Guimarães Rosa*, (coleção Fortuna crítica v.6) p.281: “uma das principais personagens da novela é o medo. Medo às noites e aos dias mal percebidos, medo aos castigos, medo aos cerrados e aos descampados, medo ao egoísmo rancoroso do Pai e à inelutável sensualidade da Mãe, medo à maldade inseqüente dos familiares, medo aos raios e aos trovões, aos animais do mato e aos animais domésticos, à morte, às almas do outro mundo, aos apelos e frustrações do sexo, aos abismos das cogitações metafísicas.” Sobre o medo, a raiva e a coragem em *Grande sertão: veredas* cf. Willi Bolle, “Breve excursão sobre Amor, Medo e Coragem” em *Grandesertão.br*. em que, por meio da coragem, acaba associando o medo e a raiva da personagem Riobaldo.

espancado por Pai. A luta, com suas duplicações, forma uma cadeia que alcança o leitor. O Grivo é atacado por Liovaldo, que é atacado por Miguilim, que é atacado por Pai. O trecho do espancamento atinge o leitor:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até a rir. Ai, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido.

– “Raio de menino indicado, cachorro ruim! Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!...” – ainda gritou. Soltou Miguilim, e Miguilim caiu no chão. Também não se importou, nem queria se levantar mais. (p.116)

É impressionante a carga de violência desta passagem. A violência desmedida de Pai é respondida por uma violência não menos desmedida por parte de Miguilim. O desejo de morte que um mantém pelo outro chega a se expressar em agressões físicas e morais. A luta não é apenas simbólica, mas efetiva. O movimento que atinge o leitor passa pelo prazer que ambos expressam no auge da violência. A cena é terrífica: Pai tira toda a roupa de Miguilim, o expõe completamente. E se compraz, bate por prazer. A platéia, com quem o leitor se identifica nesse momento, pois ocupa a mesma posição de quem assiste a cena, sem possibilidade de agir sobre ela, se desespera. Um a um, os familiares são nomeados. Todos choram. Até a pessoa mais seca e dura da casa, até mesmo Vovó Izidra... (Se a violência a atinge, imagine ao leitor, que não será como ela.) O verbo “bater” aparece oito vezes. A repetição da forma “Batia”, no centro do parágrafo, produz um espelhamento da cena: do início até “Batia.”, o narrador mantém

o foco em Pai; da repetição “*Batia, mas Miguilim...*” até o final do parágrafo, o narrador foca Miguilim. De um lado pai, de outro Miguilim, iguados pelo mesmo verbo, pela ação que os une. E a reação de Miguilim espelha o prazer perverso que movia Pai. O prazer de Miguilim é expresso por meio do riso provocado pela concretização em imagem do desejo de assassinar o pai. O próprio pai, quando pensa ter levado Miguilim à loucura, reconhece a ausência de limites na sua ação, que leva efetivamente Miguilim ao limite entre a razão e a loucura. No segundo parágrafo do trecho citado, a fala de Pai acaba por igualar a ambos na associação com o diabo. Pai identifica-o a Miguilim, ao xingá-lo: “*Raio de menino indicado, cachorro ruim!*”. Mas o leitor, que está contra ele na luta, inverte a associação: Pai é quem nos parece endemoniado. E o desejo formulado por Pai de que Miguilim vá embora⁶⁹ será adotado por ele. A identificação, enfim, se expressa na ambigüidade do sujeito gramatical referente ao predicado “*Também não se importou*”: o narrador estava falando de Pai, e só no predicado seguinte, “*nem queria se levantar mais*”, é que ficamos sabendo que era Miguilim a quem ambos os períodos se referiam.

Depois de ser cuidado por Mãe, e sentir-se distante também dela, que nada faz para mudar os acontecimentos, Miguilim passa três dias na casa do vaqueiro Salúz para acalmar os ânimos da casa. Quando volta, a luta continua. Miguilim recusa-se a pedir a benção a Pai, e o faz, quando obrigado, entredentes. Pai vai às gaiolas de Miguilim e as quebra, depois de soltar todos os passarinhos. Miguilim, então, movido pelo ódio, quebra o resto de brinquedos que ainda tinha, realizando um rompimento simbólico com o mundo infantil, aos sete/oito anos de idade. Quando Liovaldo vai embora, Miguilim imagina que também pode ir — o desejo de Pai já foi assimilado.

Miguilim, então, parece aceitar o trabalho como forma de acesso ao desejo de partir. Mas como, nesse momento do texto, é a intenção que vale, as promessas e os desejos de Miguilim se realizam. Não é o trabalho que o levará ao lugar ameno, mas a

⁶⁹ Essa passagem é explicada por Rosa a Bizzarri em carta datada de 11 de outubro de 1963 [as palavras em negrito foram escritas por Bizzarri e enviadas a Rosa, sua resposta aparece em itálico simples]: “***“poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca’ (vê-lo morto?)*** *Vê-lo partir, ir embora: sendo visto afastar-se, isto é: por detrás.*” *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, p. 49.

intervenção de um protetor. O trabalho não é suficiente para efetivar a ascensão social que Miguel representa em relação a Miguilim.

O mote para a doença de Miguilim, próximo episódio na seqüência narrativa, é a incorporação da ambição do Dito, do desejo de ser vaqueiro dono de fazenda grande. A transferência é tão efetiva, internamente, que o desejo de posse que distinguia o Dito de Miguilim agora se mistura à lembrança primeira da felicidade, das moças risonhas e do cheiro das frutinhas na fazenda dos Barbóz, enquanto Miguilim capina [grifos meus]:

Mas se carecia era de dobrar o corpo, levar os braços, gastar mais força, só prestar cautela no serviço, se não a ferramenta resvalava, torava a plantação. O relar da folha na enxada, nas pedrinhas, aqueles bichos miúdos pulando do capim, a gente avançando sempre, os pés pisando no matinho cortado. Dava o cheiro gostoso, de terra sombreada. As moças de lindos risos, na fazenda grande dos Barboz, as folhagens no chão, as frutinhas vermelhas de cheiro respingado – aquilo! – ah, então nunca ia poder ter um lugar assim, permanecia só aquele fulgorzinho na memória, e a enxada capinando, se suava, e o Pai ali tomando conta? Nunca mais. O corpo pesava, a cabeça ardendo, Miguilim nem ia poder cumprir promessa, agora ele desanimava de tudo. Doía. (pp. 123/124)

O trecho faz uma gradação suave, uma passagem quase imperceptível da sensação física do trabalho, o que ele provoca no ambiente, ao cheiro das frutinhas, cheiro que evoca a lembrança das moças, recordação agora associada a um projeto de futuro, “*ter um lugar assim*”, uma ambição que havia sido atribuída, em passagens anteriores, ao Dito. O projeto de futuro aparece abortado já na expressão imaginária do desejo. “*Nunca ia poder*” é o que anuncia o desejo. A doença de Miguilim aparece, assim, como uma resposta imediata, porque é o que a segue, imediatamente, à interdição de Pai em relação aos seus projetos de futuro. Entre o Pai e a doença, “*Nunca mais*” é o que os une. A negatividade enfática dessa frase se refere a quê? É a expressão de que o sonho não poderá se realizar, ou de um “basta” decidido internamente por Miguilim em relação ao que o Pai representa de limitação? A frase, dita pelo narrador, declara uma

verdade interna de Miguilim, através da mistura entre as pessoas narrativas, que funde o narrador e personagem num movimento que já conhecemos.

É com essa disposição interna que Miguilim adoece. Rapidamente, a doença parece consumir seu afastamento do mundo, deixando os acontecimentos em segundo plano. Porém, é enquanto Miguilim está na cama que a luta de morte com o pai chega a seu termo. A fraqueza extrema de Miguilim, que tem dores, febre alta, dorme quase o tempo todo e perde a consciência dos dias e das noites, permanecendo em uma espécie de *torpor*, é a sua força. A doença aproxima Pai que, mantendo suas características intempestivas, tem sua fúria raivosa transformada em fúria amorosa:

*Depois, Miguilim nem ia conhecendo quando era dia e quando era noite. Transpirava e tremia invernos, emborcava-o aquela dôr cravável na nuca. Só prostrado. Viu grande a cara tristã de seo Deográcias. Engulia os remédios. Sofria um descochilado aborrecimento, quando o estavam pondo na bacia maior, para banho na água fria. – “A barriguinha dele está toda sarapintada de vermelhos...” – escutava Vovó Izidra dizendo. A mãe chorava, esparecia uma brandura. Davam banho, depois o deitavam, rebuçavam bem. Todos vinham ver. Até Mãitina. Por estado de um momento, ele pensou que ia assim morrer; mas era só aquela palavra **morrer**, nem desenrolava medo, nem imaginava fim de tudo e escuro. Tanta era a bambeza. Toda hora limpavam-lhe a boca, com um paninho remolhado. A dôr na nuca mexia, se enraizando; parecia que a cabeça, a parte sã, tinha de aguentar, mas sempre rodeava aquela dôr, queria enrolar aquela dôr, feito uma água cerca um punhadão de brasas. Aguentar aquela dôr parecia um serviço. E então Miguilim viu Pai, e arregalou os olhos: não podia, jeito nenhum não podia mesmo ser. Mas era. Pai não ralhava, não estava agravado, não vinha descompor. Pai chorava, estramontado, demordia de morder os beiços. Miguilim sorriu. Pai chorou mais forte: – “Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer!?” Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim. Mãe segurou no braço de Pai e levou-o embora. (p.124/125)*

O estado de saúde de Miguilim se agrava muito. Todos da família aparecem e a idéia da morte está ligada à reação que Miguilim acompanha nas expressões das pessoas em relação a seu estado. A falta de sentido que acompanha a morte é também um indício de sua proximidade efetiva⁷⁰. A idéia vazia da morte se liga à presença de Pai pela dor. A dor é um último resquício de consciência de si. Rosa produz então uma cena de despedida no leito de morte e reconhecimento mútuo entre os oponentes que será efetiva ainda que a morte inverta os papéis. Pai “amolece” diante da possibilidade de que Miguilim morra, reconhece-o finalmente como filho, com lágrimas e ternura e provoca um reconhecimento espelhado em Miguilim, que se surpreende e se alegra com sua ação e expressa também ternura. É Pai quem morre, Miguilim se restabelece. Porém este é ainda o último encontro dos dois antes da separação definitiva que a morte representa. Se por um lado ele revela a reversibilidade entre os opostos, o amor e o ódio, por outro lado ele ameniza uma situação que se acirrara até o limite. No entanto, como veremos, o efeito dessa suavização na relação entre ambos parece ser principalmente o de encobrir o desfecho trágico e necessário da luta que os ligava. A convivência tornada impossível não se prolonga, a vida de um precisa da morte do outro. E é o que acontece, ainda que tenha havido uma despedida pacífica e até amorosa.

A proximidade com a morte é marcada pela ausência de medo de Miguilim e também pela ausência de sentido que a acompanha. É a morte que transforma o ódio de Pai em amor. O instante mortal é o momento em que os opostos se tocam e se igualam. O Pai entra no quarto, chorando, fora-de-si, com medo de perder Miguilim, provavelmente também culpado, por tê-lo desejado. A oposição que leva à luta de morte é dada pela identificação. O amor de Pai e a ternura de Miguilim participam do mesmo movimento que o ódio.

A fala em que Pai expressa esse amor desesperado, “*Nem Deus não pode achar isso justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a*

⁷⁰ É assim que a morte aparece aos doentes terminais, segundo Dráuzio Varella, em “Morrer é fácil”, entrevista na revista Bravo, fev.2008, ano11, n. 126 — Guimarães Rosa. No entanto, não é o que acontece com o Dito. Poderíamos supor que a perspectiva de Miguilim pela qual assistimos à sua morte, seja responsável pela formação do sentido. Porém, há um sentido dado pela experiência da morte e necessidade de transmiti-la, expresso pelo próprio Dito. Assim, as reações realistas de Miguilim, ao mesmo tempo que indicam a imitação de um quadro sintomático de proximidade efetiva da morte, revelam sua distância na lógica narrativa, que visa conferir sentido à morte.

gente só quem tem de purgar padecer!?”, é expressão da condição miserável e anômica daquela família. Se despíssemos o enredo de “Campo geral” de todos os seus significados e sentidos “essenciais”, “metafísicos”, “humanos” ou como quisermos chamá-los, e resolvêssemos olhar apenas para a situação material, teríamos nessa frase a ossatura do enredo, dada por uma lógica material e laica. Duas crianças doentes sucessivamente e a impossibilidade de evitar ou interferir no desenrolar dos acontecimentos. A experiência do sertão como destino é uma naturalização de relações sociais que são vividas com a mesma inelutabilidade com que acompanhamos um herói grego trágico debater-se com o seu. Embora o efeito de pungência, aqui ainda intensificado, tenha também a função de denunciar uma situação de miséria extrema que, infelizmente, ainda perdura na nossa realidade, ele parece participar desse movimento, perverso e paralisante, de naturalização e estetização da dor.

Delirando, Miguilim sente sede e pede laranjas⁷¹. O Pai, agora temendo sua morte, antes desejada (temer e desejar se parecem), sela um cavalo e sai à procura de laranjas nos Campos Gerais. O movimento de aproximação amorosa é expresso pelo distanciamento físico que a viagem representa. Como era de se prever, Pai não encontra laranjas; traz lima, limão-doce, abacaxi. E, em seguida, acontece o desfecho: Pai mata o Luisaltino. Novamente a chegada de uma viagem, como acontecera com tio Terêz, no início da história, desencadeia o desenlace de um nó. (“Foi para Portugal, perdeu o lugar.”) Podemos imaginar então que partiu de Miguilim e de seu pedido agônico, com a conseqüente saída de Pai, a precipitação dos acontecimentos: propiciou a situação de aproximação de Nhanina e Luisaltino que desde a chegada deste se anunciava, deixou-os “a sós” em casa.

Enquanto Pai está longe, Miguilim está inconsciente. No dia seguinte da volta de Pai com as frutas, Miguilim acorda com uma “*matinada*”. A gritaria era porque Pai matara o Luisaltino e fugira para o mato. “*Não me mata! Não me mata!*”(p.126) – a

⁷¹ “*Sempre cansado, todo cansado, e a água quebrada da frieza não matava a sede. Tinha saudade do tempo-de-frio, quando a água é friinha, bôa. Tinha necessidade alguma laranja. — “Laranja... Laranja...” — gemia. O corpo inteiro doía sem pontas. O Pai exclamava que ele mesmo era quem ia buscar laranja para o Miguilim, aonde fosse que fosse, em qualquer parte que tivesse, até nos confins. Mandava arrear cavalo, assoviava chamando um cachorro, lá iam. Miguilim tornava a dormir. Tornavam a dar banho. Todos estavam chorosos outra vez. (pp.125/126)*

resposta de Miguilim, doente, explicita seu papel protagonista na luta de morte. Sua identificação é com a vítima de Pai, com seu oponente. A violência de Pai parece ser a ele dirigida. E logo vem a resposta: Pai se mata com um cipó, no meio do cerrado. O movimento da luta de morte se completa, com dois oponentes mortos; o suicídio de Pai realiza o entrematar-se da luta de morte: para existir, eu preciso ser o outro, para ser o outro, eu deixo de ser eu, para ser eu, eu preciso que o outro deixe de existir. Por meio de uma duplicação da luta de morte de Miguilim com Pai, a luta de Pai com Luisaltino, Miguilim vence a batalha, Pai morre. Estão abertas as condições para que Miguilim possa “*ter um lugar assim*”. Miguilim começa aí sua convalescença.

A resposta de Mãe, no dia seguinte, chorosa, evidencia a ausência de fim suposto na luta de morte, “*Miguilim, não foi culpa de ninguém, não foi culpa...*”(p.127). Mãe não se responsabiliza por seus atos. E, de fato, em poucos dias, com Miguilim já melhorado, Mãe vem com a notícia de que quer se casar com tio Terêz. O ciclo de substituições não se detém com o desfecho fatal na luta de morte, mas se repõe e recomeça, infinita e imediatamente, com novos pares.

A doença de Miguilim repete a doença do Dito e também a situação imaginária de doença do início da história, provocada por seo Deográcias e que culmina com o prazo que Miguilim determina com Deus para morrer. A construção imaginária revela um desejo que termina por se realizar. O prazo com Deus é resultado de um anúncio de morte que Miguilim, a seu modo, soube ler na visita de seo Deográcias. Seo Deográcias, espécie de curandeiro e cobrador de dívidas da região, com interesse na dependência da família em relação a seus supostos conhecimentos médicos, sugeriu que Miguilim pudesse vir a ficar “*hético*”. Mais uma vez a lógica da magia simpática se confirma por meio de presságios que se realizam, ainda que dirigidos à pessoa errada. Alguém realmente morre. As próprias intenções religiosas de Miguilim de rezas e promessas, apesar de não se efetivarem as rezas, funcionam como prenúncios de desejos que acabam por se realizar; como a promessa para que Pai não odeie mais, unida ao desejo de sair do Mutúm, por exemplo. Mas o prazo com Deus, que inclui a intenção de uma novena não rezada, antecipa também a condição de retirar força da fraqueza. Miguilim vivencia a possibilidade da morte e a afasta de si, não quer morrer. Quem morre é o seu duplo, o Dito. Assim como quem morre é o Pai, quando Miguilim adocece, mesmo

correndo risco real de morrer nesse momento, o que é evidenciado pelas expressões extremamente pesarosas de todos na família quando ele cai de cama.

Mas a doença de Miguilim, quando a cura se anuncia, adquire ainda mais um significado, ela é uma espécie de renascimento. Agora que Pai não está mais presente, Miguilim pode incorporar a herança do Dito. O tempo de convalescença é bastante longo, como o é para o Matraga⁷², que renasce outro homem após a cura que o casal de pretos lhe possibilita. Devagar, Miguilim começa a sentar, a andar e finalmente a poder dar passeios. É já no primeiro deles que o final da história começa. O doutor José Lourenço, do Curvelo, aparece, percebe a miopia de Miguilim e se oferece para levá-lo para estudar na cidade.

De repente lá vinha um homem a cavalo. Eram dois. Um senhor de fora, o claro da roupa. Miguilim saudou, pedindo a benção. O homem trouxe o cavalo cá bem junto. Ele era de óculos, corado, alto, com um chapéu diferente, mesmo.

– Deus te abençoe pequeninho. Como é teu nome?

– Miguilim. Eu sou irmão do Dito.

– E seu irmão Dito é o dono daqui?

– Não, meu senhor. O Ditinho está em glória. (p.130)

A miopia se expressa então, claramente, como uma duplicação do mundo, dos seres. Onde há um homem, Miguilim enxerga dois. A duplicação se afirma na sua identidade, que inclui o Dito. (Não são os pais que a definem, mas o irmão.) No trecho, a identidade enunciada por Miguilim opõe-se à fala do homem, que a reconhece associada à propriedade. Mas a duplicação se prolongará ainda em Maria da Glória, de “Buriti”, como anuncia a forma escolhida para explicar que o Dito já morreu, “*O Ditinho está em Glória*”. E incluirá essa perspectiva urbana da propriedade, expressa pela visão de mundo do doutor, com a qual Miguel se identifica naquele momento de *Corpo de baile*.

⁷² cf. Rosa, “A hora e vez de Augusto Matraga” em *Sagarana*.

O homem traz para Miguilim a consciência de que algo lhe falta e o instrumento para remediá-lo, os óculos (objeto em si também duplo). A duplicação se estende ao leitor, que agora sente a necessidade de voltar ao texto e encontrar os indícios de que Miguilim era míope, disseminados por toda a narrativa. “Campo geral” sugere e supõe uma releitura, que duplica o texto.

Os óculos completam o renascimento de Miguilim, são um “nome novo”: novo rosto, nova perspectiva visual e moral, novo lugar social e geográfico, a possibilidade realizada no futuro de acrescentar um título. O doutor José Lourenço traz também, com os óculos, a possibilidade de estudar na cidade. É o suficiente para reencontrarmos Miguilim, em “Buriti”, doutor. E em condições de pretender casar-se com a filha de um grande fazendeiro no limiar do sertão. Os óculos representam para Miguilim a possibilidade de ascender socialmente e de realizar a atualização da primeira memória em que moças sorridentes se associavam a frutinhas vermelhas e cheirosas, da forma como a lembrança do Dito a ela incorporada sugeria, “*poder ter um lugar assim*”.

Na cena final, a duplicação do texto se antecipa nos olhos de Miguilim. Com os óculos do doutor, e ele também chegará a ser um doutor, Miguilim vê o Mutúm e todos da família. O filtro das lentes afina-se com o afastamento daquele universo que vem sendo construído desde a morte do Dito. Miguilim, aos oito anos de idade, parte para a vida adulta, está “pronto” porque apartado de todos. A dor que esse momento do texto produz, também no leitor, lembra a morte do Dito: a perda definitiva. A beleza do reconhecimento da beleza das pessoas e dos lugares é associada à morte.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: – “Cena, Corinta!...” Olhou o redondo de pedrinhas, debaixo do jenipapeiro.

Olhava mais era para Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para Tio Teréz: – “Tio Teréz, o senhor parece com Pai...” Todos

choravam. O doutor limpou a goela, disse: – “Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...” Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. **Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...** Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punha-lhe doces-de-leite nas algibeiras, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava. (p.133)

Somente com o afastamento é que Miguilim alcança alguma autonomia de juízo, e a frase sobre o Mutúm repete antecipadamente a situação do exílio que o início do texto configura e o final prefigura. O momento de olhar o Mutúm com seus próprios olhos é o momento de partir, aquela terra que pode ser vista e sentida como bela já pertence à memória e não ao presente. A expressão “os olhos redondos e os vidros altos da manhã” que funde os óculos à paisagem e demonstra a necessidade e a integração do olhar de Miguilim com o instrumento que o permite, é fusão da perspectiva pessoal dele, agora possível, não somente pelos óculos mas também pelos fatos, à natureza. É também o sertão que está ficando para trás. A relação íntima e significativa com a natureza dos campos gerais será substituída pela formação estudantil na cidade.

Nesses últimos parágrafos do texto, Rosa fecha a circularidade da narrativa, retomando a situação do exílio e reproduzindo o julgamento externo sobre o Mutúm: “O Mutúm era bonito!” A idéia, suspensa por toda a história e agora retomada, sugere uma leitura para “Campo geral”, como se a experiência da leitura pudesse ser condensada por essa frase, que abria a história como uma promessa e agora é recolhida como um resultado.

A fala de Mãitina, que se refere a dançarinos que ela uma vez vira, aponta para o sentido de *Corpo de baile* como um todo, no interior de “Campo geral”⁷³. E o que a segue e a ela se associa é a “lápide” do enterro simbólico do Dito, “o redondo de

⁷³ A explicação da frase *Cena, Corinta!* está na p. 30: “Isso a mãe explicava: uma vez, fazia muitos, muitos anos, noutra lugar onde moraram, ela tinha ido no teatro, no teatro tinha uma moça que aparecia por dansar, Mãitina na vida dela toda nunca tinha visto nada tão reluzente de bonito, como aquela moça dansando, que se chamava Corina, por isso aprovava como o povo no teatro, quando estava chumbada.” cf. a quarta epígrafe de *Corpo de baile*: “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador; o dansador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dansa dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente. (Plotino)”

pedrinhas”. A dança da vida, fixada na memória da feiticeira negra, é associada à morte, à morte do Dito. A fala que Miguilim dirige a Tio Terêz e que funciona como um reconhecimento de paternidade, o associa a Pai, expressa o duplo que eles formam, reafirmando a impossibilidade de que qualquer um dos dois exerça plenamente o papel de pai na interioridade de Miguilim. Ou, dito de outro modo, por ter dois pais em disputa, Miguilim não tem nenhum.

A fala do doutor José Lourenço, que mostra a sensibilização de uma pessoa de fora, supostamente sem interesses próprios (como fôra o “alguém” que no Mutúm estivera, no início da narrativa), e no entanto já completamente envolvida, parece ter como objetivo atingir o leitor, também de fora e a princípio sem interesses em jogo; realizar uma identificação com a sua comoção, e dirigir a comoção do leitor. O doutor José Lourenço está em uma posição análoga àquela que vimos para o narrador, não somente por sua distância e envolvimento simultâneos, mas por representar “alguém” que, de um lugar distante, muito distante dali, poderia estar narrando a história, do ponto de vista do fim, quando Miguilim tem oito anos. Assim como o próprio Miguilim, depois, estudado, poderia fazer. Talvez mais importante do que tentar determinar se realmente Miguel pode ser o narrador do *Corpo de baile*⁷⁴, seja observarmos a ambigüidade desse narrador. Ele é mais um duplo, visto que parece assumir e rejeitar simultaneamente o papel de Miguel/Miguilim, como pretendemos ainda estudar.

Quando Miguilim devolve os óculos, lembra-se dos mortos. A morte é então expressa pelo “refrão” de “Campo geral”: **“Sempre alegre, Miguilim”**, que marca a suspensão e fixação no momento de passagem do mesmo no outro.

Foi o papagaio quem ficou provavelmente encarregado, mais uma vez, de expressar o destino e a identidade da personagem⁷⁵, como já fizera com o Dito, depois de sua morte. Atribuir-lhe o refrão explicaria o destaque dado às suas palavras, que fecham a narrativa. O que o papagaio *“falava, alto, falava”* : **“Sempre alegre,**

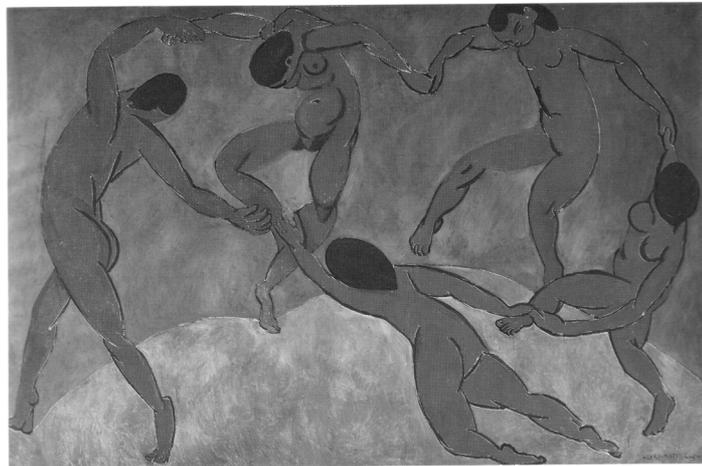
⁷⁴ Paulo César Carneiro Lopes, em *Dialética da iluminação*, levanta essa possibilidade. No entanto, seu caminho argumentativo não me parece suficientemente convincente. De fato, parece muito verossímil que Miguel seja o narrador de “Campo geral”, mas afirmar isso para as outras novelas não implicaria uma indesejável camisa-de-força? Não estaríamos caindo em mais uma das armadilhas de Rosa, que semeia pistas e códigos em suas obras, brincando com a vaidade do crítico que se põe a decifrá-los?

⁷⁵ Na página anterior (p.132), lê-se: *“No outro dia os galos já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os bem-te-vis de lá, os passo-pretos: - Que alegre é assim... alegre é assim...”*.

Miguilim”. A alegria e a tristeza se identificam, se misturam, se fusionam, não podem mais ser separadas ou discernidas. O momento dessa fusão é presentificado, inalterado. A frase provavelmente dita e repetida por Papaco-o-Paco, que tem a última palavra do texto, retoma a lição do Dito no instante mortal, a fixação na morte e a impossibilidade de sua superação.

É de fato a lição que Miguilim carrega consigo, e que o levará a participar da reposição sempre renovada do ciclo de miséria brasileira. Como Miguel, no final de *Corpo de baile*, assume a posição de quem ascendeu à classe dominante e traz com sua maleta de veterinário, o seu jipe e a sua visão urbana, a dissolução desse sertão lendário e ancorado na tradição, que vimos nascer e constituir-se aos nossos olhos.

II. CORAÇÃO DE MANUELZÃO



(Henri Matisse, *A dança*, 1910)

Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” estamos diante de uma personagem que se estabeleceu recentemente como capataz de uma fazenda. Assim, procurou criar raízes em um lugar que não é seu por origem e nem mesmo por eleição (ele não é o proprietário, não escolheu a fazenda). Diante da necessidade de se fixar, transformando a vida nômade que levava como chefe de comitiva em viagens de transporte de gado, em uma vida sedentária de administrador da propriedade alheia, Manuelzão cria novas necessidades. Descobre que não tem uma família que o ajude a povoar o lugar e assume um filho natural com o qual nunca se preocupara, trazendo-o para a Samarra com a mulher e sete filhos pequenos. Sua relação com o espaço é a de chefe; ele não é o proprietário mas age em seu nome, sendo assim, a figura do mando do lugar e ao mesmo tempo estrangeiro. Manuelzão nota os costumes lingüísticos do povo da região e os compara com os de sua terra de origem e de outros lugares por que passou. A posição do mando o isola e ele está apartado até mesmo do filho que, como os outros, lhe deve obediência. A grande preocupação de Manuelzão com seu nome, com a fama que ele gostaria de adquirir na região, tem a sua oportunidade na festa de inauguração da capelinha que ele conseguiu construir nas terras da Samarra. Acorre gente de lugares muito distantes e a dimensão coletiva da festa propicia a Manuelzão a oportunidade de fazer um balanço de sua situação social. No início, do alto do cavalo, diante das pessoas a pé, Manuelzão sente a superioridade de sua posição de capataz e administrador da propriedade:

Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto. Com tanto sol, e conservava vestido o estreito jaleco, cor de onça-parda. Se esquecia. “Manuel Jesus Rodrigues” — Manuelzão J. Roíz: — gostaria pudesse ter escrito também debaixo do título da Santa, naquelas bonitas letras azúis, com o resto da tinta que, não por pequeno preço, da Pirapora mandara vir. Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava. (p.136)

A palavra “alto”, repetida, enfatiza a analogia entre a posição física de Manuelzão sobre o cavalo e sua posição moral. O chapéu é o mais vistoso da redondeza, o que marca o padrão de comparação para a medida da superioridade que ele sente e quer sentir. A inauguração da capelinha corresponde ao desejo de inscrever seu nome na comunidade, a fundação da Samarra, lugar que sente como seu. A tinta é também marca de superioridade social, não custou barato, e ele “mandou” vir da Pirapora, que aparece aqui como principal referência urbana para “Uma estória de amor”. O nome, que representa o orgulho de Manuelzão em relação a sua situação social, é um duplo: dois nomes aparecem seguidos. A duplicação do nome, que repete a duplicação que o cavalo oferece, alçando-o sobre o capelinha, é reforço de sua posição, que aparece aumentada com a repetição. Mas representa uma outra duplicação muito presente e muito escondida em toda a narração de *Corpo de baile*: a duplicação exercida pelo narrador. O narrador adota a perspectiva das personagens e deixa-se contaminar em sua linguagem pelo modo das personagens expressarem sua realidade. Porém, a contaminação não é total e há uma distância entre a linguagem do narrador e aquela da personagem, visível em momentos determinados em todas as novelas. Aqui, o nome de Manuelzão apresenta uma forma compatível com o universo letrado normativo, podemos imaginar que “*Manuel Jesus Rodrigues*” é nome que consta nos documentos dele, se ele os tiver. O que as aspas marcam, senão a distância entre este universo letrado e o seu universo lingüístico em que o nome muda para “*Manuelzão J. Roíz*”? É interessante notar que não há perda estética com a mudança de sentido que a apropriação do nome permite. Manuel Jesus se torna Manuelzão, o nome de Deus sendo incorporado no aumentativo que engrandece, o sobrenome ganha particularidade e deixa de ser tão comum. Por ocasião da leitura da carta de Federico Freyre, o orgulho de ser elogiado pelo patrão, o mesmo que o impede de se satisfazer com o reconhecimento real que os convivas demonstram, o leva a unir os dois nomes em uma única formulação, como em um êxtase egóico:

Aquilo eram proezas para com respeito se dizer: o valer dele, Manuelzão; a Samarra, lugar de bases; Federico Freyre — o poder do dinheiro

moderno! Todos, exaltados, falassem: — Este é o Manuel Manuelzão J. Jesús Roíz Rodrigues!... Mais falassem. Um pouco, esse respeito, se falou. (p.206)

O reconhecimento expresso na ocasião não é suficientemente grande para a soberba de Manuelzão. Seu movimento é o de identificação com o dono das terras, de quem representa o duplo, aquele que comanda em seu lugar, na sua ausência, mas que por si mesmo não tem as qualidades que o instituíram desse poder: as posses, o dinheiro moderno. A duplicação do seu nome realiza a identificação com o poder proprietário, que é o motivo da festa.

Primeiro, ter a capelinha pronta — uma ação durável, certa. Daí, gastando um prazerzinho, tomara fôlego. Mas não bastava. Carecia da sagração, a missa. A festa, uma festa! Por si, ele nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa.

Por tudo, mesmo sem precisão, ele não saía de cima do cavalo — estava com um machucão num pé — indo e vindo da capela, sol a sol vinte vezes, dez vezes, acompanhado sempre pelo rapazinho Promitivo. Não esbarrava. Não sabia de esforço por metade. (pp.138/139)

Manuelzão tinha parado o curso ininterrupto de sua vida de trabalho para produzir a festa. Abre-se com isso uma porta para o novo. Assim como a inscrição na capela é para ele a inscrição de seu nome, a missa representa para ele sua própria sagração. A personagem apresenta uma movimentação incessante que reproduz, nos preparativos da festa, sua relação com o trabalho, visto que este ocupa o essencial da vida de Manuelzão. Apesar dessa aparente disposição, ele vive uma limitação importante, que simboliza sua inaptidão para o extra-ordinário. Além disso, o pé machucado lembra o pé machucado da novela anterior, o que o faz especialmente incômodo para o leitor. Carregamos da leitura anterior para a novela atual, nós leitores e Manuelzão, um sinal corpóreo da falta essencial que a morte do Dito, causada por um corte no pé, inscreveu na obra. Ao longo da novela, a preocupação com esse mal-estar

será substituída por outra, bem mais grave para essa personagem e sua condição: a doença do coração. Por enquanto, nos dias que antecedem a festa, Manuelzão empreende a movimentação incessante que o pé machucado lhe permite: do alto do cavalo, nada pode fazer a não ser mandar, mas as mulheres, que tomaram conta dos preparativos, o ignoram.

A duplicidade que é a condição de Manuelzão é também condição narrativa, pois há ainda outros indícios de que o narrador oscila entre uma aproximação tão intensa da personagem que mimetiza e se apropria de sua perspectiva, e uma distância reveladora de um olhar externo. No segundo parágrafo do texto, as mesmas “*bonitas letras azúis*” são descritas de outra forma pelo narrador: “*Mesmo Manuelzão achara de inscrever na parte de fora a invocação, em desastradas letras, que iam não cabendo na empena exígua.*” (p.135) O movimento dúplice do narrador é visível nestes momentos iniciais das novelas, nos quais demora às vezes para adotar a perspectiva do protagonista, ao mesmo tempo em que nos apresenta um olhar sobre ele vindo do exterior, ainda que identificado a outra personagem da história⁷⁶.

Desde o primeiro parágrafo, o narrador nos avisara do contraste entre a situação de fato e a autoconsciência alimentada pela personagem:

⁷⁶ Em alguns momentos dos textos as diferenças de registro lingüístico entre as falas das personagens e o fluxo interno que o narrador constrói se fazem evidentes. Um certo tom didático do narrador, que explica palavras típicas e costumes, revela também um distanciamento narrativo participante da problemática regionalista — o narrador não tem o mesmo plano cultural do universo retratado. Embora Rosa seja, sem dúvida nenhuma, o escritor mais avançado na direção de uma igualdade de condições entre narrador e personagem e na interiorização da perspectiva narrativa em relação a seu universo, ou seja, em falar “de dentro”, não podemos deixar de enxergar sua filiação ao movimento de nossa literatura brasileira clássica de constituir pelas obras uma imagem da identidade nacional. Na medida em que o faz criando um universo reduzido a um modo de produção, o gado, economicamente subsidiário das atividades econômicas principais do país; a um ecossistema, o cerrado (com uma possível extensão para a caatinga); e a uma região cujo centro é dado pelo sertão de Minas Gerais, sua identidade nacional passa pela configuração de um universo regional. Se não estreitarmos os termos até que se tornem excessivamente restritos, poderemos enxergar a profunda filiação e diálogo de *Corpo de baile* com a literatura brasileira mais substancial, o que inclui o regionalismo em sentido forte, aqueles autores que, como Alencar e Graciliano Ramos, procuraram tratar de regiões definidas a até mesmo típicas, como parte da constituição da nacionalidade brasileira. O grande problema que esses autores enfrentam é a forma de retratar o típico — nenhum deles até Rosa havia conseguido não se colocar de fora do universo retratado e em um registro lingüístico mais culto. Isto cria sérias questões, pois há julgamento, ideologia e comportamento de classe embutidos na linguagem quando se estabelece a distância social. Em Rosa, é claro, nem todas as questões foram resolvidas. Em primeiro lugar, porque de fato ele não se encontra tão interiorizado no seu universo quanto parece, como podemos ver nas oscilações dos narradores; em segundo lugar, porque seus narradores pertencem de fato e forma ao universo letrado e culto, o que autoriza o uso da erudição do autor e os afastam de suas personagens.

Naquele lugar — nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra dos Gerais. (p.135)

A localização da Samarra é apresentada logo, ela fica entre o Rio São Francisco e a Serra dos Gerais e já está bem delimitada se compararmos com o Mutúm, do qual ainda não temos nenhuma referência externa segura (teremos que esperar até “Lélio e Lina”). O riachinho será a chave para uma localização mais precisa da Samarra, pois ele deságua no Córrego das Pedras, que deságua no rio de-Janeiro, que deságua no São Francisco. Marco geográfico, o riachinho é também símbolo da situação existencial de Manuelzão⁷⁷. O riachinho determinou a localização da casa de Manuelzão, ao redor da qual se dispuseram todas as construções da fazenda. E pouco depois de tudo funcionando, com um ano apenas de uso, o riachinho cessa, no meio de uma noite. Todos percebem a ausência de seu burburinho, se levantam e vêem seu último escorrer. A partir de então Manuelzão passa a pressentir a morte, o cessar do riachinho é vivido como uma experiência de morte. Mas é também análogo ao balanço autocrítico que Manuelzão empreende ao longo da festa que delimita a ação narrativa de “Uma estória de amor”. A situação social estabelecida, com a construção da casa ao lado do riachinho, e afirmada pela festa de inauguração da capelinha, que fundava o lugar, mostra-se de repente muito mais penosa e frágil com o cessar do riachinho, agora que a água tem que ser diariamente trazida em carro-de-bois diretamente do Córrego das Pedras. O movimento de conscientização de Manuelzão caminha na mesma direção. Por meio da identificação obsessiva com o velho Camilo, Manuelzão vai se dando conta da precariedade de sua condição social, o riachinho do pouco que juntara se desfaz.

A festa de Manuelzão é um acontecimento de comunidade, com todas as características típicas da tradição sertaneja: a dança, o leilão, a estória, a missa, a procissão. É um culto, por seu caráter religioso e de comunidade em comunhão.

⁷⁷ A principal qualidade da leitura de “Uma estória de amor” feita por Sandra Vasconcelos em *Puras Misturas* é possivelmente a percepção do riachinho como símbolo da condição existencial da personagem. Rosa, aliás, o avisa a Bizzarri, na carta de 28.X.63., *JGR: Correspondência*, pp. 59/60.

Oferece, como a própria narrativa reafirma, a experiência⁷⁸ em sentido forte: o vivido ali conjuga a memória individual e a coletiva, se associa com as experiências vividas pela comunidade. Se a matéria dessa narrativa é a experiência comunicável, ainda que como um fato talvez isolado nas vidas das personagens, é natural que a novela trate também da narrativa e tenha tom metalingüístico. Aqui, como em todo o *Corpo de baile*, o narrar é tema; “Uma estória de amor” trata da narrativa tradicional.

Manuelzão observa logo de início como o rumo que a festa toma não pertence à sua vontade, mas é do pertencimento de todos, adquirindo a ordem que a experiência da tradição determina:

Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo. Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sobre o desenho da ordem? (p.161)

Por ser portadora de experiência, a narrativa oferece muitas vezes mais realidade que a própria realidade, já que esta cada vez menos (com o avanço da modernidade) produz experiência; cada vez mais produz, ao contrário, vidas repletas de incidentes, de vivências que não se ligam ao passado, não se associam com qualquer conteúdo prévio. São incidentes sem sentido a ser conservado ou comunicado, vividos por um sujeito isolado.

“Estória!” – ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abaiixo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e

⁷⁸ O conceito de experiência que se usa aqui tem como origem a reflexão de Walter Benjamin sobre este conceito e sua diferença em relação à vivência, a experiência esvaziada que a modernidade permite. Cf. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, *Magia e técnica, arte e política*.

tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego. (p.157)

Nesta reflexão de Manuelzão em relação às estórias, surge já a diferença entre vivência e experiência. As estórias, as narrativas de viagens alheias, parecem maiores que as viagens que ele mesmo realizou, o que acontece pela presença dominante do conteúdo não comunicável — a forma de viver o cotidiano, sempre com a intenção posta no dinheiro, na melhoria da condição de miséria em que começou a sua vida profissional. São as coisas que não se vivem, se aturam, “*que nem boi*”. Há outros trechos em “Uma estória de amor” que aproximam os bois aos homens:

Gente sem desordem, capazes de muito tempo calados, mesmo não tinham viso para as surpresas. Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos. (p.150)

Pegara o agrado de mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: esta-aquí, você-ali, maria-hoje-em-dia — eram gado sem marca, como as gariobas, sem dono, do cerrado. (p.177)

O povo trançando, feito gado em pastos novos. (...) Até lá dum lado, os vaqueiros quase todos também não atinavam justo. Ficavam se apartando, brincando de caçoar ou de pular uns por cima dos outros, espírito de meninos. Alegria, sim. (p.197)

Manuelzão realiza comparações com os bois, que beneficiam-se evidentemente de sua vida prática, a fonte de sua compreensão do mundo. A submissão dos bois serve de reflexão para a submissão dos homens ao regime de trabalho e à condição social dele decorrente. No trecho da p.175, citado anteriormente, Manuelzão inclui-se nesse povo que se parece com o gado. Nos outros trechos, a comparação nasce de uma observação exterior, sem que ele estivesse incluído no comportamento observado. A comparação com os bois aponta para uma questão muito importante da obra, para além dessa novela: a passividade do povo em relação a sua condição social. Em todo o *Corpo de baile* encontramos pobreza e resignação, aliadas à construção de uma “adequação” de cada

personagem a seu papel social. Essa adequação não pode ser atribuída a um impulso crítico de exposição da realidade brasileira, porém possivelmente participe, antes, de um movimento de contribuição para a constituição de uma imagem identitária do brasileiro como povo passivo e resignado. A passividade do povo será construída também pela sua religiosidade de fundo, que, dispensando uma consciência histórica da formação da ordem social, contribui para que essa mesma ordem social seja vista como naturalizada e alienada de suas efetivas relações de poder.

Neste momento de “Uma estória de amor”, a ausência da experiência genuína, comunicável, provém e se alimenta da prisão que representa a vida do trabalho na lógica da exploração capitalista, “o acerto escravo de todos”. Para Manuelzão, a lógica própria da narrativa se opõe ao universo cotidiano do trabalho, no qual não há espaço para o ócio e para as coisas que não têm utilidade lucrativa. Ela cabe apenas no momento delimitado da folga, como uma forma de tentar estabelecer um controle sobre seus efeitos. (Na verdade, acaba por se configurar como um impulso de atenuar seu conteúdo e inseri-lo sem riscos na vivência cotidiana.)

Mas, então, o lucro seria de não desperdiçar a espertina destas pequenas horas, e deixar de ouvir aquelas estórias – o vago de palavras, o sabido de não existido, invenções. Tomar a ocasião para presumir os benefícios do serviço do campo, o negócio de sempre. A boiada que ia sair, À Santa-Lua. Não, não carecia. A gente não estava em folga de festa? Ness’horinha, não devia-de. Desmerecia, até estragava o avêjo da festança, se ele pegasse a refletir na viagem da boiada, no procedimento do Adelço. Aborrecia. Deixava para depois, quando a festa estiasse. Ai, resolvia. Ah, não tinha preguiça de si — mas também não assumia receio de ninguém! Era homem de ponto. Só o trunfo de rebentar as durezas — não perdia retreta de vadiação. Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as estórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento brisêia. A bem que ele tinha decidido o cálculo de botar o pé jazendo na cama, ali, para ajudar que o machucado melhorasse. Se não, estaria em pé, sobre-rondando, vigiando o povo todo se acomodar. Só que o sono se arregaçava. Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o

urdume das estórias. As estórias — tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia. (pp. 167/168)

Manuelzão se vê como um sério homem trabalhador, que só pode escutar as estórias contrariado. As invenções contrastam com a realidade vivida e não podem ter utilidade. No meio do sertão, Manuelzão é um homem que se vê regido pelo cálculo, que foi o que o levou à condição de poder vigiar e mandar. As estórias entram sem querer, no momento incerto da insônia, em que a consciência começa a descansar mas ainda não se abandonou completamente ao sono ou ao sonho. Mais um momento de diluição de limites aproveitado por Rosa: há insônia em “Campo geral”, em “Uma estória de amor”, em “A estória de Lélío e Lina”, em “Dão-lalalão” e em “Buriti”. Mesmo contra a vontade, a narrativa toma conta da sua atenção e retira Manuelzão do curso ordinário dos acontecimentos.

A narrativa nasce da tradição, dos conteúdos assimilados pela experiência e transmitidos através das gerações; e, na medida em que se forma a partir dela, a narrativa tem a forma de sua conservação. Nasce da vida em comunidade, que é o que engendra a verdadeira experiência, mas proporciona vida em comunidade também, pois une pessoas em torno da história transmitida. Como na cozinha todos agora se acham reunidos, em torno de Joana Xaviel, para escutar suas histórias. Histórias que permitem aprendizado e que não se conservam nas pessoas por nenhum gesto deliberado, mas atingem-nas mais intensamente quanto maior o esquecimento de si mesmas. Se no início elas representam um ócio indesejável e permitido apenas como exceção, ao deixar-se penetrar (na verdade não há escolha), elas adquirem uma importância vital:

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: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte — faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas — uma segunda parte, o final — tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e

ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante. (p.170)

O tom final do trecho lembra o fluxo de pensamento de Miguilim, que o leitor de *Corpo de baile* acabou de acompanhar e com quem conviveu intensamente. A necessidade de acreditar no triunfo final do bem é o que sente sempre o leitor ou ouvinte das histórias. Mesmo quando isso não acontece, é o paradigma segundo o qual a verdade do narrado se mede. O triunfo do bem é a teleologia da narrativa e é preciso com ele contar, sempre. Manuelzão se desespera com o final inesperado. A “segunda parte” é construída pelo leitor (ou ouvinte), em sua compreensão, onde de fato a história termina. Fica a sensação de que Rosa nos dá um aviso: o triunfo do bem pode não se realizar na obra, é preciso que ele seja realizado no leitor. Desencadear seu potencial crítico corresponde a enxergar onde o bem não triunfou e nos responsabilizarmos finalmente pela realidade que a obra exhibe.

Em “Uma estória de amor” a relação de Manuelzão com o que ele não pode compreender implica o recurso à violência, como observamos na primeira alternativa que lhe ocorre para resolver a história mal acabada, fazer a narradora contar à força uma segunda parte. Em todas as suas relações a violência se faz presente, visto que o mando lhe permite impor sua vontade aos outros. A solidão de Manuelzão é constituída de mando. Mas a violência é também a regra geral da sociabilidade dessa comunidade que se reúne para a festa:

Agora, o senhor do Vilamão, velhinho, quase cego, nem tinha filhos, nem tinha parentes, mas todo o mundo o prezava. Não tomavam dele o que era posse em seu nome, e que estava mais garantido do que a lei. Mas, o pequenino, o pobre, sofre, sofria sempre. O preto Zé Grosso, campeiro do Major Adagmo, do Atoleiro, costumava roubar alguma rês dos outros. Umas

duas vezes, já consumira gado da Samarra, novilhos com o ferro dali. Se a gente reclamava, era questionado. Já tinha dito declaração: se o preto não tem responsabilidade de patrão, que honre para as regras, então era ladrão atôa, safado, podia se pegar e fazer corda de justiça. Ou era na boca do revólver: — “Eu mato, mesmo. Visto isso, ele sabe, não me dê prejuízo...” Tudo coisas. Tinham espancado um veredeiro meio bobo, pra cá do Nhão. Tomaram os trens dele. Era preciso a gente possuir base do seu, com volume. Ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos, e dar-se ao respeito, administrar política. Sempre esse susto de se vir a cair outra vez na pobreza. (pp.180/181)

O trecho evidencia a verdadeira justiça do sertão, o dinheiro conferindo a quem o possui todas as vantagens, o desrespeito ao pobre pacífico e a necessidade da violência como meio de manutenção de posses. As regras vigentes lembram simultaneamente o homem em estado de natureza em constante luta por poder, glória e vida longa, que possui o que pode segurar, enquanto puder segurar, que Hobbes descreve no Leviatã e a realidade que ainda hoje vigora nos sertões brasileiros, com assassinatos de pequenos proprietários, chamados de “posseiros” por grandes grileiros de terras, ou seja, os proprietários considerados legítimos. A necessidade da ascensão social aparece então não como uma ambição gananciosa, de quem poderia satisfazer-se com condições medianas de sustento, mas como a verdadeira regra de sobrevivência. Uma vez alçado a uma posição dominante em relação à sua comunidade, com a legitimação correspondente da dose de violência que lhe compete, Manuelzão dela se serve, até mesmo como fundamento subjetivo de suas relações. Se a história não satisfaz, é preciso providenciar para que seja mudada, na “marra”. No entanto, passado o furor inútil dirigido à narradora, Manuelzão busca outras formas de completar a falta, terminando por aceitar a ausência de uma segunda parte, na qual o sentido residiria, mas tomando essa ausência como o próprio sentido a ser preservado e cultivado.

Mas a necessidade de Manuelzão de conhecer o faltante das histórias contrasta com a resistência que a elas demonstrara a princípio. Manuelzão intui então o ciclo de transmissão das histórias tradicionais e começa a reconhecer na velhice o acúmulo de experiência.

[velho Camilo] *Repetia ligeiro as coisas demoradas: — “Suspiro rompe parede, rompe peito acautelado; também rompe coração, trancado e acadeado...”* Um que ouvindo, glosava: — “Isso ele decifra de idéia...” Mas não tirava de idéia, não, não desinventava. Aprendera, em qualquer parte. Aqui e ali, pegara essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardara, mas como tolas notícias. — “**Aí vem um rapazinho, calça preta, remendada: é bestagem, rapazinho, que aqui não arranja nada!...**” Por umas e outras, em nenhuma não se sentia que elas assoprassem da lembrança cenas passadas, que fossem só dele, velho Camilo – que já tinha sido moço, em outras terras, no meio de tantas pessoas. — “**Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça, cura meu corpo também...**” (p.163⁷⁹)

O narrador, representado pela figura do velho Camilo, não inventa sozinho o que conta. Antes a narrativa é formada pelos seus guardados, sem conexão lógica garantida, mas que formam um novo conjunto de sentidos. A fidelidade a esta tradição é que é inventar (não desinventava: não traía o passado com conteúdos inteiramente novos). As cenas não pertencem a um, ao narrador, mas a uma comunidade, a tantas pessoas, com as quais o narrador conviveu. E aqui Camilo traz os temas de Manuelzão — a origem pobre que o impeliu à busca de ascensão social e trancou o seu coração, mantendo-o solitário. “Uma estória de amor” tem como tema o coração. Manuelzão vê-se solitário, compara-se a um companheiro vaqueiro que casou e criou família, mas não alcançou a condição de capataz. E sente sufocações, tonturas e apertos no peito. A “cura” virá pela ligação à narrativa tradicional, ao final do conto, quando Camilo conta a “Décima do Boi e do Cavalo”. A cura da cabeça é remédio para todos os males do corpo, e, também, do coração.

⁷⁹ Infelizmente, a edição comemorativa de *Corpo de baile*, de 2006, que escolhi para as referências bibliográficas, apresenta incorreções novas, que não estavam presentes na edição de 2001, segundo os editores cotejada com as publicações originais. Uma delas foi a supressão do grifo no último dito de Camilo do trecho citado, que tomei a liberdade de reconstituir, cotejando com as outras edições citadas na bibliografia. “Uma estória de amor” foi a novela mais prejudicada pelos novos descuidos. Ainda assim, mantive a edição como referência principal, por ser uma edição de *Corpo de baile* como obra única, à qual pude ter acesso.

— *Seo Camilo, o senhor está gostando da festa?*

O outro descobriu o ser do seu rosto, mesmo no meio-escuro. O que respondia:

— *Eu não divêrto, não. Eu só intêiro e semêlho... (p.220)*

É assim que as experiências transmitidas se associam, em correspondências, por semelhança, aos conteúdos guardados na memória, sem lógica racional e resguardados da ação defensiva e corrosiva da consciência utilitária, que, atenuando os choques oferecidos pela vida na lógica da produção (e do consumo) no mundo moderno, esvazia o sentido do vivido. *“A festa não é para se consumir – mas para depois se lembrar...” (p.245)* Mas, assim como não há espaço para estórias na vida cotidiana de Manuelzão, também na comunidade os contadores foram marginalizados. Assim como Joana Xaviel, tida por ladra e mexeriqueira, também o velho Camilo está posto de fora:

Por mesmo, se soube que o velho Camilo, sem contar a ninguém, tinha ido rezar na sepultura dela [mãe de Manuelzão], levar flores, o que no comum nem era muita regra se fazer — flores do campo, pencas douradas do pau-dôce, e a do pacarí, que é a mais linda que tanto espanta, ou uns simples ramos de assapeixe, que agora em maio era quadra de se abrirem, o rosado e o branco, por toda beira de estrada. Manuelzão isso escutou, e no íntimo se agradara. Mas não o deu a entender, não disse palavra. Sua laia de chefe não o consentia. Ele tinha de ser sério severo nos exemplos. O velho Camilo podia estar com aquelas ações só por caduquice; os outros, a boca-do-povo, podiam não achar decência naquilo, mexer maldade, falarí; alguém tinha sobra para dizer que o velho Camilo estivesse solando de adulação, cada um caça e coça. Também ficava injusto aceitar com reconhecimentos aquela lembrança, assim diante dos outros, que na labuta do diário se cansavam, sem tempo nenhum para miudezas, enquanto que o velho Camilo era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte:

— *Ele assêste mais é aqui. Às vezes descasca um milhozinho, busca um balde d’água. Mas tudo na vontade dele. Ninguém manda, não... (pp.147/148)*

As relações sociais são responsáveis pelo apreço que se tem por alguém, o que se manifesta no fato de Manuelzão sentir como depreciação demonstrar reconhecimento público a um mendigo como Camilo. O trecho explicita o movimento de autocontrole e endurecimento que o mando representa para Manuelzão. Ele ouve contar do apreço especial que o velho Camilo demonstrou pela memória de sua mãe, sem fazer nenhum alarde, e sente-se agradecido. A enumeração das flores dá conta de transmitir ao leitor o cuidado e a afeição que o gesto de Camilo representa. Mas Manuelzão refreia os seus impulsos afetivos, é a sua posição social que o impede. E aqui é claro o movimento dependente que o mando realiza. Manuelzão está preso na opinião pública. Não pode ser generoso, ainda mais com um ser socialmente marginalizado. Os motivos da marginalização aparecem então: a pobreza e a velhice. Compartilhar a opinião que a comunidade tem sobre a pobreza e a velhice passa a fazer com que Manuelzão sofra, pois é o que está em questão no seu processo autocrítico. Nesse momento, é a lembrança da relação de afeto com sua mãe que neste início de festa começa a alterar a imagem que Manuelzão faz de Camilo. O afeto comum os une. E Camilo é aquele que conseguiu escapar, por seus próprios meios, do círculo da influência dominante de Manuelzão, o que atíça sua curiosidade. É a independência, a altivez de Camilo, no interior mesmo da miséria, que intriga Manuelzão, é aquilo que ele não pode compreender.

Que nem o velho Camilo, até vinha à idéia. Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo? Quem dirá, afora mesmo ele, somente o velho Camilo estaria advertindo em sua mãe, senhora, enterrada lá no alto, pegado à capelinha — mas a alma dela, seu entender de tudo, parava era no Céu. Embora, o sentimento por dentro, que Manuelzão pensava, era o de um sendo-sucedido estúrdio: que esse velho Camilo, no diário dos dias, ali na Samarra, se pertencia justo, criatura trivial; mas, agora, descabido no romper da festa, ele perdia o significado de ser — semelhava um errante, quase um morto. Porque, assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria. (p.160)

Manuelzão resiste à identificação com o velho Camilo, da qual no entanto não pode se livrar. Se Camilo é o único que compartilha a lembrança da mãe, é também o oposto da festa, o oposto da auto-imagem com a qual Manuelzão inicia a festa, “*alto, no alto animal*”: Camilo está no “*alto da velhice e da miséria*”. O adjetivo usado para qualificar suas posições é o mesmo, “*alto*”, que os revela iguais sob a oposição. A velhice e a miséria configuram a condição contra a qual Manuelzão lutara a vida inteira, tudo havia sido para escapar da miséria, para chegar à velhice em outro lugar social. Para ele, velhice e miséria unidas representam o que de “*pior*” pode acontecer a alguém, fazem de Camilo um “*quase morto*”, uma pessoa a quem o sentido de ser é negado. No entanto é exatamente o que o atrai na figura de Camilo, é a condição que ao final ele irá reconhecer em si mesmo. Mas o “*sozinho*” no alto da miséria e velhice é culpa e responsabilidade direta de Manuelzão.

Uns, pobres de ser, somenos como o velho Camilo, esses nem tinham poder de nada, solidão nenhuma. Viviam, porque o ar é de graça, pois. Velho Camilo tinha vindo p'r'acolí, nem se sabia de donde. Pegara a viver com a Joana Xaviel, na mesma cafúa. Como havia de ser a vida deles dois, lá, na casinha sem dono, na chapada? Como era que eles conversavam? Réles tinham nada de seus, nem trabalhavam. Um saía para uma banda, o outro por outra, pedindo coisas de comer pelo-amor-de-deus, tiquinho de mantimentos. Como é que duas criaturas assim se gostavam? Vê-se em mundo cada coisa! (p.181)

A história do amor de Camilo e Joana e de sua separação demora para ser contada. Podemos supor dois motivos para isso: primeiro, a culpa que envolve Manuelzão, que faz com que ele se lembre do assunto pelo meio, sem completar. O segundo é que a história completa vai sendo recuperada na medida em que Manuelzão vai adquirindo novo respeito pela figura dos narradores. Primeiro, o narrador pergunta, em nome de Manuelzão, se velho Camilo aproximara-se da cozinha para ouvir a Joana por amor (p.167). Depois, ele não entrava por vexame de amor (p.169). Cada um vai dormir num canto (p.178). Então vem o trecho citado acima, em que ficamos sabendo que eles já haviam vivido juntos. Manuelzão começa uma curiosidade, que rapidamente

cede ao julgamento de classe, daqueles que, em condições melhores, responsabilizam os miseráveis por sua condição e ainda não estão dispostos a reconhecer nenhum direito.

Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafúia, com a Joana Xaviel. De lá pegara a vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Somente se vê: eles necessitando de caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados. Tinham de se partar, para a decência. Mais o velho Camilo e a Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois então, melhor, aí é que não precisavam de estanciar juntos. A gente ou é angú ou é farinha. Se apartaram. O velho Camilo veio para a Samarra, teve de vir: se deu ordem. Por maldade, não, picardia nenhuma, que ele Manuelzão não era carrancista. Mas, tinha lá alguma graça aquela estória de amor nessas gramas ressequidas, de um velhão no burro baio com uma bruaca assunga-aroupa? A de menos que ele, Manuelzão, como chefe, como dono, é que ia ter mãezice de tolerar os casos, coisa que a todos desapraz? Procedeu. Se penavam por conta disso, era a vida em seus restantes, não se carecia de ter escrúpulo — caducagem dum, vadiação de outra — nem de se conceder, a tal. Agora, quando aparecia, a Joana socorria sempre um ensêjo de conversar com o velho Camilo, quando ninguém estava por próximo, de notar; porque ela era levada. O velho Camilo, retreito vergonhoso. Não facilitava de caçar a outra, de xodó, parava olhando, adiado, pateta, esquecido de si. Seja, às vezes, nhenhém salivava e engulia, repetido, com os fechados beiços; ria sem formato. (pp. 182/183 — os sublinhados são grifos meus.)

A história, finalmente revelada, tem a forma de uma defesa; lembrando-se dela Manuelzão procura justificar suas atitudes, que demoram para ser explicitadas. Conforme chegamos ao ponto em que Manuelzão separa o casal, o texto se exalta e, assim como Manuelzão usa da força e de sua posição de mando para fazer valer seus preconceitos, também a linguagem se exalta e se torna hostil, ganhando violência. Na falta de argumentos que convençam a si mesmo, Manuelzão xinga e desrespeita, para produzir com a força das palavras violentas, o descabido que lhe daria razão. Aqui encontramos em Rosa um narrador no qual não podemos confiar. Pelo menos na medida

em que está colado à perspectiva da personagem. E o maior indício de que o ponto de vista da novela não coincide neste momento com a perspectiva narrativa é a presença do título “*uma estória de amor*”, que aqui advoga em defesa do casal violentado pelo chefe da localidade. No trecho tudo isso está bastante evidente. O que vai além é o alcance crítico dessa divergência entre ponto de vista e perspectiva narrativa. Como em outros momentos da obra, em que os opostos convivem e se misturam, por exemplo a diluição dos limites entre a realidade e a imaginação, que permite que a realidade seja tomada como imaginária e as imagens criadas estejam no lugar do real, também a possibilidade crítica da obra *convive* com o convite à adesão total. Não podemos sucumbir ao convite e aderir à perspectiva narrativa, aceitando os ditos e frases de personagens como a verdade do autor e da obra, sem mediação, se é a obra mesma que nos ensina a diferenciá-la do ponto de vista por trás dela. É preciso, ao enxergar a dupla demanda da obra, expôr o que vemos, o que sim corresponde a tratá-la criticamente. Aqui a violência de Manuelzão se torna mais visível ao contrastar com o título da história. Se não a enxergarmos, perderemos seu aprendizado, através da identificação com os narradores.

O velho Camilo depunha a lata d'água e o caneco, para as mulheres. Para a Joana Xaviel — com olhas e queres. De avistar um noivo, de braço com sua noiva, nas alvuras — dos que tinham acabado de se casar — o Promitivo perguntava: — “Seo Camilo, o senhor também não se casa?” “Já passei do rumo...” (...) Como era que tanta composição de respeito aguentava de resistir em miséria tanta, num triste desvalido? De sombra, se vislumbrava que a Joana, sua parte, dele velho Camilo não fazia pouco-caso. Olhos que olhava, parecia que parecia. Às dãs! Remedavam namoro? Acontecia isso? Ah, mas desse jeito, assim, então até ele, Manuelzão. (pp. 200/201)

Manuelzão se ocupa com a estória de amor de Camilo e Joana, sua atenção está voltada para ambos e o final do trecho revela por que: Manuelzão tem inveja. Não sabe amar. A mãe do Adelço morreu sem deixar de lembrança nem mesmo o nome, que Manuelzão esqueceu. Já Camilo e Joana parecem noivos, acabados de casar. Mas à percepção do sentimento que une o casal, segue-se novamente a desqualificação

violenta que justifica sua atitude. E a inveja revelada coroa esse movimento. Antes já havia aparecido, em um movimento de duplicações:

Joana Xaviel decerto ficava para pernoitar na cozinha. O velho Camilo morava num canto, no quarto dos arreios. Mas, por esta vez, tinha demais outras pessoas, também dormindo lá. Joana Xaviel, no dar da meia-noite, não se trasmarcava? Mas não seria verdade que o Adelço aos os olhos bodejasse, querendo com ela. O Adelço só tomava calor com Leonísia... Mas, ele, Manuelzão, que não possuía mulher formosa no canto da cama, então não estava livre para assim-e-assado, alguém poderia debicar e reprovar? Seguro que ela não passava de uma chapadeira percebida feiosa; mas isso era negócio pessoal, desde que ele mesmo quisesse, para um variamento, ninguém não tinha que confrontar, por ele não pôr os pontos altos. E o velho Camilo? Triste de um, soez sujeitado, nesse sertão. (pp. 178/179)

A identificação de Manuelzão com o Adelço, de quem ouviu dizer que dormia com a Joana Xaviel, se desdobra na identificação com o velho Camilo, em ambos os casos o desejo de tomar o lugar está ancorado na solidão de Manuelzão que não tem amor ou sexo. Na verdade, Manuelzão, que não entende o amor, deseja as mulheres de seus duplos. Esse trecho termina com a explicitação do desejo de Manuelzão por Leonísia, a mulher de seu filho Adelço. Joana é coisificada, e, assim, do alto de seu mando, Manuelzão está em poder de possuí-la, sem que o desejo dela esteja sequer no rol de suas cogitações. A estória de amor do título é na verdade a história de um homem que não aprendeu a amar e que se identifica com as pessoas mais próximas na tentativa de usufruir do amor que elas construíram, na forma que ele é capaz de enxergar e desejar, o sexo. Nesse momento da narrativa o leitor ainda não sabe que foi Manuelzão quem separou o casal de mendigos, o que permite ao fluxo de consciência da personagem essas expansões a que ainda não temos acesso em seu sentido completo.

Tristeza dessa, do velho Camilo, cachaça qualquer não empapava? A Joana Xaviel devia de estar agora no meio dos cantadores, aceitando graças de homem, quem sabe. Ou, então, era só o penar de não residirem mais juntos, na

cafúia da chapada. Velho assim não podia gostar de mulher? A decência da sociedade era não se deixasse, os dois sendo pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida. Regra às bostas. Mas, ele, Manuelzão, era que podia mãezar? Podia socorrer de sim um caso desses, tão diverso? Mais triste que triste, triste. Tinha lá culpa?! Todos não viviam falando contra, depondo que aquilo era uma estória feia, que apropriava escândalo? Mais quem repetia censura era o Adelço. Assanhavam, estumavam que ele, como chefe, desse cobro à menos-vergonha. Pois deu. Aí então? Não tinha culpa das responsabilidades. Mesmo Leonisia o aprovara. Mesmo sua mãe, tão de caridades, não achou o que falar, quando veio para a Samarra, os tempos, e do havido soube informação. Culpa, não tinha. Esta vida da gente, do mundo, era que não estava completada. (pp.214/215 — O sublinhado é grifo meu.)

Aqui a compreensão de Manuelzão avançou; sendo capaz de ver a tristeza de Camilo, Manuelzão intui a importância do amor e de sua realização. Pode, então, reavaliar sua responsabilidade. No início do trecho, quando a voz de Manuelzão enuncia a voz social como sendo sua e declara o que a decência social determina, a reação vem com a voz de Manuelzão identificada à do narrador, em movimento narrativo de *Corpo de baile* já nosso conhecido: “*Regra às bostas*”. Manuelzão, com essa recusa, se separa do corpo social de quem se sente porta-voz. Sua defesa subsequente, que é também uma des-responsabilização, avança, contudo, na compreensão das pressões sociais que dirigem seu comportamento. Enumerando cada uma das opiniões que importam, Manuelzão se diferencia finalmente delas. Ainda que o movimento seja mesmo o da ausência de responsabilidade, Manuelzão chega a perceber a falta de sentido e justiça no mundo.

Acolá, surpreendendo em sombra, o velho Camilo — feito um bugre, assim sutilmente. De espera, queria falar alguma coisa? — “A ver, o que é, seo Camilo?” Desejava dizer nada. Vinha, porquanto ele mesmo Manuelzão tinha dado ordem, que acompanhasse, pelo que fosse preciso. Dessa ordem, ele já se esquecera. Mas, pois, viesse, viesse. O velho Camilo, soturno. Rabujava? Bebeu o fel-vinagre? Podia perguntar: — Seo Camilo, está mal com alguém? Sendo

de soer: os agastamentos com a Joana Xaviel — uma estória de amor. A graça!

Indagou:

— Seo Camilo, o senhor está gostando da festa?

O outro descobriu o ser do seu rosto, mesmo no meio-escuro. O que respondia:

— Eu não divêrto, não. Eu só intêiro e semêlho...

Isto disse, o demo de velho. Parecia repetido, um eco, quantas vezes. Um velho, que merecia estima. Ele, Manuelzão, não se dava a culpa do que o outro vinha suportando. À lei, não tinha procedido por embirra, por ruindade. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer. Agora, o velho Camilo viesse, sempre junto, sem arredar de sua companhia. (p.220 — O sublinhado é grifo meu.)

Aqui começa a sensação de Manuelzão de que Camilo tem algo a dizer. De fato, o trecho faz a associação entre a história do amor de Camilo e Joana e o poder aconselhador de Camilo narrador. Quando deseja perguntar de seu amor, Manuelzão acaba por receber uma lição de experiência. A culpa de Manuelzão aparece ligeiramente apaziguada, porque também foi mais aceita. Embora ainda em forma negativa, agora Manuelzão já admite que procedeu mal, visto que procura salvar apenas as motivações. Reconhece-se, talvez sem consciência disso, influenciável, sendo levado pela bobajada do mundo. O movimento de aprendizado, a transformação que vimos operar-se em Manuelzão em relação a Joana e Camilo é um mesmo movimento único, que integra as relações de Manuelzão que na leitura estamos desdobrando. Manuelzão abre uma porta para a experiência com a festa, e durante todo o seu transcorrer ele se prepara para a possibilidade de deixar agir a narrativa, o que vai acontecer apenas no final.

Ao mesmo tempo que “Uma estória de amor” se configura ela mesma como uma narrativa tradicional — pois conta um fato que marca uma comunidade, com os acontecimentos sendo narrados sem paradas explicativas, um fato que transmite experiência — também deixa claro o caráter excepcional dessa experiência, da experiência de modo geral, na vida das personagens, sobretudo de Manuelzão. Assim, o universo reencantado que Rosa cria, pela força de suas soluções lingüísticas, pelo tratamento integrado e motivado da natureza, e até pela própria função da experiência,

convive com um sertão já atingido pela lógica capitalista, em que o valor se encontra no dinheiro e a luta pela sobrevivência se parece com a competição pelo mercado.

O sertão é ao mesmo tempo encantado e condenado, tal como a experiência, na modernidade. A forma do texto aproxima-se já do romance; com um protagonista isolado, que não vê, a princípio, possibilidade de aconselhamento, de compartilhar o vivido, e um enredo que acompanha sua vida e para ela busca um sentido. Também a morte tem esse duplo estatuto; por um lado sua proximidade, sentida por Manuelzão, é própria do romance e força-o a dar um sentido para sua vida; por outro, confere ao velho Camilo, próximo da morte pela velhice, a autoridade de um narrador. Também o *Corpo de baile* participa dessa duplicidade. Cada história constituindo-se como uma narrativa tradicional, com um enredo autônomo, e o conjunto das histórias configurando uma única busca, no interior de um universo formado pelas partes que o integram, uno na sua multiplicidade, por onde personagens circulam e se transformam e que também não se apresenta sempre o mesmo. E o sentido que Manuelzão (e o leitor de romances junto) procura para sua vida parece passar pela fascinação que o velho Camilo exerce sobre ele.

Ao longo da narrativa a imagem do velho Camilo se modifica aos olhos de Manuelzão, conforme também se modifica sua auto-imagem. Manuelzão procura identificar-se com as imagens de proprietários e homens bem sucedidos a que tem acesso. O senhor de Vilamão é o proprietário mais abastado que comparece à festa. O processo de desilusão de Manuelzão passa também por medir a distância que o separa deles, de Vilamão, do patrão Federico Freyre e dos outros para quem sua atenção se volta no início.

E ele, Manuelzão, não pelejava no caminho de poder ficar rico, também, um dia? Deus emprestasse a ele de chegar aos cem anos, com resistida saúde, e ele completava comprando para si até a fazenda em pompa do senhor do Vilamão, que a todas desafiava. Para teimar e trabalhar, se crescia, numa coragem de morder os ferros. Ah, tanto dava barra no impossível. Supunha a morte? Carecia de um filho, prossequinte. Um que levasse tudo levantado, sem deixar o mato rebrotar. Não o Adelço — ele sabia

que o Adelço não tinha esse valor. Doía, de se conhecer: que tinha um filho, e não tinha. (p.173)

A ambição, que o leva a acreditar que pode chegar a proprietário trabalhando e lhe dá forças para continuar sua batalha, desemboca no sentimento da impossibilidade. E o desejo do impossível está associado à morte. Pensa então em alongar seu projeto para uma descendência que ele não constituiu: não formou família, não reconheceu efetivamente o filho natural. Com ele, ao contrário, estabelece uma luta interna. A desqualificação do filho que Manuelzão empreende mentalmente obedece ao desejo de tomar o seu lugar. Manuelzão promove a nora, em quem admira beleza e caráter, a dona de sua casa, restando a Adelço o lugar indesejável do intruso. Manuelzão acredita que ele não merece a “sorte” que tem, estar casado com uma mulher admirável, ter constituído família, sendo tão diferente dele mesmo, Manuelzão, sem ambição nenhuma. Manuelzão cobiça a mulher do filho.

Leonísia já devia de estar em cama, junto com o Adelço, só ele tinha o direito de olhar a formosura alegre de Leonísia. Mesmo de pensar, mesmo de reparar no rosto, no descanso de Leonísia. Deus de lei. Maus pensamentos. (p.179)

Nesse momento da insônia de Manuelzão em que ele reflete sobre as qualidades de Leonísia e os defeitos do Adelço revela-se a hostilidade que Manuelzão reserva para o filho mal assumido e o alcance do desejo de tomar o seu lugar. Aqui Rosa deixa ao leitor completar o que seriam os “*maus pensamentos*”. Mas sabemos que Manuelzão cobiça a mulher do filho e planeja transmitir a este a responsabilidade da imensa boiada que vai sair, para poder ficar sozinho com a Leonísia no comando da casa. O dilema de Manuelzão fica claro neste trecho; embora sinta falta do afeto e da família que ele não construiu e inveje aqueles que o fizeram, Manuelzão sente grande orgulho e apreço por sua condição:

O Adelço tinha-se feito peso-mole de melhor não ir: pois queria era ficar, encostelado, aproveitando os gostos de marido, o constante da mulher, o

bebível, em casa com cama. Nada, não — dei'stá! — ele, homem, ia! Ele, Manuelzão. Quisesse, não ia, isto sim; não era ele sozinho quem mandava, amo, na Samarra, em tudo?! Era só querer, decidir, e falar determinado: — “Adelço, eu resolvi, eu fico. Há-de-o, arruma a trouxa, sela o cavalo, e vai!” Ah, e fosse, sem rosnar, de boas-vontades. Não me vem com reflagidos! Dito que era ele quem mandava — por ser o pai, o dono, por ter as custas do dinheiro. Mesmo, por um capricho legal, não estava no poder de mandar aumentado? Assim: que, depois da boiada entregue, ainda o Adelço carecesse de ir mais para adiante, mais longe, mais tempo, — levar por exemplo um bilhete, em mão, na Sete-Lagoas, no Belorizonte, no lugarejo do Mim, na Uberaba! — então tinha de passar não era um mês, não, mas dois, três, seis meses, sei lá, longe da Leonísia. Pra ver o que é bom... (pp. 174/175)

Está tudo no trecho: a dose de violência que o mando implica, mesmo quando reconhecido e realizado sobre obediência passiva. A hierarquia nas relações embute a violência primária dada pela força. A forma como a possibilidade do mando exalta aquele que detém o poder e o incita ao abuso. Manuelzão sente-se com direito ao poder e ao abuso, e aqui não falta nem o nome: o “*capricho*” comparece legalizado. O paternalismo brasileiro está expresso com todas as suas bases, “*o pai, o dono, por ter as custas do dinheiro*”, o que inclui já a participação no capitalismo vigente, representado pelo dinheiro. Ao duplo que Manuelzão forma com o filho também não falta nada; os iguais, ligados por laço sanguíneo, em tudo se opõem, e a luta implica justamente na troca de papéis e lugares entre eles. Cobiçando a mulher do filho, Manuelzão cobiça a sua vida.

Lentamente, ao longo da narrativa, na experiência comunitária da festa que transcorre, Manuelzão desloca o valor do vivido, do dinheiro para a experiência, e alcança, na identificação com a figura de velho Camilo, narrador, a possibilidade de conselho.

Triste que aquilo tudo não pertencesse — pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair

dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... (p.227)

O processo de identificação de Manuelzão com o velho Camilo precisa vencer as barreiras sociais. As condições sociais de cada participante da festa aparecem sempre como determinantes de sua personalidade e de sua participação na comunidade, segundo a perspectiva de Manuelzão, ávido por reconhecimento, querendo alçar-se acima dos demais. Mas, para tomar a sua decisão — chefiar a comitiva que vai levar o gado ou mandar Adelço em seu lugar — necessita construir uma imagem de si mesmo. Só a experiência vivida e re-significada pode oferecê-la a ele. Durante toda a novela, reavalia o vivido. Somente no momento em que ele se liberta da condição de mando, e é capaz de igualar-se a Camilo, é que se torna receptivo ao conselho, à sabedoria contida nas histórias: respeitar e deixar viver, livre, o outro. Manuelzão precisa aceitar as escolhas que realizou para si, trabalhar, estar perto do poder proprietário, gozar suas rebarbas, não constituir família ou laços afetivos que perdurassem. Aceitar a viagem tem a ver com deixar de cobiçar o que outros construíram e ele não pode ter para si, mas também aceitar a sua condição nômade de vaqueiro “fôrro” de coração.

A história que o velho Camilo finalmente conta, o “Romanço do Boi Bonito” ou a “Décima do Boi e do Cavalo” diz respeito justamente a uma grande reunião de vaqueiros, como a festa de Manuelzão, e todos com um objetivo comum, dado pelo fazendeiro, herdeiro (de fato, mas não de direito) do cavalo e do Boi: encontrar e trazer o Boi Bonito. O vaqueiro Menino se alça sobre os outros vaqueiros, como Manuelzão sobre seus pares, porque é o único capaz de montar e cavalgar o cavalo encantado, aquele que conhece os caminhos e pode levar o cavaleiro até o Boi Bonito, sem cansar ou perdê-lo de vista. O Boi vive em um jardim aprazível, como aquele do qual Miguilim se lembra e Miguel deseja para si, em um lugar onde corre um riachinho perene:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde — verde,

verde, verdeal. Sob 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. (p.241)

O vaqueiro Menino pôde então chegar a esse lugar e lá laçar o Boi. O cavalo o leva de volta ao fazendeiro, que celebra uma festa para comemorar. Menino leva o fazendeiro até o Boi e lhe pede como recompensa, ao invés das riquezas e da mão de sua filha, oferecidas por ele a princípio, apenas que lhe dê o cavalo encantado e que solte o Boi Bonito. A história do velho Camilo termina e Manuelzão decide ir com a boiada que vai sair. “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” termina também, sem nos explicar o que fez com que Manuelzão tomasse sua decisão. Seguramente é a experiência coletiva que a narrativa proporciona que o leva a decidir-se; na história do velho Camilo, Manuelzão encontra o seu próprio caminho. Como o Menino, Manuelzão vai ao encontro do seu riachinho, o sentido totalizante, “*sem pedacinhos*”, que secara com a fixação, quando Manuelzão estabeleceu vida sedentária na Samarra. A condição nobilitada do vaqueiro colabora com essa possibilidade e Manuelzão pode agora dispor do seu cavalo encantado, a sabedoria, a experiência profissional constituída por anos de ofício, que a narrativa ajuda a reconhecer e a valorizar. A beleza da história se faz nesse processo de auto-conscientização pelo qual passa a personagem. O leitor assiste e acompanha um aprendizado de si que leva a uma decisão indiscutivelmente acertada, diante dos motivos nada aceitáveis que o inclinavam a ficar na Samarra e mandar o filho levar a boiada em seu lugar. Mas resta a espreita da morte, que começara com o cessar do riachinho.

E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiou: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d’alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido. (p.146)

É evidente a alusão à morte do Dito nesta passagem. A falta que atormenta Manuelzão lembra a morte de um menino. Nos adultos a espera pelo que foi perdido é “*sem sensatez*”, como era “*sensato*” o menino Miguilim à espera da Cuca Pingo-de-Ouro. As perdas vão constituindo com isso um mesmo universo de falta para os protagonistas de *Corpo de baile*.

Dera de ser também nessa época que um argueiro, um broto de escrúpulos, se semeara no juízo de Manuelzão? Quem sabe não fosse. Se ele mesmo às vezes pensava de procurar assim, era mais pela precisão de achar um começo, de separar alguma data a montante do tempo. De todo não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. (p.146)

Este trecho é a seqüência exata do anterior. Aqui, o cessar do riachinho é vivido por Manuelzão como marco para a presença da morte na sua vida, como porta para a velhice ou para a doença.

Mas, sob um súbito, Manuelzão não queria, não podia entrar no estreito da Capela: ele estava afrontado na boca dos peitos, aquelas ânsias. Arquejava, da subida? Tomou fôlego. Não, nada não de ser. As más idéias passavam. Só — quem sabe — não seria mesmo melhor ele renunciar de sair com aquela boiada grande, que iam pôr na estrada, logo uns três dias depois da festa — para a Santa-Lua. Aconselhável era deixar de lado a opinião de orgulho, e voltar atrás no arrazoadado com o Adelço, mandar o Adelço ir em seu lugar. Enquanto isso, ele ficava ali em Casa, em certo repouso, até a saúde de tudo se desameçar. Podia? Ah, mas nisso, consigo mesmo não concordava. Saúde boa, de sempre; só que, nos derradeiros dias, ele tinha dormido pouco, pensar em todas as minúcias da festa deixava a gente numa nervosia. Sabor disso, de rogar ajuda e voltar atrás num trato, ele ao Adelço não dava. (p.162)

Aqui mais uma vez podemos enxergar a mimese que Rosa realiza da consciência. Não estamos mais diante de uma criança, mas de um adulto orgulhoso. A

forma como as sensações físicas se misturam à auto imagem de Manuelzão cria uma distância subjetiva da realidade que torna impossível ao leitor discernir sobre a gravidade dos sintomas que a personagem apresenta. Assim como para ele, o julgamento sobre o que lemos vacila, oscila entre os pólos. Ora desejamos que ele vá com a boiada e deixe Leonísia e Adelço em paz, ora tememos por sua saúde. Se o principal critério da personagem para decidir é finalmente sua soberba, então com ele não podemos compactuar.

Um desânimo? Sério não sendo: mais só estados passageiros, dúvida de saúde. Pôr freio em si mesmo. Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada — sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmaginava.
(p.185)

Neste momento, que é o momento da insônia, a associação do riachinho com a proximidade da morte se faz mais clara. Aqui vemos o movimento inverso do trecho anterior em que a dúvida se desfaz para dar lugar ao orgulho: neste momento o “*desânimo*” se transforma em mau pressentimento.

Manuelzão no princípio aceitou a honra de entrar, à frente de todos, admirado por tantos olhos, pompa de ir direto ao altar, beijar a Santa, dito um padre-nosso. Mas daí tornava a sair, a capelinha era tão pequena, o aperto dava aflição, ele receava faltas-de-ar. O povoame enchia a chã, sem confusão nenhuma. Mesmo aqueles com os revólveres na cintura, armas, facas. Ao que Manuelzão, cá bem atrás, ficou, no côice. Gostava todos aprovassem essa sua simplicidade sem bazófia, e vissem que ele fiscalizava. Ajoelhou na hortelã-do-campo. Queria rezar. Mas o coração crescia.(p.189)

Manuelzão não vive a missa, fiscaliza. Novamente não podemos discernir entre a emoção e a aflição de multidão, do lugar pequeno, e um mal-estar mais sério.

A cozinha, confusa de mulheres. Parava ali, lerdando, estadonho. Tempão, que estava. Atinando — queria ver Leonísia. Requeria alguma palavra de estima, de consolo? Que era que se envelhecia? Mas, quando Leonísia com ele defrontou, deu más surpresas, nos olhos que abriu, mesmo no dizendo, com aquela voz escolhida de gentil: — “Pai, o que o senhor está sentindo? A não está bem? Não estou gostando dessa sua cor, isto é cansaços da festa, tamanha lufa. O senhor preza um chá?” Não. Que estava subido de bem. Era o que ele garantia. (p.216)

O mal-estar de Manuelzão ganha realidade nos olhos de outra personagem. Está visível que ele não está bem. Leonísia se espanta, abre os olhos, Manuelzão tem a cor alterada.

A gente saía, com pouco já se degozando o voltar, o dia da chegada de volta era o melhor. Antes, tinha sempre sido assim. Agora, não. Agora não se sentia o aviso do cheio, que devia de vir depois do vazio. (p.219)

Esse trecho finaliza a antecipação imaginária da viagem com a boiada por Manuelzão, que sairá da Samarra para chegar à Santa-Lua, no rio das Velhas, passando por Andrequicé, em Três Marias. A viagem não lhe suscita, neste momento, nenhum gosto, só desgosto. E não há “o aviso do cheio, que devia vir depois do vazio”. Aqui, de forma mais obscura, se repõe o mau pressentimento.

Agora, o velho Camilo viesse, sempre junto, sem arredar de sua companhia. Chegavam na beira dum curral. Manuelzão, por um lazer, se amparou nas réguas da cerca.

— O senhor sentiu um ar, seo Manuelzão? O senhor está assim agoniado...

— Nada não. Canseira, que me deu...

Soava forte, no viro do vento, o reprechume do Bastião:

***“Companheiro, me ajude
a contar a minha vida***

*Vou-me embora,
ei-ai!*

*Eu não tenho amor aqui,
minhas queixas são perdidas...
Vou-me embora,
ei-ai!” (pp.220/221)*

O velho Camilo também percebe o mal-estar de Manuelzão, mais uma personagem conferindo realidade às sensações, que, no fluxo de seu pensamento, poderiam passar por construções imaginárias, como outros conteúdos. E o refrão fala de seu tema, conservando sempre a célebre ambigüidade rosiana; como num pedido antecipado a Camilo, para que o ajude a narrar a sua experiência porque ele está de partida. Manuelzão não tem amor, não conseguiu a tão desejada condição de proprietário, mas suas queixas nada valem, agora que está de partida. E a partida aqui pode ser a morte ou a boiada, ou ambas, identificadas como estão, na coleção dos trechos sintomáticos, como um mesmo movimento, uma mesma partida.

Manuelzão se sentara na roda dos hóspedes principais, o banquinho baixo encostado numa árvore, ele precisava, hoje não estava muito conseguido com o corpo.(p.223)

A cada momento, o mal-estar ganha sentidos diversos. Agora Manuelzão sente apenas o cansaço, como se num dia só, um dia em que não se sente bem.

Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dôr-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encajado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo — acamaradados!

Será que o velho Camilo sabia outras coisas? O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia.

Ia, com a boiada, estava a ponto. Assim, sabendo os pressentimentos. Amargava, no acabado. O fel de defunto — se dizia. Vezes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me. Tinha não, tinha medo? Essa era de primorosa! Perguntasse ao velho Camilo. Assim, todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para ensinar... Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia era contar estórias — uma estória, do pato pelo pinto, me conte dez, me conte cinco. (pp.227/228)

Este trecho continua o trecho já citado da página 227, em que Manuelzão finalmente se identifica ao velho Camilo. Aqui os sintomas se somam, produzindo um quadro de saúde visivelmente grave. À sugestão da doença do coração se segue a entrada da primeira pessoa na voz narrativa, sem marcação de diálogo ou fala, como vimos já acontecer com Miguilim. A duplicação de Manuelzão com Camilo tem seu paralelo na duplicação do narrador com a personagem. E o tema de Miguilim retorna, o erro: “No começo de tudo, tinha um erro — Miguilim conhecia, pouco entendendo.”, p.13. A voz do narrador, em primeira pessoa, por mais que expresse a interioridade de Manuelzão, parece ganhar simultaneamente outro estatuto, ela também se descola do resto do texto, como uma outra voz... Voltaremos a ela quando tratarmos da possibilidade de que Miguel seja o narrador do *Corpo de baile*. Foi apenas um pequeno instante e a reiteração da identificação com Camilo coincide com a retomada do narrador em terceira pessoa. Então reaparece a analogia corpo e mente que aparecera no início, no trecho citado da página 163, novamente associada a Camilo e à sua habilidade curativa de narrador, o sentimento do corpo provém da mente. “*Porém, porém, ia passando além*”, a frase com jeitinho de refrão sugere a morte? “*A festa não existia.*” A realidade está se distanciando, Manuelzão já não a vive? Na continuação, manifesta uma decisão que se aproxima a uma verdadeira escolha da morte, em que Manuelzão aparece identificado a um “*defunto*”. A pergunta ao velho Camilo revela-se, então: é sobre a morte que Manuelzão quer saber.

Aquele estado de noite de meio maio, agradável friazinha, e sufocava feito o ar antes de trovoadas, peso pondo. Ah, árvore sozinha, em morros, chama raios. Iam judiar mais com o velho Camilo? Tinham judiado? Daí, pois, perguntava. Perguntava? — “Seo Camilo...” Que era que ia indagar? Só se mandando. Mandava. — “Seo Camilo...”

— Seo Camilo, o senhor conte uma estória!

O que era para se dizer e não se crer. Pois, então, era? Assim de só ser, sem razão. Uma estória. Mais o velho Camilo entendeu, obedeceu. Alguns ainda riram dele.

— Caso eu tenho, por contar...

O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora. Ele, assaz, se começou:

A estória do velho Camilo. (pp.228/229)

Manuelzão consegue, ao final, oferecer outro lugar social ao velho Camilo. Como uma reparação. De mendigo, de quem se ri, Camilo passa a narrador. Um narrador que tem voz, postura de corpo e poesia na linguagem arcaica, ancorada na tradição. Sua sabedoria se faz comunicável, com o acúmulo de experiência depositado na linguagem, através da forma narrativa.

Mas é ainda na forma do mando que Manuelzão o faz. O que reduz o alcance do processo de aprendizagem que vimos acompanhando? As características de Manuelzão e suas relações com as pessoas estavam ancoradas em sua condição social. O que foi que efetivamente mudou?

E o que a narrativa de Camilo responde a Manuelzão? O lugar aprazível onde o Boi branco, que reflete claridade, vive, assemelha-se a uma visão paradisíaca. Velho Camilo ensina a Manuelzão a não temer a morte?

O narrador se afasta de Manuelzão. Enquanto Camilo conta, cede-lhe completamente a voz e Camilo narrador chega a dirigir-se aos ouvintes (ou leitores) em primeira pessoa: *“O restante dessa estória é em moda redobrada. Com os sofrimentos e os anos, receio ter esquecido.”*(p.236) Quando se refere aos convivas da festa, a voz narrativa ganhou um estatuto de voz coletiva, que pode ser de Manuelzão, assim como

de uma espécie de grita geral, de desejo público. É uma primeira pessoa, dada pelo imperativo, mas que não personaliza. Ela é distante de Manuelzão porque deixa de nomeá-lo, mas a distância pode ser entendida como uma proximidade tão intensa, que assumiu o seu lugar. E a voz que fala, no lugar do narrador, é a voz de Manuelzão:

Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho Camilo se acomodar. Maranduba vai-se ouvir! Ai, toquem as violas sereno, de cinco e seis cordas dobradas, de mississol-remilá. O violão tem os mil dedos, fez-se o violão pra se gemer. Seo Velho Camilo em fim de festa, carece de recomçar. (p.230)

O narrador Camilo, de posse de seu novo lugar social, recebe um novo nome, “*Seo Velho Camilo*”, em que se adota a forma dirigida aos respeitáveis do sertão⁸⁰, acompanhada pela incorporação do epíteto ao nome, dada pela letra maiúscula de “*Velho*”. O momento da transmissão oral da narrativa se sacraliza com a participação de todos, como fora a missa e a procissão. Camilo necessita recomçar, para que todos possam ouvir, todos prontos, com uma nova atenção preparada⁸¹.

Porém, quando a história é interrompida, de quem é a voz que fala pelo narrador?

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era — o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado. (p.243)

⁸⁰ Sobre a forma de tratamento, Rosa declara: “(*Seo e Seu, uso-os como tênue diferenciação. Seo, menos profunda corruptela de Senhor, para gente de categoria social um pouquinho mais alta.*)” JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.40.

⁸¹ O que Rosa explica a Bizzarri sobre esta novela: “*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.” JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.91

De quem é esta subjetividade que se expressa, esta sabedoria? O narrador se empolga, dirige a empolgação do leitor e traz então uma mensagem sua. Ou é Manuelzão quem aprendeu com a história, e desse aprendizado o narrador empresta a empolgação? De qualquer modo, como já vimos acontecer em “Campo geral”, o narrador dirige as emoções do leitor, ajudado também pela reação da platéia:

Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorava. Essa estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. Estória!

Seo Velho foi por si mesmo buscar cachaça-queimada, pra trazer para o Velho Camilo. O senhor do Vilamão, tão branco, idosamente, batia palmas avivas, parecia debaixo de um luarado.

Manuelzão estendeu a mão. Para ninguém ele apontava. A boiada fosse sair — ele abraçava o Adelço e Leonísia.

Mas a estória se contava: (p.243)

Em meio a tanta emoção, o que significa o gesto de Manuelzão? A mão estendida sem nenhuma direção representa sem dúvida a emoção incontida de Manuelzão, mas parece-se desagradavelmente ao gesto cinematográfico do enfarte. E é nesse momento que ele finalmente reconhece o “Adelço e Leonísia” como um casal.

Quando a história de Camilo acaba, então “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” acaba também, com um pequeno diálogo final e, com isso, o narrador não reaparece.

— Deus vos salve, Fazendeiro. Vaqueiros, meus companheiros. Violeiros... 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 declarar! A festa não é pra se consumir — mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.*

— *A boiada vai sair! (p245)*

Então se desfizeram todos os argueiros... A mente sã produz um corpo sã e toda a disposição de Manuelzão está de volta... No lugar do consumo que a festa também representa, Manuelzão entende que ela é aprendizado, que é experiência que compõe uma memória coletiva, que pode ser comunicada. Mas... e a morte?

O argueiro está agora no leitor e não pode ser completamente desfeito. E se “*está clareando, agora, está resumindo*” for a morte chegando, o “*fim final*”, então a morte é agora aprazível e reconciliadora. Manuelzão reconcilia-se com o filho e a nora, e consigo mesmo. Essa morte é também alegre. E a boiada continua.

III. LUGAR SOCIAL, LUGAR EXISTENCIAL

leitura de “A estória de Lélío e Lina”

“todos desempenham papéis intrínsecos a esse sistema, e dentro de limites designados por esse sistema, que são, ao mesmo tempo, os limites do que é politicamente “possível” e, num grau extraordinário, os limites do que é também intelectual e culturalmente “possível”.”

(E.P. Thompson, *Costumes em comum*, p.77)

Em “A estória de Lélío e Lina” encontramos um narrador que demora para fixar seu foco e colar-se à perspectiva da personagem. Embora anuncie desde a primeira frase qual é o fato que dá início à história e quem é o protagonista de que vai tratar, há o relato de um contexto narrativo do qual esse protagonista não participara. A indefinição do foco narrativo acompanha a demora para mencionar o nome do protagonista.

Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém. Era de tarde, sob um rebuço de calor — o quente da chuva — quando as nuvens descem com peso e a camisa se cola em corpo de homem; dia de meio-céu. A pulso fora o esforço: de trezentas vacas parideiras, quantia delas aviavam parição, com a passagem da lua; e as boiadas bravas, trazidas de outros sertões, já ao primeiro trovão de outubro se lembravam de lá e queriam a arribada, se alçando dos enormes pastos sem cercas; carecia rebatê-las. De torna da lufa, a vaqueirama no pátio vinha de desarrear e amilhar: ainda ali os onze cavalos se ajuntavam, todos eles cabisbaixos. Da varanda, seo Senclér tirava conversa com o pessoal. E o vaqueiro foriço apareceu, montado num animal pampa; um cachorro seguia-o. (p.247)

O narrador relata com objetividade e distância: o vaqueiro chegando e o pessoal da fazenda na beirada da casa. A lida do dia com o gado pertence a uma realidade que o forasteiro desconhece, mas o narrador não, ele põe o leitor a par. Os onze vaqueiros da fazenda, que serão os companheiros de Lélío durante a narrativa, são nomeados de uma vez, “a vaqueirama”, e sabemos seu número pela contagem dos cavalos. Do alto de um lugar destacado, a varanda, aparece o proprietário, o único designado pelo nome, “seo Senclér”, contrastando com o coletivo e impessoal reiterado para os vaqueiros “o pessoal”. Na continuação, o narrador nos oferece um olhar externo sobre o protagonista, o primeiro olhar externo em *Corpo de baile* aparentemente livre de uma perspectiva de personagem protagonista. Em “Uma estória de amor” vimos outras personagens comentarem o estado de saúde de Manuelzão e nos oferecerem com isso uma aproximação do olhar externo, mas ainda sob a perspectiva da personagem

protagonista, que observava esse olhar externo. Aqui, o olhar é exterior em relação à perspectiva subjetiva de Lélío, personagem responsável pela construção de subjetividade na novela, mas será sempre humano e interno ao sertão. Lélío será observado de fora, sem que sua perspectiva tenha sido iniciada pelo narrador:

De pronto, relancearam o que nele havia a ver, a olho de vaqueiro: rapaz moço, bôa cara e comum jeito, sem semelho de barba nenhum, ar de novidade; com sua roupinha bem tratada: só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. Alforjes cheios, saco de dobro na garupa, capa na capoteira; laço estaço — uma “corda” bem cuidada; hampa de vara-de-topar que provava prestança. O cavalo — recém ferrado dos quatro, relimpo de liso — estadava vistoso: assim alto oito palmos da cernelha ao casco, com as largas malhas vermelhas desenhadas em fundo belo branco. (pp. 247/248)

O sujeito indeterminado de “relancearam”, que pode ou não incluir o proprietário, desde que ele tenha também “olho de vaqueiro”, confere ao narrador certa impessoalidade. O narrador nos convida a olhar a personagem com os olhos dos vaqueiros que o vêem chegar e nos ensina como fazê-lo. A minúcia do olhar dos vaqueiros, pronto a estudar os detalhes e a enxergar neles utilidade, tem também a função de nos ensinar os costumes desse modo de vida típico. “A estória de Lélío e Lina” vai tratar como tema central, pela primeira vez na obra, dos vaqueiros em seu ofício. O texto nos ensina como se veste e paramenta um vaqueiro e como se medem a qualidade e o cuidado de sua aparência. O detalhe que avança na direção do tema de “A estória de Lélío e Lina”, além dos outros, que nos mostram Lélío um vaqueiro cioso e bem cuidado, é o chapéu, “maior que a cabeça do dono”. É provavelmente herança de outro vaqueiro mais cabeçudo, provavelmente mais velho e experiente, com tamanho que Lélío, um rapazinho novo, não pode preencher.

*Mas, seo Senclér olhando, o rapaz sentiu que ele lhe indagava a graça.
— “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido.” “— Está passando?” “— Nhor não. Estou alheio.” (p.249)*

Só então, sob olhar proprietário, simultaneamente para nós e para os vaqueiros presentes, é que Lélío nos informa seu nome, em voz direta. Como se estivéssemos diante dele, examinando-o na sua chegada e ouvindo-o falar. Até aqui o que sabemos dele é o que os vaqueiros sabem. A perspectiva narrativa então se particulariza:

*Seo Senclér demorava. Gostava do em-ser do vaqueirinho, do rumo de suas respostas. Se já estava com bôa chusma de pessoal — aqueles ali e mais três no retiro do São-Bento — por outra a faina concedia de um campeiro a mais (...) Ah, dava pena ver, mundo a dentro, tanta vasta de sustento vazio, e o capim verde tão enganoso; as reses roendo as caveiras de outras (...)[continua a descrição do limite do cerrado com a caatinga, nos arredores] *Mas ali, no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta — capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcáreo, salitrado — quase tão rica quanto as do Urubùquaquá e do Peixe-Manso. Tanto, que às vezes seo Senclér se reanimava, no entusiasmo de que dela pudesse tirar a salvação de seus negócios; mas que, outras horas, num arregalar de tristeza, pensava achando que talvez ele mesmo não soubesse aproveitar tudo aquilo, e tinha medo de ruína próxima. (pp.249/250 — O sublinhado é grifo meu.)**

A perspectiva narrativa seleciona agora seo Senclér, acessando sua interioridade; a forma como gostou de Lélío, a reflexão sobre a pertinência de empregá-lo, tudo desembocando numa comparação das terras ruins dos arredores com as boas terras do Pinhém (em um movimento de apresentação da fazenda que se repetirá em “Cara-de-Bronze”). Trata-se da mimese de um movimento reflexivo de seo Senclér que, na verdade, tem como função mental amenizar a situação financeira adversa de seus negócios com a fazenda do Pinhém. E a localização do Pinhém⁸² aparece, ainda sem nenhum referente real: seu nome se deve ao Ribeirão, enquanto os modelos de comparação, o Urubùquaquá e o Peixe-Manso, são possivelmente lugares próximos (o que se confirma, no caso do Urubùquaquá). Na seqüência, o narrador cede a perspectiva

⁸²A explicação do nome Pinhém está em “O recado do Morro” : “A toda hora um gavião voante, sempre gaviões, sempre o brado: **pinh’nhé!**”, p.417.

de seo Senclér à continuação do diálogo, em que o vaqueiro Aristó, o capataz, toma parte, valorizando a referência que Lélío havia dado: era filho de vaqueiro renomado. Lélío é herdeiro de uma tradição; no Brasil, o trato com o gado evoluiu de forma autônoma. Desde a ocupação do território, cria-se gado, com técnicas e costumes que vão sendo transmitidos de geração a geração. De fato, o Higino estava na lista de vaqueiros excepcionais que Manuelzão, em “Uma estória de amor”, enumera:

Não havia de ser [o Uapa] mais atirado, no vaquejo, do que o Casimiro Boca-de-Fôgo, o Zazo Minas-Novense, o Higino, o Hilário do Riacho do Boi, João Xem, João Vaca, Terto Tertuliano, o José-José do Ipipe. E, afora o primeiro, já dado em alma, os outros todos estavam vivos ali, festantes. (p.183)

O que o texto sugere é que o Higino, pai de Lélío, estava na festa de Manuelzão. Como Lélío acaba de dizer que seu pai já morreu, devemos supor que há um lapso de tempo entre uma história e a outra. A datação da obra, assim como a localização geográfica, é uma tarefa de atenção a minúcias e informações cifradas. A inclusão de equipamentos modernos nas narrativas apontava para um tratamento contemporâneo das histórias, mas sem precisão de datas. Há ainda o crescimento do menino Miguilim, que se torna adulto, garantindo um transcorrer do tempo que abarca todas as novelas. Em “Uma estória de amor”, há uma passagem sobre o velho Camilo que nos ajuda a vislumbrar a época em que se passa o *Corpo de baile*:

Ao que ficou. Deu o nome, que experimentou escrever, mas não soube, não se alembrou mais, experimentou atôa, com a ponta de um tição preto numa régua do curral. Parou triste. Camilo José dos Santos... E informou idade de oitenta anos para fora: tinha uns oito ou dez, na Alforria do Cativoiro. (p.149)

A conta que o texto sugere não está certa. Se o velho Camilo tinha dez anos na abolição da escravatura, como parece sugerir o texto, e contava na ocasião da festa com oitenta anos, então o texto teria que se passar em 1958! Mas Camilo já não sabe mais escrever o que algum dia deve ter sabido e a memória de datas e números com que pode

contar não é, pois, confiável. No entanto, de qualquer modo, a data aponta para uma contemporaneidade de obra e matéria narrada. Ainda sem precisão.

Em “Dão-lalalão (O Devente)”, na lembrança comum de Soropita e Dalberto, sobre as viagens em comitivas que fizeram juntos, no passado, há novas datas, que também situam, mas sem precisar o presente.

Junto com os zebús, traziam também burrada, burros de bôa cria, de Lagôa Dourada, Itabira de Mato Dentro; chegavam embarcados, em Cordisburgo... — “Foi em 32?”

— 32 e 33, 34, 35... Mesmo depois... Vai tempo. Adeus, zebuada!
(p.500)

Sabemos então que as viagens de trabalho de Soropita e Dalberto aconteceram na década de trinta, talvez até os últimos anos. E que passou tempo desde então. Soropita mudara de vida: *“Havia mais de três anos Soropita deixara a lida de boiadeiro; e se casara com Doralda”* (p.481) Não há como definir com alguma exatidão a época em que se passa o “Dão-lalalão”, pode-se apenas supor que se passa no final da década de 40, talvez depois. Em “Cara-de-Bronze” temos mais uma indicação imprecisa de data, diluída na distância temporal:

O vaqueiro Tadeu: Sei que não sei, de nunca. O que ouvi foi do Sigulim, primo meu, e de outros, que viram os começos dele aqui. Que chegou — era um moço espigo, seriozado, macambuz. E danado de positivo! Foi na era de oitenta-e-quatro... (p.573)

Não sabemos a idade de Cara-de-Bronze. Sua velhice é afirmada e negada pela narrativa. O único dado que temos são os quarenta anos que ficou sem saber o que de fato acontecera na sua mocidade, antes de chegar ao Urubùquaquá. Mas essas considerações nos levariam à década de vinte, anterior ao período sugerido por “Dão-lalalão”. No entanto, não sabemos quando foi revelada a verdade desse passado a Cara-de-Bronze. E, ainda, como podemos perceber pelo trecho citado, as informações todas

estão imersas em indeterminação, sendo transmitidas pela memória dos vaqueiros, de um a outro.

Voltemos, pois, “A estória de Lélío e Lina”. O movimento narrativo via a personagem protagonista, um jovem vaqueiro que acabara de chegar à fazenda pelos olhos do proprietário. Então ele passa também pelo crivo do capataz antes de ser entregue diretamente ao leitor. O movimento narrativo acompanha a ordem social na qual ingressa Lélío do Higino.

O que o Aristó estava dizendo:

— *“Patrão, se sabe que o pai dele, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco de sertão do rio Urucúia...”* — então o vaqueiro Aristó disse. — *“Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?”* — *“Também nhor não. Só saudade de destino.”* — *“Você é solteiro, então?”* — *“Nhor, sim, solto, solto.”* (p.250)

Aparece então o principal dado de localização da fazenda do Pinhém: estamos num chapadão, no vale do rio Urucúia. E, como acontecera com Manuelzão, essa localização aparece associada já com os temas de Lélío. Ele é solteiro, o que na passagem se associa a uma imagem de liberdade, que a própria palavra embute. Apesar da sombra do pai, que definiu sua profissão — por afinidade como mais à frente se explicitará — o que Lélío busca é um destino próprio. A palavra “*saudade*”, que o anuncia, carrega uma temporalidade passada, como se o futuro já estivesse previamente traçado. A expressão “*saudade de destino*”, ao nomear o presente juntando as pontas do passado e do futuro, suspende a temporalidade, e instaura o plano da busca pelas essências atemporais tão ao gosto de Rosa. Às palavras, que devem retornar ao sentido original, juntam-se os destinos dos homens, que expressam essências humanas universais. A questão é o sentido paralisador que esse modo de tratar os temas humanos cria inevitavelmente. Os temas universais nascem e progridem na história humana, uma história de sofrimento, desigualdade e dominação do homem pelo homem. Quando se toma um paradigma mítico, como a noção de destino que parece irromper aqui e que retornará bem mais explícita em “O recado do Morro”, como um universal, esquecendo-

se que ela viveu na história, em contexto social escravagista, se realiza a supressão das condições para que o novo possa acontecer. Apenas na história há a possibilidade de transformação que é a esperança para quem sofre na opressão, que é responsabilidade para com todos aqueles que sofreram.

Rosa pôs na boca de um jovem, rapazinho muito novo, imberbe, a palavra saudade, como uma reiteração do humano. A saudade que se nomeia aqui é encontro com o já vivido. Veremos como ela retorna sempre, sempre em novas acepções, como verdadeiro tema de Lélío — veremos como diz respeito a Rosalina. Tem uma importância notável no conjunto do *Corpo de baile*, porque se liga ao tema do exílio, da condição transitória do sertanejo, presente em todas as novelas.

Lélío veio da serra da Tromba d’Anta e traz no seu cavalo uma sela curvelana, que seo Senclér recomenda trocar por uma urucuiana “*mais em regra*”. Lélío veio da região de Curvelo, pode ser que de Diamantina⁸³, e no Pinhém é pessoa solitária, da forma como o vimos chegar — sem laços, sem conhecer ninguém.

E assim o vaqueiro Lélío do Higino estava entrado, na forma do uso, como solteiro com passadío e paga, e o mais em nome de Deus, amém. (p251)

A oração marca a entrada de Lélío como vaqueiro do Pinhém e a adoção, por parte do narrador, da sua perspectiva para contar a história. Perspectiva que não sofrerá variações até o último ponto final. É interessante observar novamente a forma híbrida da passagem da perspectiva narrativa. Não fica claro quem está orando, o seo Senclér, os vaqueiros todos, o narrador, Lélío. E essa indeterminação que a todos inclui, inclui naturalmente o leitor, que sente a sacralização da passagem sob o pórtico de entrada da história, que agora vai começar.

O que segue é uma apresentação dos vaqueiros, que formarão a sociabilidade de Lélío. Dentre eles, se destacarão Delmiro, “*o primeiro rosto amigo que lhe sorriu*”(p.251), e Canuto, que brinca de laçar Lélío (“*estava alvo de um brinquedo bruto*”(p.252)), para se apresentar como afilhado de seu pai Higino. Em “A estória de

⁸³ Cf. “Anexo 4 — Geografia”.

Lélio e Lina”, o conjunto dos vaqueiros, convivendo intensamente, durante um ano inteiro, no trabalho e no lazer, constitui uma espécie de vida em comunidade. Essa comunidade é formada por homens casados e solteiros, estes dormindo juntos no quarto dos vaqueiros. Os vaqueiros casados, com ou sem filhos, possuem casinhas próximas à sede da fazenda, na qual vivem seo Senclér e dona Rute, cujos filhos pequenos moram, ambos, na casa da avó, no Curvelo. As moças solteiras que moram ali são as filhas dos vaqueiros casados. A comunidade se completa com duas prostitutas, as Tias, que moram em casinha mais afastada e com os funcionários de casa, como a cozinheira Maria Nicodemas. Há também uma sitiante vizinha e independente da vida da fazenda, dona Rosalina.

Os vaqueiros são descritos pelas características que destoam dos demais, singularizando-os (grifos meus, em sublinhado):

Os outros estavam sendo mó de muitos, davam para se olhar a vulto, não para se ficar de uma vez conhecendo. Mas Lorindão tomara conta do cachorrinho Formôs; e esse Lorindão, branquelo baixote, meio para velho, com alguma barbicha de cavanhá, era um que parava em pé, as pernas tortas, muito abertas — não tirava as esporas: umas imensas nos calcanhares, de cachorro recurvo e roseta rosa-dos-ventos — e avisava, engraçado: — “Vai vigia sua pinga, que os outros bebem tudo embora... Aqui, a gente tem de estar com u’a mão no nariz e outra no lenço...” O alto, ruivado, era Lidebrando, que disse queria aproveitar réstia de luz, e entrou para a arrearia, onde foi fiar seda de vaca, no canzil, para fazer sedém. Soussouza era o que não esperava aqui nem ali, nervoso, pitando sempre, e que perguntava tudo em voz, pondo mão colhendo ao ouvido, por seu tanto de sudaastro. E o Pernambuco, trigueirão, escuro, de muito semblante, que quis saber se Lélio tinha relógio, e se tocava algum instrumento ou cantava. E mais Placidino, J’sé-Jórjo, Canuto, Tomé Cássio e Fradim — esse baixinho, desinquieto, saído, fazendo muita pergunta falando depressa, como querendo meter alguém em parapatas, e arrumando cara no contra-responder, de jeito de importância. (pp.251/252)

Em “Uma estória de amor” muita gente vem prestigiar a festa de Manuelzão, compondo diversos grupos sociais, diferenciados sobretudo pela condição financeira e pela função na hierarquia do trabalho com o gado. Aqui no Pinhém, temos uma amostragem de um grupo fechado, que compõe a comunidade constituída por uma fazenda de gado, em sua convivência diária. Aparece no texto a cor da pele, como uma característica entre as outras, que singulariza apenas o diferente. Apenas os muito brancos ou muito escuros são nomeados, o que sugere uma normalidade parda (segundo a nomenclatura oficial brasileira) mulata ou morena, conforme se queira chamar. Os branquelos, corados ou ruivos são então notados, assim como os negros e mulatos escuros. Como temos uma comunidade, em que cada um representa um papel diferente e ao mesmo tempo aparentemente igualitário, estamos em uma condição privilegiada para atentar para a questão racial, tão fundamental no Brasil quanto negligenciada.

Aparece também, ainda sem nenhuma descrição, nada a não ser a menção de um nome, o irmãozinho de Miguilim, o Tomezinho, que aqui, com nome e sobrenome, não deixa dúvidas sobre quem seja. Tomé Cássio é vaqueiro do Pinhém e o Fradim, em quem Lélío teve que pôr sua atenção, contra sua vontade mesmo, contra a vontade do leitor, é seu cunhado, como saberemos adiante.

[Delmiro mostrando o Pinhém a Lélío.] Outra, chaminezinha de fumaça acima: — “O Tomé. Ora vive com uma mulata escura, mas recortada fino de cara, e corpo bem feito, acinturado, que é uma beleza sensível, mesmo: é a Jiní, que se chama...” Tomé Cássio, tão moço, o mais mocinho de todos, quase um menino, mas também o mais sisudo e calado — era o melhor topador à vara, entre os vaqueiros dali. — “Ele não tem um tico de nervoso, não pisca, não estremece, não enrugá. Tem medo de nada! Boi bravo, com ele, é que acaba não se reconhecendo...” (p.263)

O Tomé Cássio é ainda o caçula, como no Mutúm. Já menino pequeno apresentava as características que agora são retomadas: Tomezinho de castigo fazia cara de assassino. E Tomé é já apresentado com todas as implicações que sua presença em “A estória de Lélío e Lina” terá (como acontece sempre nas apresentações das

personagens): é sério e calado, novo e corajoso, tem a frieza de um assassino. E, principalmente, é o par da Jiní.

Aparece neste momento uma personagem negra bastante diferente de Mãitina de “Campo geral”, mas que sofre com um mesmo lugar social marginal e estereotipado. As relações motivadas entre as características físicas das personagens, suas características morais e seu lugar social são uma escolha construtiva de Rosa, contra todas as teorias sociológicas ou biológicas. A narrativa faz com personagens e enredos o que a poesia e a linguagem artística fazem com os signos exclusivamente convencionais, segundo a lingüística: motiva-os. É assim que as personagens de *Corpo de baile*, sobretudo as personagens-tipo, de segundo plano, não protagonistas, partem de estereótipos sociais e raciais e os realizam. A Vovó Izidra, com seu fichú preto e sua hipocrisia moral⁸⁴, iô Liodoro em sua estabilidade imperturbável de proprietário, as “feiticeiras” de “Buriti”, Do-Nhã e a mulher de Angueretá, uma burlesca e a outra com cara de assassina etc. Talvez, em alguma medida, toda construção narrativa acabe utilizando estereótipos. Porém, é possível avaliar a função e a acomodação que esses estereótipos raciais, sociais e psicológicos exercem no conjunto. Se nem tudo pode ser posto na conta do preconceito e da discriminação racial, já que há descrição efetiva de condições, situações e comportamentos reais, basta juntar trechos em que eles aparecem, esmiuçar a concretude inevitável do texto, para que preconceito e discriminação racial saltem à vista⁸⁵. Revela-se a existência de uma concepção racial subjacente à constituição das

⁸⁴ ***“Mais antes um que mal procede, mas que ensina pelo direito a regra dos usos!”: É preferível alguém que proceda mal, mas que ensina ou fala defendendo (aconselhando) corretamente as boas normas tradicionais. (Aqui, Vovó Izidra faz a apologia, ingênua, da hipocrisia convencional, convencionalista).*** JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.44. O grifo marcado com negrito é de Bizzarri, indicando a passagem que ele não compreendeu; o itálico simples é a resposta de Rosa.

⁸⁵ Cf. Anexo 3 — “A questão racial”. Trata-se de uma coletânea de trechos de *Corpo de baile* nos quais a questão racial aparece e ganha importância. Acredito que o conjunto formado por essa coletânea fale por si mesmo: em todas as novelas a questão aparece; a escravidão aparece como universo simbólico importante e reiterado, assim como está presente sua memória histórica; o tema do racismo é o centro de “Dão-lalalão”; personagens negras têm relevância especial em “Campo geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”; estão presentes também as associações pejorativas que formam o imaginário social do preconceito racial brasileiro. Sobre esse tema, cf. Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, “O mito anverso: o insulto racial” em *Classes, raças e democracia*. Segundo ele: “o insulto deve ser capaz de, simbolicamente: a) fazer o insultado retornar a um lugar inferior já historicamente constituído e b) re-instituir esse lugar.

A atribuição de inferioridade consiste na aposição de uma marca sintética, como a cor, e qualidades e propriedades negativas (em termos de constituição física, moralidade, organização social,

personagens. Mesmo a observação do real é mediada sempre por uma concepção de mundo. Também a nossa observação das questões raciais em *Corpo de baile* é mediada por uma concepção racial. E sobre esta questão, como praticamente em relação a todas as contradições de *Corpo de baile*, nos encontramos diante de uma convivência, problemática, de crítica consciente, por um lado, e incorporação reprodutora das práticas sociais, por outro. A crítica que podemos ver em Vovó Izidra — personagem com a qual não nos identificamos, símbolo da intolerância em todos os planos da vida — no tratamento que ela confere à Mãitina, por exemplo, é minimizada pelo papel efetivamente marginal da personagem negra. Suas diferenças culturais e inaptações são sentidas e incompreendidas por todos, não só por Vovó Izidra; o que inclui, de algum modo, Miguilim e o narrador. Como se o texto apresentasse criticamente o comportamento violento e intolerante de Vovó Izidra, mas não a manutenção do lugar social marginal de Mãitina; há crítica à intolerância, mas não há crítica em relação aos papéis sociais estabelecidos. Os negros em *Corpo de baile* são sempre vistos de fora. Embora a mobilidade do narrador na seleção das perspectivas das personagens permita uma pluralidade de visões e linguagens e se deixe modificar e influenciar nesse movimento, nenhum negro está entre elas: os negros permanecem exteriores ao universo subjetivo constituído por essa multiplicidade narrativa.

Jiní é uma “*mulata escura, mas recortada fino de cara*”. O “mas”⁸⁶ que acompanha as descrições das personagens negras, é adversativo em relação a uma imagem socialmente aceita do negro; a qualidade observada no negro sendo exceção, como se elogio fosse, em relação à regra negativa da “raça”. A exceção da Jiní é a extrema beleza “fina” do rosto e os olhos verdes. No trecho em que Lélío a vê com seus próprios olhos, a cor da Jiní é renomeada, o que suaviza o estigma racial e combina melhor com sua beleza. Mas a exceção em Jiní é o motivo para a confirmação da regra: sua beleza exuberante está associada à prostituição e à animalidade de uma pessoa

hábitos de higiene e humanidade) a um certo grupo de pessoas consideradas “negras” ou “pretas”.

Pelo que pude constatar, esse “inferior racial”, no Brasil, é constituído pelos seguintes estigmas: 1) pretensa essência escrava; 2) desonestidade e delinqüência; 3) moradia precária; 4) devassidão moral; 5) irreligiosidade; 6) falta de higiene; 7) incivilidade, má-educação ou analfabetismo.”, p.194.

⁸⁶ Cf. Anexo 3 —“A questão racial”. Encontramos este “mas”, no mesmo sentido, nos trechos das páginas 191 e 296, além do da página 263, citado acima.

guiada pelos instintos, sexuais e de sobrevivência, que vive apenas o presente, sem marcas do passado ou planejamentos futuros. Desde o primeiro momento em que Lélío a vê, sente-se completamente sujeitado pelos apelos instintivos da Jiní:

A Jiní estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. Lélío tirara o chapéu, e nada se disse a não ser o saudar de boas-tardes. Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o deslizar do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos — as pernas...

Voltou, com uma cuia de aluá, trouxe-a às mãos de Lélío, que depôs o chapéu no arçã e se curvou da sela para receber, abaixando a vista, num perturbo; mas, por mais que os abaixasse, sempre restava alguma coisa dela em seus olhos. A barra do vestido branco, as pernas bem feitas, os pés nas sandálias. O aluá espumava, dessoltando em chío e estalidos seu azedo bom. A Jiní tinha a pele tão enxuta, tão lisa, o narizinho fino como o de poucas moças brancas. Aqueles olhos, a gente guardava de cór. Trazia outra cuia, para o Tomé. Lélío desviava o olhar, espiava — não era palha de buriti, era sapé, o que cobria a casinha? E, mal acabavam de beber, olhava o Tomé, numa obrigação de dar-lhe a entender que ali estava somente por causa dele mesmo, a seu convite apenas. Aquela mulher, só a gente ficar a meia distância dela já era quase faltar-lhe ao respeito. (pp.277/278)

A beleza da Jiní depende de um modelo de beleza tirado das moças brancas. Ela só é bonita porque seu nariz, ao contrário do nariz das mulheres negras, é fino. E a Jiní, apesar disso, compõe uma figura em tudo oposta às moças brancas de “A estória de Lélío e Lina”. Quanto mais alta a posição que a mulher ocupa na sociedade, mais branca e bela ela se apresenta. Como era a dona Rute, mulher de seo Senclér, proprietária do Pinhém:

Ainda mal pudera ver direito dona Rute, mas Delmiro, Pernambo, Canuto, todos com admiração tinham referido como ela era: linda, macia, branca, do Céu, e uma delicada simpatia tanta – lá em cima, na Casa, dona Rute, flôr-d’altura, a que podia ser por esses grandes Gerais todos o rebrilho de uma jóia... (p.300)

Dona Rute era decerto, a qual, a mulher de mais beleza que já tinha vindo aos Gerais. Tão rica, e fina, e bem vestida, tão acima de todos ali, afastada, que um homem não tinha remorso de desrespeito: de olhar para ela, pensando, em escondido, como seriam as partes dela, as coxas macias e brancas, os seios por debaixo da roupa, como seria ela na cama; e mesmo a ação desse pensamento virava uma devoção sutil em sonhos, pelo impossível. (pp.337/338)

...dona Rute, que era toda a alvura e formosura.(p.379)

Fica muito evidente, em todas as descrições das mulheres em “A estória de Lélío e Lina”, que a posição social é determinante na avaliação estética que os homens fazem das mulheres, ainda que não exclusiva, claro. No caso de dona Rute, que é bela e proprietária, a associação da posição social com a brancura e a beleza extrema, delicada, é reiterada a cada menção do seu nome. Se, por um lado, há a imitação de um modo de olhar a mulher inacessível da elite sertaneja, por outro lado o casamento perfeito entre a beleza e a condição social elevada é uma naturalização evidente da ordem social. Como Mãitina e a Jiní, também dona Rute ocupa uma posição social totalmente adequada. A natureza aparece aqui em perfeita harmonia com as disposições da sociedade, desse modo nunca vividas como injustas. As personagens sofrem com suas condições sociais, buscam um sentido existencial adequado a elas, e nunca se revoltam ou lutam contra a ordem estabelecida. Podemos tomar como exemplo as Tias, que se prostituem por “generosidade”, não esperam nada em troca e ainda ajudam no trabalho de casa da sede da fazenda. Suas caracterizações procuram acentuar a harmonia de características físicas e morais. São mulheres feias, mas que ainda “dão para o gasto”, satisfazendo apenas as necessidades sexuais mais rasas dos vaqueiros, sem substituírem o desejo pelas mocinhas bonitas do lugar. Suas características morais são apresentadas pelas

estratégias sexuais, que supõem, sem explicitar, a submissão e docilidade de sua condição⁸⁷.

Nesse sentido, em *Corpo de baile* encontramos um povo dócil e passivo. E ninguém é responsabilizado. Não há responsáveis visíveis ou presentes. O governo está ausente. Os proprietários também sofrem e lutam por melhorias... Da mesma forma como o universo foi reduzido ao modo econômico do gado, na verdade uma economia secundária, de subsistência interna e em que a escravidão sempre teve um papel diminuído em relação ao papel central que exerceu nos modos de produção principais da economia brasileira, também a rede de relações que sustenta a economia do gado está ausente. A naturalização das relações sociais depende do ocultamento da rede de exploração nacional à qual se liga a realidade dos vaqueiros. Depende de que os vaqueiros não compreendam o funcionamento da sociedade para além de sua realidade cotidiana, e de que o leitor também se esqueça dele. Os proprietários estão ausentes; se o Sintra, em “Campo geral” nunca aparece no Mutúm, Federico Freyre comparece apenas em carta à festa de Manuelzão. E se o Senclér, presente no Pinhém, não é um proprietário típico, ele é desresponsabilizado pela sua inépcia administrativa. Ele vai perder a fazenda. Ainda assim, sua presença se dá apenas aos sábados, nas festas e ocasiões especiais. A casa que habita com a mulher, é um espaço exclusivo, que marca a distância social e é mitificado pelos vaqueiros.

O chá de folha de goiabeira, ou o leite com farinha, para os que quisessem, foi tomado em riba, na varanda. Delmiro chamou Lélío a espiar lá para dentro da Casa, a sala e o corredor comprido, aquilo tudo enorme. Mostrou o grande relógio de pé, de caixa. (...) — “O melhor, que eu queria se por escolher, era a cadeira-de-balanço...” — deduziu o Pernambo. (pp.285/286)

O desejo dos vaqueiros se dirige para os bens a que só os proprietários têm acesso. Delmiro deseja o relógio, bem útil, matemático. Pernambo, o cantador e violeiro, como era de se esperar, gosta da cadeira de balanço. O desejo de Lélío se

⁸⁷ Cf. Anexo 3 “A questão racial”.

dirige à Moça do Paracatú, que, branca e proprietária, representa a (im)possibilidade da ascensão social. Assim como a cama que Lélío escolhe para si:

O quarto dos vaqueiros, onde iam dormir, era um ranchão-barracão, desincumbido de tamanho, mesmo entulhado de sacos, latas de leite, pilhas de couro, caixas, cangalhas velhas e peças de carros-de-bois, espalhadas, como que um ali podia achar de tudo. O Placidino deitado noutra rede, de buriti essa, suave mas singela. O J'sé-Jórjo preferia o chão, sua enxerga sobre uma esteira de taquara. A mais dos de Delmiro e Canuto, havia, encostados nas paredes, os jiraus de ripas de buriti, e outros catres, de pau e couro. Mesmo uma cama larga, alta, estruída, de madeira escura torneada, traste de ricos. — “Dono desta morreu ruim, faz meses...” — observou o Placidino. — “Será que gosta é de-rede? Tem, também...” — o Delmiro falando. Lélío porém escolheu aquela cama de patrões, com um colchão de palha e manta, e alguma coisa que parecia um travesseiro. (p.254)

Nesse trecho percebe-se o tom de amostragem social que a convivência entre os vaqueiros confere ao texto. Os vaqueiros têm a mesma condição mas se diferenciam por suas capacidades e qualidades, e também por sua ambição e auto imagem social. Os gostos revelam encontros de culturas originais diversas, como o índio J'sé-Jórjo que dorme em esteira de taquara, ou a rede do Pernambo, de algodão azulão, com varandas e bambolins, descrita em passagem anterior. Em “A estória de Lélío e Lina” encontramos doze vaqueiros formando uma espécie de comunidade. A princípio, pelo ofício que desempenham e pelo lugar social que representa, estão em igualdade de condições. Mas os destinos das personagens da novela indicam a desigualdade social proveniente de outros aspectos, que apresentam seu peso social: a raça e a deficiência. O Pernambo, mulato escuro, tem uma tendência para a boemia e matou um homem no passado. A asma da qual padece é associada à culpa pelo malfeito passado e o valor de castigo da doença se explicita na impossibilidade de cantar ao final da história. O sentido da vida de Pernambo revela-se finalmente na identificação com o universo da prostituição: ele junta suas coisas e vai morar com as Tias, regulando o funcionamento das visitas dos outros vaqueiros. Placidino teve um dos testículos arrancado por um boi e a publicidade

de seu defeito o impede de pleitear uma noiva. Além disso, é exposto pelo narrador, sob a perspectiva de Lélío, como um sujeito abobalhado, o que sugere a possibilidade de uma deficiência mental. Placidino é o melhor para obedecer, o mais alegre e o mais solidário. Já J'sé-Jórjo é bruto e rude e suas características morais aparecem sempre associadas à sua origem indígena. Ele veio dos cafundós do mato, é um rastreador e produtor de receitas naturais, para curar mas também para interferir na vontade de homens e reses. A personagem indígena havia atirado por engano no casal adúltero errado e vivia da saudade de sua vida simples com a esposa. Um dia, J'sé-Jórjo perde a razão e acaba sendo levado para cidade, para ser internado em um manicômio.

Lélío escolhe a cama de patrões, como quem escolhe um lugar social para si. É a Mocinha que ele conheceu na viagem para Paracatu, de quem ele se lembra antes de dormir, que explica a escolha de Lélío:

Na Mocinha que tinha viajado para Paracatú. Ela era toda pequenina, brancaflôr, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina. Mas Lélío a escutara um dia responder: — “Olhem, que eu já tenho um quarto de século...” E se transformava, muito séria, de repente, o ar de zangada sem motivos, os olhos paravam duros, apagados, que perto os de uma cobra. Ela não baixava o queixo. Mas, depois, outras vezes, aqueles olhos relumejavam de 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.

Os outros — o Assis Tropeiro, o Lino Goduino — nem a achavam tão bonita. — “Só espevitada e malcriadinha, gostando de se sobressair...” tanto eles diziam. — “E é até que é uma cachucha nanica, sem o ceitel de graça...” — o arriero Euclides falou, pelo desdém das uvas, em tom de todo desprezo. Assaz que Lélío se regozijou de ouvir esse parecer, por mais muito. A beleza dela pudesse ficar para ele só, por nada e suspendida, que mesmo assim o vencia pelos olhos. Porque, desde o primeiro momento, nessas ocasiões, ele ouviu de si e se afirmou que, sobre bonita, por algum destino de encanto ela para ele havia de ser sempre linda no mundo, um confim, uma saudade sem razão.

Ah, nos dias, bem pouquinho dela pudera ter, ou não ter, pois era moça fina de luxo e rica, viajando com sua família cidadôa; gente tão acima de sua igualha. Ele a via, modo e quando. Sabia que ela não lhe dava atenção maior, nele nem reparava. Assim mesmo, por causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela doía um pouco. (pp.255/256)

Nesse primeiro trecho em que a Moça aparece, vemos que o encanto que ela produz em Lélío tem a ver com uma constante mutação, semelhante à volubilidade proprietária identificada por Roberto Schwarz nos narradores machadianos.⁸⁸ De fato, suas transformações mantêm a postura ativa que sua condição social lhe permite. A beleza dela está expressa pela brancura da sua pele, e pelas mudanças que a fazem ora menina ora mulher, ora cobra ora anjo, com olhos ora opacos ora brilhosos. E a beleza da Moça é excepcional, só para Lélío, desperta nele uma “*saudade sem razão*”. Novamente a saudade aparece, novamente em sentido que aponta para o futuro, posto que vazio de experiência vivida: a presença platônica da Moça na memória de Lélío. A Moça, como as uvas da fábula de Esopo, pára alta demais, inalcançável; ela existe independente dele. Como não nota a presença de Lélío, este torna-se uma espécie de espectador de seu ser. O encanto está todo associado à posição social, como adiante ficará mais claro:

E então Lélío viu, na rua, o Assis Tropeiro conversando com o pai da Moça. E viu a Moça. Naquele momento o que ele sentiu foi quase diferente de sua vida toda. A modo precisasse de repente de se ser no pino de bonito, de forçoso, de rico, grande demais em vantagens, mais do que um homem, da ponta do bico da bota até o tope do chapéu. Tinha vexame de tudo o que era e do que não era. Ave, na vivice do rosto daquela Mocinha, nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança sem paragens. Dava para em homem se estremecer mais uma ambição do que uma saudade. Ou, então, uma saudade gloriada, assim confusa. Se ela olhasse e mandasse,

⁸⁸ Cf. Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*.

ele tinha asas, gostava de poder ir longe, até à distância do mundo, por ela estrepolar, fazer o que fosse, guerrear, não voltar – essas ilusões. Ela tinha os cabelos quase acobreados, cortados curto, os pezinhos um pouquinho grandes. E nem o viu. (p.257)

Essa lembrança da Moça é o único bem que Lélío traz ao Pinhém e que aparece logo na primeira noite em vai dormir com os outros vaqueiros. O momento é novamente de insônia, quando os outros vaqueiros já estão dormindo e Lélío, sozinho, no estado indistinto entre o sono e a vigília, deixa vir à tona seus pensamentos, lembranças e desejos mais resguardados. A imagem da Moça produz em Lélío um deslocamento de sua auto-imagem, de seu ser, tudo o que lhe pertence e o que lhe falta perde o sentido para criar a necessidade de ser outro. E a imagem de um homem “rico” mistura-se à beleza, à superação da condição humana, à dignidade. Mais uma vez, a condição social aparece naturalizada, criando para Lélío uma ambição que é ao mesmo tempo desejo de ascender socialmente para participar do universo proprietário e desejo de auto-superação e crescimento individual. Em nome dessa imagem, dessa ilusão, é que Lélío vem ao Pinhém para “*guerrear e não voltar*”. Como já apontou Heloísa Vilhena de Araújo⁸⁹, “A estória de Lélío e Lina” é regida pelo planeta Marte. Se acrescentarmos os pecados capitais à astrologia plotiniana, teremos que atribuir a *ira* a essa novela, o que faríamos sem a menor dificuldade, já que a palavra aparece diversas vezes na narrativa. Lélío é picado pelas formigas pretas assim que chega ao Pinhém e estabelece relações de identificação extrema e confronto simultâneos que nos autorizam a chamá-las de luta de morte. Com Tomé, com Canuto, com Jó Cõtôte, com Alípio. E, de forma amenizada, também com Delmiro, personagem que explicita a ambição e o sentimento que a acompanha:

Mas, Delmiro, o que ele queria mesmo era falar de si, seus projetos, de sua raiva de não poder prosperar, de ter de remar como pobre vaqueiro. — “Sabe, meu pai foi boiadeiro de renome, e meu avô dono de fazenda, pompeano!” Ele, Delmiro, ainda havia de se fazer, lidava nesse caminho, não

⁸⁹ Cf. Heloísa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma*.

baixava o topete por nada nenhum, não se entregava! O que carecia era de um começo de cabedal, para mascatear, revender gados; amouxava, já tinha oito contos-de-réis, a juros, com seu primo Astórgio, em Arinos. E proteção de gente graúda, isto sim, é que era importante. Ainda esperava mais uns dois anos, e então ia para outro lugar — pra Mato Grosso, ou, agora se dizia que o melhor era o Paraná, quem sabe... De nervoso, pegava a fumar, e cotucar dedo no nariz. A mote, perguntando a Lélío: que planos que tinha? Lélío se atalhava, não estava com disposição para nisso pensar — a vida regulada no estreito o desconcertava, assustava. Por alguma coisa em Delmiro, a gente podia gostar dele; e já era seu amigo. Mas fazia mal aquela sua fúria de tenção, o companheiro recordava idéia de um chaleirão que fervesse, e a fervura fazendo pular a tampa; esse cobiçar, esse ronco interior, de gana encorrentada, chega cheirava a breu, secava os espíritos da gente, dava até sede. (pp.264/265)

A raiva e a fúria de Delmiro serão os mesmos sentimentos que assistiremos aparecer em Lélío, contra os quais ele luta, com a ajuda de dona Rosalina. Da mesma forma que a sede, que também o desejo por Jiní provocava. Aqui eles estão associados ao planejamento de futuro de Delmiro, que pretende tornar-se proprietário através do comércio de gado. As referências geográficas são importantes neste trecho. Aparece primeiro Pompéu, perto de Curvelo e Cordisburgo, região que, próxima à capital do estado, constitui uma realidade do gado menos sertaneja e mais prestigiada que o Urucuia. Em seguida, a cidade de Arinos, que aparecerá mais tarde com seu nome antigo, Barra-da-Vaca, e será importante ponto de referência para o Mutúm de “Campo geral” e o Urubùquaquá de “Cara-de-Bronze”. Aqui, como centro financeiro dos planos econômicos do jovem Delmiro, comparece com o nome novo. E nos planos de Delmiro aparecem outras regiões brasileiras de predominância pecuária, o que amplia o sertão. O sertão de *Corpo de baile* é definido pelo gado, e, desse modo, esse sertão se estende para as outras regiões vaqueiras. Em “Cara-de-Bronze” esse movimento de expansão estará no centro da narrativa.

Neste trecho também nos deparamos com uma estratégia narrativa muito usada em *Corpo de baile*, sobretudo nos momentos em que há cálculos econômicos e planejamentos futuros. Assim como Miguel acompanha os cálculos de Gualberto

Gaspar em sua cavalgada diária e se deixa contaminar por eles, como veremos, Lélío escuta os cálculos de Delmiro. Embora os rejeite visceralmente, eles expressam uma necessidade que também sente. Rosa faz com que os cálculos estejam presentes nas histórias, associados às figuras de outras personagens — os protagonistas podem até rejeitá-los, considerarem-se pessoas que vivem apenas o presente e não antecipam suas ações, o que colabora com o suspense narrativo — mas freqüentemente eles se realizam. E nas vidas dos protagonistas. Vimos algo disso acontecer com Miguilim, que sai do Mutúm como fizera Liovaldo, como sugerira o ódio de Pai, antes de seu próprio desejo; que incorpora a ambição do Dito. Agora é Lélío quem escuta e rejeita o modo de ser de Delmiro, mas com ele também se identifica. Acabáramos de notar como Lélío sentia em si a necessidade da ascensão social, e, no entanto, no momento em que escuta da boca do amigo essa necessidade na forma do cálculo, do planejamento, ele não se reconhece nela. Ainda tenta mudar de assunto, mas Delmiro resiste e insiste:

Delmiro respondia abrutado, como se estivesse dando soco no amigo. Agora, quando se esquentara naqueles pensamentos, parecia tomar raiva de todo o mundo. Mas falava assim sem principal, zangado no instante, por Lélío ter tapado seus assuntos. (...) E logo tornava a falar no de antes. Que o perigo era a gente se embeijar por uma mocinha sertaneja, surgir casamento, um se prendendo e inutilizando para todo o resto da vida. Casar, só com uma fazendeira viúva, uma viúva ainda bem conservada. Mesmo ali nos Gerais a gente campeava algumas, que valer valiam. Ai era o que Lélío também devia ter em cautela: namoro com moça pobre, filha de vaqueiro, era ameaça de aleijão... (p.265)

Lélío se comporta durante toda a narrativa como se tivesse o coração forro e a liberdade para agir de acordo com o que ele lhe indicasse. No entanto, enquanto Delmiro se apaixona pela Chica e com ela se casa, Lélío não se decide por nenhuma moça pobre, filha de vaqueiro, mas por uma viúva, nem rica, nem nova, mas que tem muito valor. E a reflexão que a ambição de Delmiro leva a cabo permanece como eco em todas as possibilidades amorosas de Lélío, durante a narrativa. De fato, para um vaqueiro, casamento significa fixação na terra e na condição que aquela terra oferece.

Em “Uma estória de amor”, Manuelzão já propiciara a mesma reflexão: quando pensa em um vaqueiro de sua idade, nas mesmas condições que ele no início do ofício de vaqueiro, mas que aparece no presente da narrativa como empregado seu, e atribui o distanciamento social que se formou entre eles ao casamento de Acizilino, e à sua própria condição solitária. Alçado a capataz, Manuelzão acaba por dar-se conta de que fora necessário abrir mão das relações amorosas.

O percurso de Lélío passa por resistir aos impulsos, representados na história principalmente pelo desejo incontável provocado por Jiní e pela raiva que lhe despertam os outros jovens na mesma condição que ele, em diversas situações. Logo na chegada, Lélío é laçado por um vaqueiro.

Mas o Canuto veio, sério sendo, ele mesmo retirou a laçada, em fato declarou: — “A gente se reconhece, sincero, que nós dois somos malungos: eu sou afilhado de padrinho Higino, de seu pai...” Podia ser mentira, podia ser verdade. Aquele — um bragado rapaz, alto, narigudo, corado, meio em desengonço, seu comprido pescoço e extraordinário gogó, os olhos arregalados.

— “Cujo que faz assim de beócio, mas é escrivão, de mão cheia, resolve qualquer carta que se pede: capricha palavreados no papel, que dá um sentimento certo...” — O Pernambuco explicou. — “Ao que é bobalhão e embusteiro...” — opunha o Delmiro (p.253)

O Canuto é apresentado fora do grupo dos outros vaqueiros, assim como Delmiro. São jovens como Lélío e é com eles que Lélío vai disputar as moças. A disputa aparece, como tema de Lélío, em toda a parte, desde sua chegada no Pinhém. As formigas pretas sobem em seu corpo quando vai se lavar no regato próximo à casa, e bem no momento em que está imaginando que naquele lugar poderá se dar, ser, sente as ferroadas. O aviso de Lorindão, aquele que não tira as enormes esporas, é para que se proteja, ele aconselha a desconfiança. E o Canuto, que é o jovem com quem Lélío vai entrar em disputa, aparece já fazendo uma brincadeira tão bruta que chega a ser perigosa, como avisa o Aristó: “*Divertido de homem vai nos aços...*” (p.253). Novamente a luta se dá na identificação e proximidade, e havia sido por ela mesma que

o Canuto tinha tomado essa liberdade de laçar o forasteiro recém-chegado. Ele é como um irmão, afilhado do pai de Lélío e é com ele que Lélío vai se medir. A impossibilidade de confiar aparece desde o início, já que Lélío não está inclinado a acreditar no que ele diz. Nem desacreditar. Então a mentira e a verdade se igualam num distanciamento que a apresentação violenta do outro impõe do mesmo modo que a tentativa de aproximação forçada que a segue. No entanto, ficamos sabendo que é letrado e sensível (como Lélío), na ajuda que presta aos colegas de profissão. Ainda assim, o outro jovem, Delmiro, não esconde sua hostilidade em relação a Canuto.

Os jovens estão em luta. Delmiro e Canuto não se dão desde o início e disputam a Chica, quando Canuto desiste da Manuela. Lélío então se interessa pela Manuela, mas Canuto lhe conta que já havia transado com ela e por isso a desprezava. Lélío então, furioso, depois de conversar com Rosalina, ameaça de morte o Canuto, e diz que casa com a Manuela se ele não casar. Então, em meio ao agito que Lélío sente, dona Rosalina é quem se lembra da Moça de Paracatú:

—“*Eu sabia que você não gostava total da Manuela, meu Mocinho. Por mais que eu quisesse o casamento de vocês dois. Às vezes, eu acho que você gosta é mesmo daquela moça de Paracatú, a filha de um senhor Gabino... Só porque ela está tão fora de alcances, tão impossível, que você tem licença de pensar nela sem a necessidade de pensar logo também no que você é e não é, no que você queria ser... De tão distante e apartada, ela pode ser bem enxergada, no fim de um enorme limpo campo...*” (p.349)

O casamento envolve um cálculo social, uma decisão de fixação em um lugar determinado. Consciente disso em alguma medida, Lélío sente-se atraído pelo impossível que a Moça representa. Ela o fizera querer ser outro, justamente porque apontara para o que ele é, não é e pode ser. Agora Rosalina inverte a frase, ele já não tem “*vexame*” de olhar para si, como se o impossível da Moça o liberasse de si mesmo. Mas o resultado é o mesmo, a Moça, impossível, tira-o de seu si mesmo, duplica-o. A Moça que é masculina e feminina, ao mesmo tempo, com seus cabelos curtos, seus pezinhos grandes, sua brancura, que é pequena e altiva. “*Como podia se guardar tanto poder numa criaturinha tão mindinha de corpo*”? (p.259) A Moça se duplica também.

Pôs o pensamento na Mocinha de Paracatú, e viu que não queria. Tinha horas ele pegava a achar que não soubera se comportar, em toda a viagem, só dera ao desfrute; e a Moça, durante todo o tempo, ou não sabia que ele era gente deste mundo, ou o debicava com os rapazes da cidade — ah, se lembrava bem — ela se ria dele. Era maldosa. E, um pensava a fito, beleza usual ela possuía? — “Uma bezerrinha dos Gerais desmamada antes do mês...” — o Lino Goduino dizia. Pois não era? E arrebitava um narizinho, às vezes amanhecia com sombras nas miúdas faces. Mas, então, como podia existir nela tão bem aquela artice maior, principal, estúrdia?! 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 de 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 lagarteasse. O único jeito de tolerar a lembrança dela era esse: de a ficar adorando, de mais longe, como se fosse uma santa.(p.282)

A atitude maldosa da Moça em relação a Lélío, início da percepção de que a distância social intransponível é uma imposição e um conforto para a elite, provoca, no entanto, uma duplicação imaginária capaz de salvar seu sentimento idealizado. 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. Já observamos como esse movimento mutável representa um comportamento de classe; o encanto da Moça está justamente em sua posição inalcançável, sempre altiva, em condição de mandar apenas com um olhar, que lhe permite a eterna transformação, uma volubilidade que é duplicação, porque convivência de contrários.

Ainda não tinha visto Mariinha nem Manuela, mas sabia que com uma delas se casava; mais fácil melhor ser com a Mariinha, com esse nome fininho frio de bonito. Bom, ia ser; era. E, então, isso das “tias”, amanhã, ficava permitido concertado, como coisa de intervalo, em sua hora e seu tempo, passagem de homem, mocidade. Mas, então, evém vinha o sossalto daquela lembrança que ele queria e não queria: a Moça de Paracatú, a Sinhá Linda. Vinha, e tudo o que outro desbotava em tristeza. Sem ser por ela, o que ele fizesse era caminhar para trás, para fora da casa do rei, para longe dele mesmo. Mas, então, ele era bobo? Pois aquela Mocinha tinha sido na vida dele que nem um beija-flôr que entra por uma janela e sai por outra, chicotinho verde e todas as cores no ar, que a gente bem nem viu. Mas então. Como se deixar de se lembrar dela é que fosse o pecado maior. (p.291)

O coração de Lélío não é livre. Quando ele se imagina resolvendo-se antecipadamente a seguir o rumo comum das coisas, casar com uma mocinha do lugar (que ele ainda nem conheceu), encerrar a visitação a prostitutas em um período definido da vida, a lembrança da Moça suspende sua decisão e avisa o leitor de que ele não está disponível para esse caminho. Tudo perde o sentido, a cor, a alegria. A Moça representa o que Lélío quer para si e que a vida simples de vaqueiro não pode oferecer. Então ele conhece alguém:

*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 com uma força de sossego. Era um estado — sem surpresa, sem repente — durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o a-pio de pomba-rola em beira de*

ninho pronto feito: — “...*Você é arte-mágico?*...” Viu riso, brilho, uns olhos — que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... —; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento. (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 fé furiosa, 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, esperdido, estareado, 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. (pp.304/305)

Estamos diante de um engano. Lélío sente-se suspenso pelo encontro com uma moça desconhecida. A “moça”, “mocinha”, como ele costumava se referir a seu amor impossível, a Moça de Paracatú, será também um amor impossível, mas por outros motivos. Era uma velhinha... Acontece que, em Rosa, os enganos podem ser os verdadeiros acertos... Há alguns indícios de que Lélío não estava assim tão enganado, já que o que o atraiu na figura de dona Rosalina são qualidades que só a experiência pode oferecer: “*simples de delicadeza*”, “*força de sossego*”, “*bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio*”. Elas revelam a força na passividade. A voz dela é como um segredo que lembra um “*muito antigo continuar*”. Lélío encanta-se justamente pela ação do tempo na vida daquela mulher, que dá a ela um brilho, uma alegria, “*diferente de mil*”. Diante dela, Lélío torna-se um mágico, ele suspende o tempo. A narrativa aqui, por meio do recurso gramatical dos parênteses, e do recurso narrativo do “flash back”, produz a suspensão temporal na leitura, que interrompe o curso dos acontecimentos e fica aguardando num “*vazio de momento*”. Mas a memória de Lélío antecipa, naturalmente, o papel que Rosalina terá para ele. Ele é como a vaca que desembesta,

com “*fê furizada*”, sempre sentindo em si impulsos de morte e fúria. Rosalina é para Lélío esse “gotêjo de minuto” em que pôde esperar, fechar os olhos e não agir. Ela é para ele esse lugar protegido no qual Lélío não corre perigo e se encontra suspenso em neblinas. A mágica do encontro de Lélío e Lina é a suspensão do tempo.

Mas segurou a mão de Lélío, e disse, curtamente, num modo tão verdadeiro, tão sério, que ele precisou de rir forte, de propósito: — “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?...” (p.310)

O engano do encontro é na verdade um acerto, um destino, como anunciava o Formôs, o cachorrinho de dona Rosalina, que Lélío encontrara no caminho de chegada ao Pinhém e trouxera de volta para ela, sem saber.

*Mas um cachorro latiu, e aos pulos veio. — “Tira lá, Formôs! Amigo...” O cachorro esbarrou, dando de cauda, mas queria lambe as mãos de Lélío. — “Não vê? Falo: **Amigo**, ele entende...” Tir-te e guar-te, porém, ela mesma atinava então que ele era o vaqueiro novo chegado, e a quem já esperava para conhecer, também por agradecer. Olhava: estava abençoando. (p.306)*

O encontro é sentido pelos dois como um encontro especial. E ele marca a estrutura narrativa da história, que segue cronologicamente desde a chegada de Lélío ao Pinhém, passando pela semana toda em que há a apresentação das pessoas e dos lugares que compõem o espaço do Pinhém e a sua comunidade até esse encontro com Rosalina. A narrativa se interrompe nesse ponto, para retomar a história depois de passado exato um ano inteiro. Novamente, em outubro, há uma chuva de raios no horizonte da Serra do Rojo. Há um recomeço do texto, que o duplica, marcado pela mesma expressão inicial “*Na entrada-das-águas*”. Algumas notícias rápidas do que se passou nesse ano são reveladas: Lélío esteve em plena desilusão amorosa com Mariinha; Jini, Tomé, J’sé-Jórjo, Seo Senclér e Dona Rute se foram; o Ustavo foi morto por um boi; Canuto se

casou, Pernambuco mudou-se para a casa das Tias; há novos casais formados. Lélío está indo à casa de Rosalina, quer ir embora do Pinhém mas não pode largar dona Rosalina. Alípio andava preparando uma emboscada para Lélío, queria impedir que ele encontrasse com Rosalina. Assim, os fatos enunciados pela metade, mantêm o suspense do que virá e será ainda contado. E a narrativa volta ao domingo seguinte ao do primeiro encontro, um ano antes, e recomeça de onde tinha parado. O efeito mais visível da interrupção acaba sendo mesmo o anúncio dos acontecimentos, que mais aguçam a curiosidade do que revelam o que de importante aconteceu. Mas, na verdade, há uma indeterminação nova na narrativa, que, embora seja contada como se fosse de memória, o leitor já tendo acesso a alguma antecipação dos fatos, volta ao ponto original e recomeça em uma perspectiva narrativa semelhante à anterior. Ainda acompanhamos Lélío, e de perto. Tão perto que perdemos o acesso ao futuro que a interrupção oferecera. Voltamos ao presente. Foi apenas uma suspensão temporal. Então a mágica de Lélío e o encanto de Rosalina produziram uma suspensão temporal que uniu os tempos da narrativa, passado, presente e futuro, ofereceu um vislumbre do que iria seguir-se e voltou ao ponto original.

É nessa suspensão que os laços que unem o estranho par são resumidos e enunciados:

Outras vezes, achavam que ele estivesse agradando à velhinha, de manha, interesseiro, pelo testamental; mas que ela possuía o pouco, pouco, só tralha e trastes, e, assim mesmo, morresse, o filho era quem herdava. Lélío ria de todos. Ia dizer a eles o que era poder estar ali perto dela, entrar naquela casa? Chegava lá, e tinha coração. A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo. A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição. A mais, tirava, das coisas, do mato, da noite, do céu, um risco de conversa atôa — mas para estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num tocado de viola ou numa volta de cantiga. — “Sobre por cima da lagôa, de tarde, estão jogando umas violetas...” — ela falava. — “Da lagôa sobe um pato: vôa, vôa...” E vinha, uma noite de lua, tinha aqueles ditados: — “Tem um anjo desterrado na lua... Do lado de lá

da lua, há luz e festa...” Resumia, aquela môita de bambú, perto da casa, e que alongava o tom do vento. Ela falava: — “É bom, ficar junto de lá, para poder ouvir o bambual gemer.” O bambual se encantava, parecia alheio uma pessoa. Eram coisas salvas, para cá, sem demora — as palavras. A uma água-escondida, fora de toda sanha braçal, um impossível. Isso aos outros Lélío não podia explicar, repetido longe dela aquele fraseado se esfriava do valor, era preciso escutar direto quando ela falasse, era preciso gostar da Velhinha. Dizia aquilo, o siso da gente achava que ela estivesse ensinando outro poder inteiro de se viver. (pp. 319/320)

Aqui faz-se a comparação entre a ambição que o Delmiro expressara e um desejo de crescimento e aprendizado que une Lélío a Rosalina. Como em outros momentos da obra, o texto diz que os motivos que levam as personagens a agir são existenciais. Porém, realiza, junto com eles, as ambições e os cálculos materiais. A melhoria material que Rosalina representa para Lélío não é assim tão expressiva, mas como o próprio trecho que o revela transparece, é medida e calculada. Quando Lélío entra na casa de Rosalina, ele observa:

Dava gosto ver que a casa era de telha e paredes caiadas por dentro e por fora, em regular estado, bem maior do que uma casa de vaqueiro. (p.306)

Mas o principal é o que Rosalina transmite de sabedoria. Ela estabelece para Lélío o contato com suas emoções, ensina-o a reconhecê-las e a pensá-las. Conta histórias, casos, fala ditados, sabe aprender com a experiência vivida ou ouvida e transformá-las em lições. Rosalina criava com a linguagem uma espécie de lugar de agrado, como o jardim do desejo de Miguel, como a casa do Boi Bonito. “*Um impossível.*” O impossível, a que as palavras dão acesso, fazem parte do projeto de Rosa, do que seria sua mensagem intencional. Ele aparece com frequência, associado sempre a imagens de totalidade, de absoluto, de magia, de passagens. Rosalina oferece a Lélío o outro dele mesmo que ele buscava desde o encontro com a moça de Paracatú, “*outro poder inteiro de se viver*”.

Então, quando o Pinhém dá pinta de se acabar, as mudanças por que passou o descaracterizaram a ponto de ser sentido como um lugar findo, um barco sendo abandonado.

Ah, o mundo não se acabava não; em horas, mesmo, pelo direito, parecia que o mundo nem estava ainda começado. De um modo, o que se acabava era o Pinhém, em quieta desordem e desacordo do coração. E tantas coisas tinham se passado, que deixavam na gente menos uma tristeza marcada, do que a idéia de uma confusão tristonha.

Não queria mais ver Mariinha, não podia se encontrar com ela. Então, por que demorar ali? Qualquer outro lugar servia. E, quando muitas pessoas estão vivendo reunidas, e umas e outras começam a ir-s'embora, convinha a gente não esperar com os últimos: porque era bem com esses derradeiros que a má-sorte ia ficando. (pp.316/317)

Este trecho pertence àquele hiato, à suspensão de que falamos. Embora haja uma intenção narrativa de produzir um suspense que mascara um pouco o verdadeiro sentido que depois os fatos vão adquirir ao serem narrados no seu presente — por exemplo, a importância de Mariinha, que aqui está sobrevalorizada —, a sensação ruim que a partida das personagens provoca permanece ao final. O sentido da existência naquele lugar se desfez, com a dissolução da comunidade que ali vivia e seu modo de viver. Determinante para isso é a partida dos proprietários, seo Senclér e dona Rute, que perderam a fazenda, e a chegada do novo proprietário, seo Amafra, com seu encarregado, Dobrandino, trazendo uma nova forma de fazer negócios. Lélío está decidido a partir, como sabíamos desde aquela interrupção narrativa.

— 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 estar esperando por você...” E dona Rosalina, que nunca mudava, tinha como 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.(pp.380/381)

Ele estava indo à Lagôa de Cima onde vive Rosalina. Ele não poderia partir sem ela, e o trecho acima explica por quê. Era nos olhos dela que ele encontrava o sentido da existência, ou a possibilidade de construí-lo. E isso é uma forma de querer bem, de amor. Mas novamente encontramos a suspensão temporal que eles viveram ao se conhecerem, nos olhos de Rosalina Lélío encontra a simultaneidade de um tempo indefinidamente longo e do instante infinitamente curto. A promessa do olhar de Rosalina é a totalidade.

Eles partem juntos, fugidos, ao amanhecer. Dirigem-se ao Peixe-Manso, a oeste, lugar onde vive Vovó Maurícia, a avó de Maria da Glória, mãe de iô Liodoro, conforme saberemos em “Buriti”— *“um lugar forte, longe rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias”*(p.382). O detalhe da partida, com Rosalina vestida de amazona chique, com o mesmo vestido de veludo verde-escuro e o chapéu de pluma de pássaro que usara para visitar Alípio na Pedra-Rendada, é a duplicação também de Lélío, com a repetição da imagem que marcara sua chegada ao Pinhém: *“só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono”*. Guardadas as diferenças entre a chegada e a partida, aparece já um prenúncio da circularidade que será marca de “Dão-lalalão”. Um ciclo se encerra, mas a partida é o anúncio de uma repetição; em outro lugar, a história recomeçará.

— *“Parece até que ainda estou fugindo com namorado, Meu-Mocinho... A perseguir, pelo furto da moça, puxe-te o danado doido tropel de cascos — lá evém o pai com os jagunços do pai...” — assim ela gracejava. 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.*
(p.383)

Rosalina brinca com a ambigüidade da relação do par, que se assume agora. Há inversão na história padrão, não apenas na tradição popular, mas na própria realidade

brasileira, em que ainda ouvimos contar dos furtos de moças e perseguições familiares. Aqui, a reiteração em três vezes, bem ao gosto de Rosa, da expressão “*Olharam para trás*”, reforçando o dar as costas à claridade e ao sol, deu margem à interpretação de Heloísa Vilhena de Araújo de que o casal se dirige à morte⁹⁰. Novamente a possibilidade da morte aparece como fechamento da narrativa, como vimos acontecer em “Uma estória de amor”. Há, de fato, nos finais das novelas de *Corpo de baile*, como ainda veremos mais, uma presença marcante da morte. Mas aqui ainda o sentido se faz, revelado na alegria que une o casal, e no novo nome de Rosalina, escolhido no calor do momento extremo, estranho, impossível.

— “*Buriti e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho...*” *Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: — “É nada?” E ela a ele: — “É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve...” O Formôs corria adiante, latindo sua alegria. — “...Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélío governava os horizontes. — “...Mãe Lina...” — “— Lina?!” — ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais — os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando. (p.383)*

Buriti e boi definem os campos gerais, o sertão de *Corpo de baile*. Os Gerais, para onde eles se dirigem, de chapada em chapada.

A realização do impossível fica sugerida novamente pelos olhares, de Rosalina a Lélío e de Lélío a Rosalina. Nesse sentido, a associação com a morte não se perde, pois é pela suspensão do tempo que esse amor desencontrado pode se realizar.

⁹⁰ Cf. Heloísa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma*, p.76.

IV. A CIDADE, AS SERRAS E OS CAMPOS GERAIS

leitura de “O recado do Morro”

“CANÇÃO DO EXÍLIO

“Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?
Kennst du es wohl? — Dahin, dahin!
Möcht’ ich... ziehn.”
GOETHE.

*Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.*

*Nosso céu tem mais estrêlas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amôres.*

*Em cismar, sòzinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

*Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sòzinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

*Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu’inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

Coimbra – Julho 1843. ”

(Antonio Gonçalves Dias,
Grandes poetas românticos do Brasil.)

“O recado do Morro” começa em tom impessoal, com um narrador que se esconde na forma indeterminada do verbo:

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor. (p.389)

O narrador que tem cuidado com a orientação geográfica do lugar onde se passa a história e com a forma de enunciá-la, “*para dizer com rigor*”, é o mesmo que se oculta no sujeito indeterminado dos verbos iniciais. Embora o narrador nos informe que o caso, “*de vida e de morte*”, se deu mesmo com Pedro Orósio, nós, leitores, assim como a personagem, só chegamos à solução do enigma na última passagem do recado do Morro — a mensagem que avisa da emboscada que os sete amigos lhe fariam, profecia essa que passa por sete mensageiros, até chegar aos ouvidos e à apropriação de Pedro Orósio, à sua boca. Embora o motivo da emboscada o seja — a “inveja” dos amigos por causa da preferência das mulheres por Pedro e de sua simétrica volubilidade —, o caso não é nada comum, visto que envolve uma profecia. Trata-se de uma história circular, que começa e termina no mesmo ponto, no mesmo lugar, o beco do Saturnino, em Cordisburgo. Em poucas linhas temos uma enorme concentração de expressões contraditórias, de união de contrários, de passagens, e de inversão: “*rastrear pelo avesso*”; “*de vida e de morte*”; “*extraordinariamente comum*”; “*princípio e fim*”; “*julho-agosto*”. A história foi construída, ou reconstituída, rastreada, “*sem que bem se saiba*” e “*pelo avesso*”. O que isso quer dizer para uma narrativa é difícil precisar. No caso de “O recado do Morro”, que é contado cronologicamente, com os acontecimentos seguindo o fio causal em seqüência temporal contínua, teremos que atribuir o avesso a uma releitura. O texto avisa sobre sua própria duplicação, e somente no fim é que o caso pode ser rastreado pelo avesso e a leitura compreendida. Tal como vimos acontecer com

a miopia de Miguilim. E a duplicação do texto é que dá sentido, então, aos opostos aqui tão presentes.

O ponto de observação do narrador é o alto: “*Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor.*” Vê-se a cor da terra e o desenho da estrada que sobe a serra. O “S” que a estrada forma é o início da história⁹¹. As personagens que compõem essa comitiva em viagem serão pois apresentadas.

Debaixo de ordem. De guiador — a pé, descalço — Pedro Orósio: moço, a nuca bem-feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus côices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos. (pp. 389/390)

Pedro Orósio parece estar sendo visto por trás, que seria o ponto de observação dos outros membros da comitiva, conforme sugere o detalhe da nuca. Tem porte “*de gigante*”, e os feitos de que pode ser capaz lembram as façanhas de um herói grego, como Hércules; o texto descreve uma força descomunal, que não exige sobre-esforço, sempre inserida no universo do sertão do gado, que é o de *Corpo de baile*, tenha a origem, literária, que tiver. Mas o narrador não afirma o que afirma: “*nem lhe faltavam cinco centímetros para ter*”; a expressão, que aproxima sem compromisso, contamina todo o trecho com sua ambigüidade: o “*capaz de*” pode referir-se exclusivamente ao gigante, que Pedro Orósio não chega a ser; ou incluí-lo na identificação, embora quase gigante, é capaz de..., como um gigante seria (a favor dessa interpretação colabora justamente o contexto sertanejo). Pedro Orósio é identificado a uma imagem sobre-humana, sem que no entanto nada de sobre-humano seja imposto ao leitor. O início do

⁹¹ Sobre o “S” no início de “O recado do Morro”, cf. Wisnik, “Recado da viagem”. Wisnik, citando Fulcanelli, considera-o uma representação da besta do Apocalipse, ou das serpentes no escudo de Hermes, que, entrelaçadas, entrematam-se numa luta de morte.

parágrafo, ao contrário, marca uma condição humana bastante material, já que Pedro Orósio vem em posição de quem recebe ordens. No entanto, a frase “*Debaixo de ordem*” não resolve a ambigüidade, mas dela se aproveita; Pedro Orósio é o guia, ele determina a ordem, o trajeto.

Seguindo-o, a cavalo, três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa. Um, de fora, a quem tratavam por seo Alquiste ou Olquiste — espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada. O sol faiscava-lhe nos aros dos óculos, mas, tirados os óculos, de grossas lentes, seus olhos se amaciavam num aguado azul, inocente e terno, que até por si semblava rir, aos poucos se acostumando com a forte luz daqueles altos. Calçava botas cor de chocolate, de um novo feitio; por cima da roupa clara, vestia guarda-pó de linho, para verde; traspassava a tiracol as correias da codaque e do binóculo; na cabeça um chapéu-de-palha de abas demais de largas, arranjado ali na roça. Enxacoco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma môita de carrapicho, um ninhol de vêspos. (p.390)

Quem vem na comitiva são três “*patrões*”, marcados imediatamente pela sua posição social favorecida, cujo contraste com Orósio é amenizado pela naturalização “*gente de pessoa*”. Seo Olquiste, o primeiro a ser descrito, é em tudo estrangeiro. Sua descrição é feita desde a perspectiva da gente do lugar, que acha um loiro nórdico como ele uma “*barata descascada*”. A descrição valoriza a fragilidade em relação ao sol e o porte de lentes de observação e registro, de três tipos; os óculos grossos, os binóculos e a “*codaque*”, marcam sua distância da natureza e a utilização de filtros civilizados. Como se sabe, a observação e valorização de tudo por igual na natureza do lugar é uma característica do próprio Rosa, que anotava e desenhava obsessivamente em seus cadernos tudo o que via e ouvia em suas viagens pelo sertão mineiro. Não deixa de ser muito significativo que Rosa, ao criar uma personagem para realizar uma espécie de autocrítica bem humorada, tenha escolhido uma personagem estrangeira — assim, de algum modo, acaba por realizar um testemunho de sua exterioridade a esse universo, no

entanto, tão seu, de suas obras. A figura de Alquiste lembra também o viajante dinamarquês Peter Lund, que descreveu a região, citado na página 397 (“*que tudo ali era uma Lundiana ou Lundlândia*”), como já notou José Miguel Wisnik⁹². A personagem de Alquist, assim, identifica-se ao cientista, ao homem letrado e ao conhecimento. No entanto, parece a Pedro Orósio uma criança ou um feiticeiro:

De qualidade também que, os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da idéia deles deve de ser muito diferente. O seo Alquiste, por um exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteado, trespassante, semelhante de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo. Ou o frade frei Sinfrão, sempre rezando, em hora e folga, com o terço ou no missalzinho; mas rezava enormes quantidades, e assim atarefado e alegre, como se no lucrativo de um trabalho, produzindo, e não do jeito de que as pessoas comuns podem rezar: a curto e com distração, ou então no por-socorro de uma tristeza ansiada, em momentos de aperto. Por isso tudo, aqueles a gente nem conseguia bem entender. Mesmo o seo Jujuca do Açude, rapaz moço e daqui, mas com seus estudos da lida certa de todo plantio de cultura, e das doenças e remédios para o gado, para os animais. Pois seo Jujuca trazia a espingarda, caçava e pescava; mas, no mais tempo, a atenção dele estava no comparar as terras do arredor, lavoura e campos de pastagem, saber de tudo avaliado, por onde pagava a pena comprar, barganhar, arrendar — negociar alqueires e novilhos, madeiras e safras; seo Jujuca era um moço atilado e ambicionero.(p.396)

A reflexão de Pedro Orósio tem como tema a distância do universo letrado à cultura popular oral. Nesse trecho, o narrador acompanha o olhar de Pedro Orósio sobre seus companheiros de viagem, medindo o distanciamento dado pela diferença social. Pedro enxerga em seo Alquiste, de costumes tão estranhos, uma gratuidade infantil, uma sabedoria incompreensível, e uma impositação ritualística na fala estrangeira, que o

⁹² Wisnik, “Recado da viagem”. No final de “O recado do Morro” há uma referência explícita da relação da personagem com a Dinamarca, p.460.

aproxima da feitiçaria. O padre reza como quem está produzindo, ocupa-se todo o tempo com o espírito e não sente falta do trabalho braçal. O fazendeiro, embora cace e pesque, ocupa a maior parte de seu tempo com cálculos também mentais. As três personagens indicam a Pedro todo um universo de existência a que ele não tem acesso. A cultura letrada, vista pelos olhos de Pedro Orósio, assemelha-se à forma como as personagens consideradas sãs ouvem o recado do Morro: para elas, o recado é invisível e inacessível. As personagens marginais, proféticas, são outros “letrados”. O recado espera um artista, mediador entre os universos — letrado, popular, profético, leigo, laico, marginal, proprietário, trabalhador, científico. A analogia com o papel que Rosa desempenha como autor literário parece pertinente, até mesmo programática: estaríamos diante de uma declaração do autor a respeito de seu próprio papel social. Assim é que ele chamou de “parábase” os textos que tratam explicitamente da produção literária, apontando para a forma direta que um texto meta-literário adquire, dirigindo-se ao leitor para além da mediação artística. A personagem de “O recado do Morro” percebe a distância cultural que o separa dos companheiros de viagem, o que o acaba levando a refletir sobre sua própria condição:

De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda força de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? E, mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, ele só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado — por ódio ou por amor. Mais não conseguia. (p.397)

O trecho expõe a divisão social do trabalho, vigente nas beiras do sertão, a separação estrita do trabalho intelectual em relação ao trabalho físico, contra a qual lutava Marx. Expressa pela perspectiva de Pedro Orósio, a divisão do trabalho ganha uma dimensão conformada muito típica do brasileiro, por um lado, mas também reproduzida e recriada, por outro. A passividade do povo não é apenas um dado, mas sobretudo uma construção, que participa de nossa identidade coletiva. O olhar de Pedro Orósio sobre o universo letrado leva-o a compreender o seu próprio modo de agir e

pensar e prenuncia o desfecho dos acontecimentos. De fato, ele só conseguirá compreendê-los e finalmente agir, no último instante, quando preciso, e no calor da hora. A novela trabalha sobre essa distância que a divisão social do trabalho estabelece entre a cultura letrada, intelectual, e o universo popular, universo do trabalho físico. A duplicação da narrativa em duas viagens — uma real, material e física; e a outra, “cultural”, que se estabelece no plano da transmissão oral, do imaginário, de dados mentais —, expõe esses dois mundos como paralelos, ainda que estejamos numa apropriação marginal de uma cultura na verdade mística, que desembocará, apenas ao final do processo, em uma produção artística, aliás, bastante imersa na tradição organizada e normatizada da cultura.

Além disso, a novela produz alternância na perspectiva narrativa: ora acompanhando Pedro Orósio, ora mimetizando a cultura científica de seo Alquiste, e ainda, por um momento, acompanhando a perspectiva de um jovem proprietário. A oscilação narrativa é sutil e difícil de mapear, visto que será Pedro Orósio sempre o protagonista, a quem acompanharemos privilegiadamente, com a ajuda do narrador. Nessa novela, assim como nas anteriores, o narrador não se afasta da personagem protagonista, mesmo quando sua perspectiva o capta de fora (como foi o caso do início de “A estória de Lélío e Lina”). Há apenas um momento, no final, quando Pedro Orósio sai do ambiente, em que o narrador fica e muda a perspectiva para seu Jujuca do Açude. De todo modo, sempre a linguagem do narrador se deixa contaminar pela linguagem de outras personagens que aparecem em foco, seo Alquiste, o Gorgulho etc., o que revela uma distribuição na perspectiva narrativa diferente das outras novelas. O resultado parece conferir ao narrador uma constituição mais exterior aos fatos e personagens, mais próxima de uma onisciência padrão, com características seletivas. Um narrador que se deixa ver, que ganha maior presença na sua desenvoltura de circulação por entre as personagens. No entanto, seu hibridismo lingüístico continua sendo pouco usual.

O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato. Por causa, esbarravam a toda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando da estrada-mestra.

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro, em formas — que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto de arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão. Um redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcentes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgôlo musical. (p.391)

O trecho se estende da página 391 à página 393, com uma descrição tão pormenorizada da paisagem que evoca escritores brasileiros anteriores, como o Alencar de *O Guarani*, ou Euclides da Cunha. Essa perspectiva que a descrição produz, tendo em vista sua minúcia, suas referências urbanas, sua ciência, sua matemática e sua história, não pode ser atribuída ao olhar de Pedro Orósio. Ela mimetiza o olhar científico e observador dos viajantes que descreveram a região, Peter Lund, Ariosto Espinheira e Afonso de Guaíra Heberle, os dois últimos citados por Rosa na entrevista a Ascendino Leite⁹³. No trecho que segue o citado, há a menção às descobertas arqueológicas de Lund, como o tigre dente-de-sabre e o elogio às estrelas de Cordisburgo, feito antes por Espinheira, citado na referida entrevista. Porém, parece-me, não caberia completamente a um olhar estrangeiro, que não saberia o modo pelo qual as pessoas do lugar chamam determinado evento natural, ou talvez não usasse a polpa do caju como comparação (nos trechos que seguem ao citado). O narrador de “O recado do Morro” parece assumir mais do que os anteriores (ou que suas facetas anteriores), uma linguagem própria, que não se justifica inteiramente pela existência de uma determinada personagem, mas que é formada justamente pela mimese da linguagem de diversas

⁹³ A entrevista foi publicada pela primeira vez em 26 de maio de 1946, dez anos antes da publicação de *Corpo de baile*. Cf. Sônia van Dijck Lima, *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*, pp. 45/46.

personagens, mais híbrida e móvel que nos outros textos. Por exemplo, quando o narrador acompanha o Gorgulho falando de sua gruta:

Seria bôa no tamanho, confortosa, com três cômodos, dois deles clareados, por altos suspiros, abertos no paredão. (...) Respeitava ao nascente. A boca da entrada era estreita, um atado de feixes de capim dava para se fechar, de noite, mode os bichos. (p.405)

Percebe-se imediatamente a diferença de tom e vocabulário. Saímos do registro científico, evidente no trecho anterior, para encontrar aqui uma linguagem marcada pela expressividade popular.

A impressão que “O recado do Morro” passa (impressão que talvez jamais possa ser confirmada ou refutada, a não ser mesmo pelo exercício da leitura crítica) é a de ter sido escrita primeiro, e por isso localizar-se no centro de *Corpo de baile*, a quarta novela da seqüência de sete. Tal como na floresta, a primazia pertenceria ao centro. Mas não é isso que tem importância, e, sim, a técnica narrativa de aparência mais crua, que se mostra mais no seu hibridismo mimetizador das diversas personagens em suas linguagens e modos de ver o mundo. Trata-se do mesmo princípio de constituição dos outros narradores de *Corpo de baile* para os quais já olhamos, os quais adotam uma terceira pessoa narrativa com fortes inclinações e características de primeira. “O recado do Morro” é também a única novela urbana do *Corpo de baile*, trazendo o sertão mais como nostalgia do que como presença efetiva. A história gira literalmente ao redor de Cordisburgo, a “cidade do coração”, onde nasceu João Guimarães Rosa. Ali começa o sertão de *Corpo de baile*, através da lembrança de Pedro Orósio, através da viagem da comitiva, que chega próximo à sua terra.

Quando não provia melhor coisa, especulava perguntas; frei Sinfrão, que se entendia na linguagem dele, repetia:

— Quer saber donde você é, Pedrão. Se você nasceu aqui?

Não. Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais. Homem de brejo de buritizal entre chapadas arenosas, terra de rei-trovão e gado bravo. E, mesmo agora, só se

ajustara de vir com a comitiva era porque tencionavam chegar, mais norte, até ao começo de lá, e ele aproveitava, queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho. Porque Pedro Orósio não era serviçal de seu Juca do Açude — ele trabucava forro, plantando à meia sua rocinha, colhia até cana e algodão. (p.394)

O “*Não.*”, especialmente enfático, visto que mistura a terceira pessoa do narrador com uma fala direta da personagem, anuncia o sentimento do exílio que será exposto a seguir. No centro do *Corpo de baile*, encontramos o sentimento de exílio propriamente dito. Havíamos já encontrado o exílio interno da própria condição transitória do sertanejo, que não se sente nunca em seu lugar, não mora onde nasceu e não perde o sentimento provisório em relação ao espaço que ocupa. Miguilim tinha na sua inclinação contemplativa, na miopia e na sensibilidade extraordinária, o seu exílio, o que o afastava dos outros com quem convivia. Manuelzão não se adapta à fixação na terra e suas novas exigências; sua solidão, condição que traz de suas viagens tropeiras, é o seu exílio. Lélío sente saudades do destino, do que ainda não viveu; sua ambição por um lugar social onde possa encontrar um sentido existencial, aprender, ganhar experiência, participar do universo da cultura, é seu exílio. Mas aqui, em “O recado do Morro”, estamos diante de um sentimento de exílio geográfico, a simples saudade da terra.

Desde Gonçalves Dias esse tema literário ganhou uma dimensão nacional inevitável. Nossa identidade, desde então, é associada a uma necessidade de distanciamento e conseqüente sentimento de perda. Não é à toa que parte da “Canção do exílio” foi apropriada pelo Hino Nacional, cantado por todos os brasileiros. Assim, também Sérgio Buarque de Holanda diz que “*somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*”⁹⁴, no contexto de quem avalia o compromisso dos portugueses com a terra que colonizavam e a estrutura dependente que foi criada a partir desse meio

⁹⁴ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, p.3.

pertencimento, que mantém o vínculo com a matriz européia. Nosso modo de ser e viver é sentido como exterior, como inadequado e assim cria-se o sentimento do exílio na própria terra. É a constituição de uma imagem nacional, de país, que realiza o desterro em terra própria. Os brasileiros migram, saem de suas terras, mas nos lugares de destino, ainda que estrangeiros, sentem-se contudo brasileiros, meio pertencentes. Assim é que o brasileiro pode estar e não estar em sua terra. Rosa retoma, em todo o *Corpo de baile*, o campo imaginário do exílio e o atribui ao sertanejo. Agora, mais do que o sentimento da distância cultural que separa a elite brasileira (vinculada à matriz européia) de sua terra natal, estamos diante da impossibilidade material de se viver na terra onde se nasceu. O sertanejo é nômade por necessidade. As personagens protagonistas de *Corpo de baile* estão sempre deslocadas e saem em busca de um novo lugar geográfico, social, existencial, afetivo, que dê sentido a suas vidas. Aqui, a vinculação é dada a uma região do país, tomada metonimicamente como representação do todo. O universo do sertão do gado possibilita que as questões nacionais e de formação da identidade apareçam – por isso Riobaldo pode ser “*apenas o Brasil*”⁹⁵. Contribui para essa configuração identitária o fato de que a saudade da terra apareça em “O recado do morro” veiculando uma vinculação geral a essa terra. As características que a singularizam são inespecíficas e valem para lugares semelhantes, não há pessoas ou personagens definidas que marquem um ponto na região, mas todas as terras semelhantes poderão ser alvo para a vinculação afetiva. Na expressão da saudade da terra encontramos o mesmo movimento metonímico, o sentimento em relação ao pedaço de chão conhecido é expandido para toda a região do sertão ou dos gerais.⁹⁶

Neste tema como em outros temas relevantes para o *Corpo de baile*, encontramos a conjunção entre a expressão de uma verdade histórica e a proposição de uma nova forma de sociabilidade, sempre à moda misturada rosiana. Os aspectos críticos e utópicos na obra de arte convivem sempre para constituir uma forma que desvela o real e ao mesmo tempo carrega seu aspecto positivo, de novidade e

⁹⁵ Frase de Rosa, transcrita em Lorenz, “Diálogo com Guimarães Rosa”, p.60.

⁹⁶ A mediação nacional em Rosa é um tema importante. Sobre essa questão cf., sobretudo, os artigos sobre Rosa de Antonio Candido, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” e “O homem dos avessos”, de Roberto Schwarz, “*Grande sertão: a fala*” e “*Grande sertão e dr. Faustus*” e de José Antonio Pasta Jr., “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”.

proposição⁹⁷. Em Rosa, ao olharmos sua retomada de temas literários nacionais, sua exposição minuciosa e documental da realidade do sertão, tanto geográfica como sócio-política, encontramos um conteúdo de verdade consistente, com grande potencial crítico. Somente por esse aspecto justifica-se a leitura e a crítica de sua obra. No entanto, nem sempre o potencial crítico da obra é intencional ou propositivo. No campo da utopia rosiana encontramos uma construção harmônica e homogênea da forma, vinculada talvez a uma reposição da ordem social nas suas injustiças e desigualdades⁹⁸. Ainda que se queira um sertão “melhorado” pelo progresso, não se toca na ordem social, justificada aliás pelas características naturais e naturalizantes de paisagens, personagens e sociabilidades.

Na passagem citada acima, Pedro Orósio é chamado pela primeira vez por seus apelidos. Frei Sinfrão o chama “*Pedrão*” e o narrador, como se de si para si, de “*Pê-Boi*”. A intimidade anunciada pelo nome se realizará na expressão da saudade da terra, como um sentimento íntimo. É uma experiência da paisagem que se traduz como saudade, não é um nome de lugar, ou pessoas queridas específicas, mas uma experiência do espaço o que desperta a nostalgia de Pedro. A experiência vivida da terra da qual se sente saudade é traduzida em uma imagem. O sertão é descrito à distância⁹⁹, aparecem os chapadões arenosos, os bois, o buritizal, os vaqueiros. Pedro quer “*tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira*”. A imagem da “Canção do exílio” aparece aqui parodiada, adaptada ao sertão. Os sabiás são acompanhados ou substituídos pelos sofrês, os pássaros cantadores específicos do sertão. As palmeiras serão particularizadas muitas vezes pelos buritis. A imagem mínima de Gonçalves Dias, que produzia um ícone nacional com dois elementos, o sabiá e as palmeiras¹⁰⁰, é retomada à moda rosiana, multiplicada pela presença de araras ou papagaios e pela

⁹⁷ Essa reflexão leva em conta o pensamento de Adorno em *A teoria estética*.

⁹⁸ A veiculação de um mundo harmônico através da apropriação e reprodução de formas tradicionais é discutida por Adorno, cf. *A teoria estética*.

⁹⁹ Na entrevista a Ascendino Leite, Rosa declara: “*A distância física aproxima de nós as coisas, as pessoas e os lugares ausentes.*” Sônia Maria van Dijck Lima (org.), *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*, pp.61/62.

¹⁰⁰ A referência à “Canção do exílio” de Gonçalves Dias ancora-se na interpretação de José Antonio Pasta Jr., dada em aula, no curso de graduação sobre romantismo brasileiro, na disciplina de “Literatura brasileira III”, em 1997 e 1998.

própria convivência de palmeiras e buritis, sabiás e sofrês. E ainda será reiterada e repetida, como uma imagem do exílio do sertão. Como Pedro Orósio trabalha livre, não é empregado, mas meeiro, e pode voltar à sua terra se assim decidir, não esquece essa saudade, que assalta seu coração a todo momento, repentinamente, como uma idéia fixa.

— *Se você é solteiro ou casado, Pedro?*

E frei Sinfrão mesmo sabia, já respondia, jocoso, linguajando. Que o Pedro era ainda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha. Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava com ele estremecido, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam. E, a causa de outras, delas nem se lembrava, ali em Cordisburgo tinha o Dias Nemes, famanaz, virado contra ele no vil frio de uma inimizade, capaz de tudo. Com frequência, Pedro Orósio tirava do bolso um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto.
(pp.394/395)

O trecho começa no tom da resposta de frei Sinfrão, mas vai cedendo ao assunto, oferecendo-o diretamente ao leitor; ao final, já observamos diretamente Pedro Orósio, em seu narcisismo incomum. O que frei Sinfrão começa a contar é uma antecipação dos fatos, resumo da própria história que vai ser narrada e duplicada no percurso de produção de uma canção popular. Pedro Orósio, “*por divertimento de indecisão*”, não se decide por nenhuma mocinha, mas namora “*todas*”. A indecisão é sintoma de uma demanda de totalidade. Como é muito bonito, alto e forte, elas o preferem a qualquer outro. Os homens traídos, sete deles, resolvem matá-lo e preparam para ele uma emboscada. O mentor da trama é o Ivo, o outro trabalhador da comitiva, que vai atrás, a cavalo, cuidando dos burros de carga. Pedro Orósio nada vê, a não ser a si mesmo.

Então a comitiva encontra o Malaquias ou Gorgulho. Aqui começa de fato a trama de “O recado do Morro”. O Gorgulho, apesar de surdo, faz imprecações contra o Morro da Garça, que teria gritado para ele um recado incompreensível. Para todos da comitiva, o Gorgulho não passa de uma inconveniente espécie de mendigo, que mora em uma lapa, próxima à moradia dos urubus, e se dá muita importância. Mas seo Alquiste fica inteiramente interessado por sua figura, e todos são obrigados a acompanhar sua lenta caminhada, na medida em que obedecem à hierarquização das relações na comitiva: Seo Alquiste é o cientista que seo Jujuca do Açude está recebendo, é por ele que se faz a viagem, paga pelo fazendeiro; o frade os acompanha e Pedro Orósio e o Ivo são contratados. Seo Olquiste quer saber como é a lapa onde o Gorgulho mora, há mais de trinta anos. O Gorgulho era uma figura arcaica, que tinha sido valeiro de profissão, e, com a mudança da técnica de demarcação de terras, tinha visto sua profissão acabar. Passara então a morar na lapa, onde tinha móveis, e perto da qual caçava e cultivava uma roça. Morava perto dos urubus, e a figura dele, vestido de roupa escura puída, lembra seus companheiros de moradia. Mas lembra também, com sua bengala de alecrim e sua surdez que é super-escuta, a figura de um profeta ou adivinho, de um Tirésias. Com muito custo os outros conseguem fazê-lo descrever o modo de vida dos urubus:

Assaz quase milhares. Que passam tempo em enormes vôos por cima do mundo, como por cima de um deserto, porque só estão vendo o seu de-comer. Por isso, depois, precisam de um lugar sinaladamente, que pequeno seja. Para eles, ali era o mais retirado que tinham, fim-de-mundo, cafundó, ninguém vinha bulir em seus ovos. — “Arubú tirou herança de alegre-tristonho...” Tinha hora, subiam no ar, um chamava os outros, batiam asa, escureciam o recanto. Algum ficava quieto, descansando suas penas, o que costuravam em si, com agulha e linha preta, parecia. Careca — mesmo a cabeça e o pescoço são pardos. Mas, bem antes, todos estavam ali, de patulêia, ocasiões de acasalar. Os urubús, sem chapéu, e dansam o seu baile. Quando é de namoro, um figurado de dansa, de pernas moles, despés, desesticados como de um chão queimante, num rebambejo assoprado, de quem estaria por se afogar no meio do ar. Ou então, pousados, muito existentes, todos rodeados. Pretos, daquele preto de dar

cinzas, um preto que se esburaca e que rouba alguma coisa de vida dos olhos da gente. (pp.407/408)

O que chama imediatamente a atenção nessa descrição do Gorgulho é a extrema humanização dos urubus. O movimento de sobrevôo grande para buscar alimento, seguido do recolhimento em lugarzinho protegido, lembra o movimento mental de Miguilim na sua insônia, pensando em tio Terêz. E então a interpretação do Gorgulho é mesmo uma associação à mensagem de “Campo geral”, posta na boca do papagaio. São figuras sinistras, feias, e, no entanto, carregam os símbolos e imagens verbais mais intencionais de Rosa, como o “*alegre-tristonho*” e o baile do título do livro. Aparece mais um sentido para o baile, além daqueles de que já falamos: o baile de acasalamento para os urubus remete à dança dos casais puxada por dona Rosalina na festa de Natal do Pinhém e ao enredo erótico-amoroso de “Buriti”. Aqui, também faz referência à dança indecisa de Pedro Orósio, namorando todas as moças que vê pela frente.

Mas do final do trecho citado em diante, quando fala do preto como ladrão de vida dos olhos da gente, o texto segue descrevendo os urubus em tom cada vez mais baixo, fala de vômito, de fedor, de morte, doença. Só os filhotes, branquinhos, é que são bonitinhos.

— *“Vão pelo mortos... Ofício deles. Vão pelos mortos... Daí em vante. Este morro é bom de vento... Eu sou velho daqui, bruaca velha daqui. A fui morar lá, mò de me governar sozinho. Tenho nada com arubú, não. Assituamento deles. Por este e este cotovelo! (...) Vou indo de forasta, tendo minhas obrigações, e, daí, aquele Morro ainda vem gritar recado?!” (p.409)*

A fala do Gorgulho acaba por associar o ofício agourento dos urubus ao recado que o morro gritou para ele. Fica clara a função dos urubus de presentificar a morte, ou o agouro, o anúncio de morte, e relacioná-la com o recado do Morro — Gorgulho, como profeta, é um arauto da morte, amigo dos urubus. É interessante que a seqüência do texto não é ainda o recado que o Morro gritou para o Gorgulho, mas a volta do sentimento de exílio, associado aqui, pela primeira vez, à proximidade da morte.

*E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. Mas pouco durou seu dar de asas, porque a cabeça não sustentou demora, se distraiu, coração ficou batendo somente. Pequenino, um resto de tristeza se queixando por dentro, de transmúsica. Ali o riachinho, por pontas de pedras, parecia correr defugido, branquinho com uma porção de pés. Suaves águas. Da gameleira, o passarim, superlim. E, longe, piava outro passarinho — um sem nome que se saiba — o que canta a toda essa hora do dia, nas árvores do ribeirão: — **“Toma-a-bênção-ao-seu-ti-í-o-João!...”** (pp.409/410)*

Entre os urubus e o recado, Pedro Orósio imagina-se de volta à sua terra, assentado na roça e no casamento tranquilo. Imagem que some e dá lugar ao riachinho, retorno do tema do lugar de agrado, acompanhado pelo canto dos passarinhos nas árvores, mais uma vez. O canto do passarinho parece uma advertência cifrada, para que escute a mensagem¹⁰¹?

E então o Gorgulho acaba finalmente por dizer qual foi o recado que o morro lhe transmitiu. O trecho que aparece nesse momento, não é exato um recado, mas já um diálogo de Gorgulho com o que ele ouviu, com imprecações ao morro, por estar falando em morte à traição.

[1ª versão do recado do Morro:]

— Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, 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?

¹⁰¹ O tio João pode ser associado ao próprio Rosa? (O autor, chamado João, expressaria mais uma vez a “paternidade”, sua autoria, pelo parentesco indígena: “tio”.)

*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!... (p.410)*

O recado, mesmo, não é inteiramente discernível no discurso do Gorgulho. Como ele conta respondendo, não podemos saber exatamente o que foi que ele escutou do Morro. Assim, novamente presenciamos um fato sobrenatural com tratamento laico. Temos acesso ao que Gorgulho é capaz de transmitir, já com todas as modificações que seu entendimento e sua linguagem operaram na mensagem. Já não importa se acreditamos ou não na origem natural do recado, que além disso foi posta em dúvida pelo próprio texto, pelas próprias personagens da história. (O que será fator de maior adesão ao final, já que aquilo do qual duvidamos se realiza.)

— “Possível ter havido alguma coisa?” — frei Sinfrão perguntava. —
“Essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de Bom-Sucesso... Dizem que isso acontece mais é por volta da lua-cheia...”

Mas, não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem. O Gorgulho padeceria de qualquer alucinação; ele que até era meio surdo. (p.401)

A fala de frei Sinfrão oferece uma explicação científica para o fato, que no entanto é logo transformada em sabedoria popular, “*dizem*”, associada à lua cheia. O narrador nega, não ocorreu nenhum evento natural, mas na negativa há uma afirmação da comunicação entre os morros, seguida de uma negação parcial, que deixa a cargo do leitor decidir se acredita ou não na comunicação da natureza. Não, como ninguém acreditaria nisso (e o texto usa a forma gramatical do futuro do pretérito para manter a ambigüidade da afirmação), trata-se naturalmente de uma alucinação. E termina desqualificando o Gorgulho como receptor, já que é surdo. O leitor pode se tranquilizar: aparentemente não está sendo convidado a participar de nenhuma crença sobrenatural ou irracional e, no entanto, é do recado do Morro que trata o texto.

Seo Alquiste, entusiasmado, se esforça para entender a mensagem: “*Hom’est’diz xôiz’imm’portant!*” (p.410) Ele diz apressadas frases na sua língua mesma, mas o Gorgulho entende algo, sorri seu único sorriso para ele e tenta repetir atropeladamente o recado:

Só Pedro Orósio às vezes capiscava, e reproduzia para frei Sinfrão, que repassava revestido p’ra seo Olquiste. E seo Jujuca também auxiliava de falar estrangeiro com frei Sinfrão — mas era vagaroso e noutra toada diferente de linguagem, isso se notava. Mas, depois, toda a resposta de seo Alquiste retornava, via o frade e Pê-Boi. Por tanto, todos então estavam nervosos, de tanta conconversa. E o Ivo, que no meio daquilo era o sem-préstimo, glosou qualquer tolice — nem era chacota —, e o Gorgulho expeliu nele um olhar de grandes raivas; e, daí, esbarrou: quis não falar mais nada não. (p.411)

A transmissão assim pelas diversas línguas e pessoas, que representam os obstáculos, as interpretações, as dificuldades vividas numa comunicação entre pessoas, é uma antecipação do percurso efetivo que o recado vai empreender até chegar ao seu destino. Aqui, Pedro Orósio é quem consegue dele extrair alguma coisa, como nas outras passagens, em que estará sempre presente, mas absorto, com uma meia atenção. É o Ivo quem interrompe a transmissão, posto que era sem préstimo. Ele é na verdade o motivo da mensagem e trabalha aqui contra ela. O Gorgulho despediu-se e seguiu sozinho sua viagem, para visitar seu irmão, que morava em outra lapa. Os outros seguiram também, avistando demoradamente o Morro da Garça e se encaminharam para o primeiro pouso, na fazenda do Jove. E então, como em “Lélio e Lina”, a narração interrompe o curso do tempo. Não há nenhuma parada narrativa, mas o que será descrito para adiante será a volta da viagem, espelho da ida, visto que pararam nos mesmos pousos, o conhecido percurso planetário, que Rosa explica a Bizzarri:

Agora, ainda quanto a “O Recado do Morro”, gostaria de apontar a Você um certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico :

As fazendas, visitadas

Os companheiros de Pedro

na excursão

Orósio

- 1 – Jove.....(JÚPITER).....o Jovelino
2 – dona Vininha.....(VÊNUS).....o Veneriano
3 – Nhô Hermes.....(MERCÚRIO).....o Zé Azougue
4 – Nhá Selena.....(LUA).....o João Lualino
5 – Marciano.....(MARTE).....o Martinho
6 – Apolinário.....(SOL).....o Hélio Dias (Nemes)
(JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.86)

Falta, nesta relação feita pelo próprio Rosa, o sétimo planeta e o sétimo companheiro de Pedro Orósio: Saturno, responsável pelo nome do beco onde se desencadeará a luta final e pelo pouso preparatório da viagem, a Fazenda do Saco-dos-Côchos, de seo Juca Saturnino, princípio e fim em Cordisburgo. O companheiro é, naturalmente, Ivo Crônico (Cronos)¹⁰².

A viagem tem lastros geográficos reais, com a menção, no percurso descrito, a pontos de referência bastante conhecidos (os grifos do autor aparecem em negrito, os sublinhados são grifos meus, indicando os lugares citados; os colchetes indicam a possível correspondência das referências citadas a lugares existentes no percurso¹⁰³):

*Variavam algum trajeto, a mór evitavam agora os espinhaços dos morros, por causa do frio do vento — castigo de ventanias que nessa curva do ano rodam da [Serra Geral]. Mas quase todas as mesmas, que na ida, eram as moradias que procuravam, para hospedagem de janta ou almoço, ou em que ficavam de aposento. As quais, sol a sol e val a val, mapeadas por modos e caminhos tortos, nas principais tinham sido, rol: a do **Jove**, entre o [Ribeirão Maquiné] e o [Rio das Pedras] — fazenda com espaço de casarão e sobrefatura; a **dona Vininha**, aprazível, ao pé da [Serra do Boiadeiro] — aí Pedro Orósio principiou namoro com uma rapariga de muito quilate, por seus*

¹⁰² Para uma leitura “planetária” dessa novela, cf. os já citados Heloísa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma* e José Miguel Wisnik, “Recado da viagem”.

¹⁰³ Cf., para informações mais detalhadas, o Anexo 4 — Geografia, (RM p.415) acompanhado de notas explicativas e do mapa “O sertão mineiro de *Corpo de baile*”.

escolhidos olhos e sua fina alvura; o Nhô Hermes, à beira do Córrego da Capivara — onde acharam notícias do mundo, por meio de jornais antigos e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novilhos curraleiros; a Nhá Selena, na ponta da Serra de Santa Rita — onde teve uma festinha e frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de umas dúzias de pessôas; o Marciano, na fralda da Serra do Repartimento, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do Córrego da Onça para a do Córrego do Medo — lá o Pedro quase teve de aceitar briga com um campeiro [morro-vermelhano]; e, assaz, passado o São Francisco, o Apolinário, na vertente do [Formoso] — ali já eram os campos-gerais, dentro do sol. (p.415)

A comitiva sai de Cordisburgo em direção noroeste, como ficamos sabendo logo nos primeiros parágrafos. Em conformidade com essa informação, ficamos sabendo que o encontro com o Gorgulho aconteceu numa altura da estrada em que se avistava o Morro da Garça “no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste” (p.401), o que oferece uma localização aproximada da comitiva rumando para o município de Felixlândia. De fato, há um Ribeirão das Pedras no município de Curvelo, na direção indicada, e a Serra do Boiadeiro fica no município de Felixlândia. Existe um povoado chamado Capivara de Cima, no município de Corinto, que pode ser (ou não) a localização da fazenda de nhô Hermes. A Serra de Santa Rita¹⁰⁴, paralela ao rio das Velhas, localiza-se no município de Corinto. Então, a comitiva se encaminha na direção norte, para a Serra do Repartimento, ou ao seu início, provavelmente no município de Lassance. Passado o rio São Francisco, eles se hospedam numa fazenda que fica próxima ao rio Formoso, rio que corre entre o Morro Vermelho e os Chapadões dos Gerais, onde provavelmente se localiza a terra natal de Pedro Orósio, um pouco mais para adiante. A narrativa da viagem é, desde agora, invertida por esse espelhamento. Seguimos agora, na volta, dos Gerais para Cordisburgo.

Medido, Pedro Orósio guardara razão de orgulho, de ver o alto valor com que seo Alquiste contemplara o seu país natalício: o chapadão de chão

¹⁰⁴ Só pude encontrá-la no *Atlas Melhoramentos*, de P. Geraldo José Pauwels, editado em 1951.

vermelho, desregal, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia toda claridade, e os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanho — veredas de atoleiro terrível, com de lado e lado o enfile dos buritis, que nem plantados drede por maior mão: por entre o voar de araras e papagaios, e no meio do gemer das rolas e do assovio limpo e carinhoso dos sofrês, cada palmeira semelhando um bem-querer, coroada verde que mais verde em todo o verde, abrindo as palmas numa ligeireza, como sóis verdes ou estrelas, de repente.

Ah, quem-sabe, trovejasse, se chovesse, como lembrando longes tempos Pê-Boi talvez tivesse repensado mesmo sua idéia de parar para sempre por lá, e ficava. Mas, ele assim, ali, a saudade não tinha presa, que ela é outro nome da água da distância — se voava embora que nem pássaro alvo acenando asas por cima de uma lagôa secável. E o que ele mais via era a pobreza de muitos, tanta mingua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu certa vontade de não ver, de sair dali sem tardança. (pp.415/416)

A contemplação da terra natal produz a imagem que estava presente no sentimento do exílio, um modelo dela. O sabiá do sertão, o sofrê, pássaro que canta bonito, está novamente associado à palmeira, que agora, declaradamente, é o buriti. A imagem do exílio no sertão traz o passarinho cantador e a palmeira: o sofrê e o buriti. As cores da paisagem são as cores da bandeira nacional, estão presentes o verde potenciado, sóis e claridade, o azul, um *ser tão* intenso, estrelas. Mas a saudade é distância e assim, de perto, Pedro Orósio perde a intenção de ficar. E ele tem motivo: a seca, a pobreza. A transitoriedade do sertanejo é uma condição que o meio, natural e social, impõe. O sentimento do exílio nasce de uma necessidade de fugir da pobreza, tal qual expressava Manuelzão. É assim que Pedro Orósio está condenado a voltar à volubilidade urbana à qual se entregava e à idéia fixa dessa saudade irrealizável. Pedro Orósio está preso ao destino que o Morro traçara para ele.

Na continuação, ficamos sabendo que ele e o Ivo já vinham amigos de novo, e que o Ivo garantia o mesmo para os outros, Jovelino, Veneriano, Martinho, Hélio Dias

Nemes, João Lualino e Zé Azougue, já marcando encontro para festejar a reconciliação. Está armada a emboscada.

A comitiva se encontra, agora, no Hermes, e então aparece Catraz (ou Zaquias), irmão do Gorgulho (ou Malaquias), que conta ao menino Joãozezim o recado que seu irmão ouvira do morro e a ele transmitira. No momento certo do recado, todos estavam fazendo outra coisa.

[2ª versão do recado do Morro:]

Mas, por essa altura, só o menino Joãozezim, que se chegou mais para perto, era quem o ouvia. (...) E Pedro Orósio mesmo se esquecia, no meio-lembrar de uma coisa ou outra, fora do que o Catraz estivesse dizendo.

— “...E um morro, que tinha, gritou, entences, com ele, agora não sabe se foi mesmo p'ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu...” (pp.421/422)

Nesse momento, Catraz acrescenta os sete homens ao recado. E os sete homens são a comitiva da viagem que fazia companhia ao Gorgulho, quando ele escutou o recado. Catraz sugere que o recado poderia ser para algum deles e não para o Gorgulho. A número dos homens é seis, cinco homens da comitiva, mais o Gorgulho. Aqui, na hora de contar é que o número oscila e se fixa na multiplicidade uma que o sete representa. De qualquer modo, há a duplicação de um número, de alguém, pois de seis, aparecem sete. O desdobramento disso estará presente no recado final: um mais seis, isolando o Ivo, mentor da armadilha, de seus companheiros de traição.

Pedro Orósio está sempre presente, mas mantendo essa meia atenção. Assim, na dona Vininha, o Joãozezim passa o recado para o Guégue, um bobo agregado de lá.

[3ª versão do recado do Morro:]

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

O menino Joãozezim falava desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa. E queria uma confirmação de resposta, saber do Guégue. Mas, enquanto a esperava, não podia deixar de mexer os lábios, continuasse a reproduzir tudo para si, num sussurro sem som.

Mas o Guégue não sabia dar opinião, apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beiços. 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 ser espada, e formava cruz com os dois 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 e não entendia, achava-lhe muita graça. (p.425)

O recado do menino Joãozezim está incompleto na sua fala, ele só ganha o sentido completo e estendido na interpretação mímica que o Guégue lhe dá no próprio ato da recepção. A expressividade do recado é assim amplificada.

No raso do Modestino, perdidos por arte do Guégue, ele e Pedro Orósio, um pouco afastados do resto do grupo, que fora ver um salto d'água, encontram o Nominedômine, figura apocalíptica de louco que profetiza o fim dos tempos. Enquanto o Guégue lhe transmite o recado, Pedro Orósio está meio escutando, dez metros adiante.

[4ª versão do recado do Morro:]

— *Uai, então é! É que nem o Menino...*

— O menino? O menino? De uns assim foi dito, que entram no Reino-
do-Céu dansadamente... Que menino?

— A bom, no Bõamor: foi que o Rei — isso do Menino — com espada
na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a
caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da
Lapinha... Fez sino-saimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos,
disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo
jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à
traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Océ falou: a caveira possui algum
poder? É fim-do-mundo? (p.431)

Aquí aparece uma menção quase explícita à morte do Dito, o menino que entra no céu “*dansadamente*”. A repercussão da morte do Dito no *Corpo de baile* não é apenas simbólica; assim como a encontramos em “Uma estória de amor” no findar do riachinho, reencontramo-la neste trecho, meio cifrada, mas reafirmando seu sentido harmônico, discutido no primeiro capítulo deste trabalho. A dança, como tema da obra como um todo, é associada a essa harmonia do sentido que o texto procura oferecer para a morte do menino Dito. No entanto, a *dansa da mente* acaba se constituindo como um sentido que é dado como compensação imaginária, como criação interpretativa *a posteriori* e para quem fica. Observa-se também, por essa versão do recado, um movimento que faz parte de toda a cadeia: a inclusão de seus transmissores no conteúdo da mensagem.

Então a comitiva já está voltando, uma volta que ainda demora, do Jove até Cordisburgo, porque seo Olquiste quer conhecer o rio das Velhas. Pedro Orósio então só tem o pensamento na festa que vai haver na cidade, na festa de reconciliação com os sete amigos e nas mocinhas do arraial:

E Pedro Orósio, pelo que tinha de esperar, repensava na Laura, filha do Timberto, do Saco-do-Mato; e na Teresinha e na Joana Joaninha, do arraial; e em todas. A-prazer-de que não queria deixar de pensar também na Maria Melissa, do Cuba, por causa do Ivo ele sentia uma qualidade de

remorso; descontente com isso, do Ivo mesmo era que então começava a quase a ter raiva. (p.437)

O impulso namorador de Pedro é mesmo o desejo de ter todas, e por isso não se decide por nenhuma. Fica claro nesta passagem como esse impulso está à frente de qualquer amizade ou respeito pelo outro. Chegados ao arraial, e bem pagos, Pedro vai se dedicar ao namoro. Aparece, então, na manhã seguinte, o Nominedômine, tocando o sino da igreja do Rosário e convocando a todos justamente para ouvir o recado do Morro, que ouvira do Guégue, a igreja já lotada de gente. O Coletor, louco calculista e megalomaniaco, está lá, ouvindo, e será o próximo transmissor da mensagem.

[5^a versão do recado do Morro:]

— ...Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles — este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte — aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi — batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremaram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (pp.442/443)

A menção que Nominedômine faz do Guégue, o “papudo”, inclui novamente o Dito “Anjo dito”. A história que vai sendo construída pela transmissão do recado do Morro é a história de Cristo, o Rei-Menino, com doze apóstolos, morto à traição. E são as personagens de “O recado do Morro”, com seus nomes e moradias etc., que vão

colaborando para isso, assim como o recado será dirigido para uma personagem determinada. Nominatedômine é um louco penitente, religioso, que se acredita profeta e que nesse momento realiza sua fantasia. Ele conhece a História Sagrada e pode então produzir um discurso mais articulado, com um sentido mais claro e dirigido finalmente a um público, de quem fala a mensagem. Mas ela cabe a *todos*. Antes de se particularizar na história de Pedro Orósio, a mensagem alcança o leitor, na forma de um discurso apocalíptico, que, portanto, nos diz respeito.

Pedro sai da igreja e encontra o Laudelim Pulgapé, cantador e o único amigo verdadeiro que possui. Juntos, eles escutam a versão do recado dada pelo Coletor, que está escrevendo números na parede da igreja:

[6ª versão do recado do Morro:]

Acabou quebrando a ponta do lápis; enfiou aquele toco na algibeira, foi logo tirando outro, bom. — “Uma tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu?! O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Dôze é duzia — isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou favoroso? Mais novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... A Morte — esconjuro, credo, vote vai, câ! Carece de prender esses Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavalhada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sãtomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer... Frioleiras... De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... Novecentos milhões... Nove, seis e um — sete... Acabar? Posso dar meu juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrenego! Uma tana! Que seja p’ra o Capataz, e esta aqui p’ra o Malaquias!...” (p.448)

Negando o fim do mundo, o Coletor acaba procurando também confrontar com a realidade o recado, acertando na associação da festa do Rosário, que acontece na cidade naquele momento, com a festa de que fala a mensagem, o que funciona como uma dica para o leitor atento. O movimento do Coletor é o movimento necessário para que o recado surta algum efeito, é preciso confrontá-lo com a realidade e associar seus dados aos fatos vivenciados, movimento que Pedro Orósio só alcançará mais tarde. O recado voltou a seu tom imprecatório e malcriado inicial, o Coletor transmite duvidando. Na verdade com a dúvida de quem acredita, mas não quer acreditar.

Pedro Orósio quer logo ir embora, mas Pulgapé pára para ouvir com atenção. “*Isso é importante!*”(p.449) A frase de Laudelim repete a de seu Alquiste, quando escutara o Gorgulho falar o recado pela primeira vez. E Laudelim se retira para compor.

Agora, com a personagem vagueando sozinha pela cidade, o narrador assume uma perspectiva narrativa interna a Pedro Orósio, produzindo um fluxo de consciência que reproduz a dispersão e volubilidade de seu pensamento:

(...) O pior, quando se está em roda de pessoas, conversando com moças, é quando dá vontade de verter água, carece de arranjar desculpa, para sair de perto, pior então é quando a gente volta. Criatura para conversar fiado nunca falta: como é que um podia afirmar, em mês de agosto, se as chuvas do ano vão vir mais cedo ou mais tarde? Mulher-da-vida, quando passa na rua, em dia de festa, adquire um ar de sobre-dona, desdenha do alto as senhoras e moças-de-família. (...) (p.452)

E a festa era de pretos. Desagradável ter que dizer que eles podem estar aqui representando o mau agouro, em simetria com os urubus que acompanhavam o Gorgulho. A associação com os urubus é comum no racismo brasileiro, como observa Antonio Sérgio Alfredo Guimarães¹⁰⁵. E a associação é feita em “Dão-lalalão”, como

¹⁰⁵ Cf. “O mito anverso: o insulto racial”, em *Classes, raças e democracia*, onde se lê, à p.174: “A animalidade, quando se trata de insulto propriamente racial, é atribuída principalmente através de termos como “macaco” e “urubu”, usados indistintamente para ambos os sexos. No primeiro caso, o animal, além de selvagem, é considerado pela zoologia como o mais próximo do ser humano, devendo, portanto, seguindo as idéias de Leach, ser objeto de distanciamento ritual muito rigoroso; no segundo caso, trata-se de um abutre que tem por hábito devorar cadáveres de outros animais, inclusive

veremos. Neste caso específico, se a associação for tomada como verdadeira, então a passagem humanizada do relato do modo de vida dos urubus, citada anteriormente, torna-se muito mais desagradável. Como o assunto racial será tema central da próxima novela, paro por aqui na sugestão.

Laudelim acertara de cantar para o seo Alquiste, e apresenta sua composição nova, feita naquela mesma tarde, na presença de Pedro e Ivo:

[7ª versão do recado do Morro:]

“Quando o Rei era menino

já tinha espada na mão

e a bandeira do Divino

com o signo-de-salomão

Mas Deus marcou seu destino:

de passar por traição.

Doze guerreiros somaram

pra servirem suas leis

— ganharam prendas de ouro

usaram nomes de reis.

Sete deles mais valiam:

dos doze eram um mais seis...

Mas, um dia, veio a Morte

vestida de Embaixador:

chegou da banda do norte

e com toque de tambor:

Disse ao Rei: — A tua sorte

pode mais que o teu valor?

— Essa caveira que eu vi

não possui nenhum poder!

— Grande Rei, nenhum de nós

escutou tambor bater...

Mas é só baixar as ordens

que havemos de obedecer.

humanos.” Cf. Anexo 3, “A questão racial”.

— *Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.*

*Vou à Lapa de Belém
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que eu nasci...*

— *Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia...*

— *Não pedi vosso conselho,
peço a vossa companhia!*

*Meus sete bons cavaleiros
flôr da minha fidalguia...*

*Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento:*

— *A sina do Rei é a morte,
temos de tomar assento...*

*Beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.*

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

— *Escuta, Rei favoroso,
nosso humilde parecer:*

.....” (pp.457/458)

Aqui temos o resultado de um longo processo de transmissão oral de uma mensagem. O artista Laudelim, como o próprio Rosa faz com o que escuta da cultura popular, dá forma organizada e sentido aos dados aparentemente desconexos e disparatados das diversas formas da mensagem, em seus acréscimos e transformações. O percurso da mensagem imita a transmissão, ao longo do tempo, por gerações, de um

ensinamento. Como nas profecias antigas ou bíblicas, esse ensinamento diz respeito ao destino da comunidade. São as cifras da civilização que vão sendo transmitidas, sua experiência e suas interdições. Aqui a profecia vai se construindo até adquirir a forma bem acabada que Laudelim lhe dá. O diálogo entre a cultura popular mística que os transmissores da mensagem representam e a cultura letrada que produz arte é desigual. A legião de marginais, loucos, crianças, bobos tem uma função útil na narrativa, acima de sua compreensão e ação consciente. Socialmente marginais, eles são, contudo, participantes da harmonia do sertão como universo constituído, ocupando lugares “adequados” à sua capacidade, a seu entendimento, à sua personalidade. Assim como outras personagens marginais, como Mãitina, ou a Toloba de “A estória de Lélío e Lina”, que é uma mendiga orgulhosa, que se crê rica, ou o Placidino, da mesma novela, cujo entendimento curto, que o faz generoso, é interpretado pelas outras personagens como proximidade a Deus, como uma felicidade especial, destinada aos curtos de entendimento. Assim no seio da própria “democratização” que Rosa empreende, ao eleger o sertão como modelo da subjetividade, ao inscrever a produção artística na comunidade, projeta-se talvez a sombra de uma manutenção conformista da ordem social, que se faz pela naturalização e utilidade das funções sociais. E o recado não é dirigido a eles, mas a uma personagem inscrita na sociedade e destacada pelo seu porte heróico. O destino de que se trata aqui, não é o destino dos marginais, em si já adequado, mas o de Pedro Orósio.

A sorte determinada desde o nascimento e o destino marcado por Deus presentificam uma noção mítica de destino dependente de um mundo fechado, em que os homens atribuem alma e vida humanizada aos elementos da natureza. A profecia que o recado do Morro representa só pode vigorar por meio dessa presentificação. No mundo moderno, em que o homem já não se vê na natureza, o destino não pode vigorar e o homem está condenado a buscar um sentido que lhe falta¹⁰⁶. No recado do Morro, complementando os movimentos de naturalização da ordem social, em que a sociedade aparece ao membro por ela definido como um dado inato e inquestionável, como uma segunda natureza, a noção de destino nos mostra o princípio dessa naturalização. Ela é

¹⁰⁶ Cf. Lukács, *A teoria do romance*.

verossímil no sertão brasileiro por sua religiosidade de fundo, que está presente em toda a percepção da realidade, mesmo que não apareça como uma religiosidade inteiramente assumida e praticante. Para isso contribui o movimento do recado através de suas estações, o de incorporar à História Sagrada os dados desse início de sertão. No seio de uma realidade histórica, marcada pelas relações econômicas e pela estrita hierarquização das relações sociais que ela acarreta (como vimos em “A estória de Lélío e Lina”, por exemplo), encontramos vigorando, com certa naturalidade, uma noção religiosa de destino, por definição avessa à toda possibilidade de real transformação histórica.

Embora sem ser negada completamente, a noção de destino abre-se para uma variação de possibilidades. A pergunta da Morte, que vem anunciar a sorte adversa, “*A tua sorte pode mais que o teu valor?*”, é a pergunta que justifica os “destinos” das personagens de *Corpo de baile*, todas ligadas ao núcleo familiar de Miguilim, de “Campo geral”, que ascendem socialmente. Há uma defesa do “mérito” pessoal formulada na abertura que a Morte realiza na noção de destino, com o simples gesto de perguntar e assim destituí-lo do caráter implacável que ele apresentava nas tragédias gregas. A resposta do Rei a desafia, o mérito pode mais que a própria Morte. No entanto, a noção de destino permanece vigorando na prescrição das situações pelas quais o herói deve passar, ainda que o final traga essa abertura. No sertão brasileiro, assolado pela seca e pela miséria, a noção de destino casa-se perfeitamente à vida inevitavelmente trágica de milhares de pessoas. Associada à religiosidade, ela produz uma aceitação da ordem social como a uma segunda natureza. Em *Corpo de baile*, a passividade e conformismo do povo é um dado que acompanha toda a constituição do sertão, como pretendemos ainda observar.

Pedro Orósio não escuta o final da canção, porque precisa sair para fazer xixi. Assim Rosa pode deixar em aberto o destino, fechado por definição. Como a própria canção enuncia, o destino é o final pré-definido, desde o nascimento. Atribuído a um rei, ou aos heróis trágicos, está sempre relacionado ao próprio destino da comunidade, que essa personagem representa. Aqui, o solitário Pedro Orósio, enxadeiro de profissão e guia turístico provisório, narcisista, não parece representar nenhuma comunidade, embora seu porte gigantesco justifique a associação heróica, que o alça acima dos

outros homens, mas o retém abaixo dos deuses e sob seu jugo. No entanto, vimos que sua frivolidade e indecisão refletiam uma situação sem solução, já que a miséria não permitia que a saudade, o sentimento do exílio, pudesse ser sanado numa volta à terra natal. O destino de Pedro Orósio, envolvido numa luta de morte por uma desidentificação total com seus iguais, seus companheiros de classe social, de condição de trabalho e sociabilidade, representa o sertanejo exilado, que vive seu afastamento da terra natal como um destino trágico.

Pedro, já em meio à emboscada, bebendo, retorna à saudade dos Gerais. Agora, com a proximidade que o narrador adquiriu, vai relembrando, minuciosamente, poeticamente, formando a imagem de agrado, o jardim, local ameno, sem que faltem as árvores, os buritis, as araras e papagaios e os passarinhos:

Um homem chega à porta de sua casa, se rindo de si e escorrendo água, de vestia pesada a croça de palmeira bôa. E uma mulher moça, dentro de casa, se rindo para o homem, dando a ele chá de folha do campo e creme de cocos bravos. E um menino, se rindo para a mãe na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos campos-gerais...

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, encantada pelo Laudelim. (pp.463/464)

Pedro Orósio se vê então, com mulher e filho, na sua terra. Mas chove. E a imagem é uma imagem de história antiga, como a que o velho Camilo conta, em “Uma estória de amor”, começando por “*Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos.*” (p.230) Então sabemos que a canção do Laudelim está começando a laborar em Pedro Orósio, que recebe um ensinamento arcaico, que fala de seus sentimentos profundos. Mas é cantando a canção que Pedro será capaz de finalmente compreender o seu sentido: era dele que ela estava falando. O que sinto quando canto: é de mim que fala a canção.

— *Terei matado algum?* — *perguntou, balançando o Ivo mansamente.*
— *Cachaças...*

Mas o Ivo agora arregalava os olhos, e tanto tremia, mole e sujo, que nem uma coisa, bichinho, um papa-coco ou um mocó. Com asco, com pena, então o depositou, o depôs, menino, no centro do chão.

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.(p.467)

O final é ambíguo como os das outras novelas. Pedro está salvo, depois de surrar os sete. Há quem diga que todos morreram, já que era de entrematar-se que tratava a canção, já que é de estrela em estrela que ele volta à terra natal¹⁰⁷. Porém, a profecia, feita canção, abre o destino e a tragédia a uma possibilidade histórica, o herói escutando a mensagem a tempo de reverter o destino prefigurado.

Como sempre, Rosa é interessante nas suas contradições. O rei, que encarna o destino social de um povo, é aqui representado por um enxadeiro sertanejo, o que mostra o alcance democratizante de sua incursão ao sertão. Mas é ainda no terreno da naturalização das relações sociais que estamos pisando: o solo de um destino sacralizado pela profecia e originário da natureza.

¹⁰⁷ Wisnik em “Recado da viagem” acredita que o recado trata de “entrematar-se”. Heloísa Vilhena de Araújo, em *a Raiz da alma*, diz: “No final do conto, o recado realiza-se: o velho Pedro Orósio morre e renasce, renovado, para as estrelas, para sua terra natal, para o Modelo, para Deus.” (p.101) A leitura de Heloísa Vilhena se faz em evidente chave positiva.

V. O VALENTÃO E O NEGRO

leitura de “Dão-lalalão (O devente)”

“Embora poderes ameaçadores e incompreensíveis se façam sentir além do círculo que as constelações do sentido presente traçam ao redor do cosmos a ser vivenciado e formado, eles não são capazes de desalojar a presença do sentido; podem eles aniquilar a vida, mas jamais confundir o ser; podem lançar sombras negras sobre o mundo formado, mas também elas serão incorporadas pelas formas, como contrastes cuja nitidez é tanto mais salientada. O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado.”

(Lukács, *A teoria do romance*, p.30)

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 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 escorrinhar cócega, sem encolher músculo, ocupando a estrada com sua andadura bem balanceada, muito macia. Era pelo meio do dia. Saíam de Andrequicé. (p.469)

O narrador de “Dão-lalalão (O Devente)” acompanha o protagonista desde a primeira palavra da história, como sempre personalizando-se através de formas impessoais, como: “a bem dizer”. A relação de Soropita com seu cavalo, escolhida para iniciar a novela, será um modelo de sua relação com os que o cercam. Ao mínimo gesto, o cavalo lhe obedece e Soropita acredita estar agradando. O narrador modaliza a afirmação restringindo-a à percepção e interpretação que Soropita dá à reação do animal. Esse movimento declarativo aparece freqüentemente em *Corpo de baile*: a afirmação conserva uma ambigüidade capaz de transformá-la no seu contrário. Essa ambigüidade será justamente o tom da relação de Soropita com sua mulher, Doralda. Doralda, ainda sem nome no texto, é a personagem que aparece em seguida, associada ao gesto de Soropita com o cavalo; mínimo comando, para máxima submissão. A mulher notara o gesto dele, sinal de que ela conhece intimamente sua forma de comandar. A descrição do riso de Doralda inclui tudo, modos contrários, em um único movimento; é um gesto não forte mas franco, masculino e feminino, e que parece “chamar tudo para dentro de si”. Doralda é justamente uma ex-prostituta, que o fascinou pela sexualidade. Se o “reparo” era mesmo um “gabo”, (e não um conserto) não ficamos sabendo, apenas que Soropita “se fazia feliz”, satisfazia-se com a sua

interpretação da obediência como amor¹⁰⁸. O cavalo evita o toque frio da lâmina de metal como quem evita uma faca, entende o comando de Soropita como um sussurro, movimenta-se tão macio e mínimo, que se funde ao cavaleiro, no plural do fim do parágrafo: “*Saiam de Andrequicé.*”

Em seguida, já aparece a principal referência geográfica da história, seguida pela complementação¹⁰⁹:

Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã. Conhecia de cór o caminho, cada ponto e cada volta, e 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 juriti jururú — a mata preta de um capão velho — os papagaios que passam no mole e batido vôo silencioso — um morro azul depois de morros verdes — o papelão pardo dos marimbondos pendurado num galho, no cerrado — as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se — o roxoxol de poente ou oriente — o deslim de um riacho. Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação. (...) Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme.(p.470)

Soropita volta para casa em estado de sonolência. O ritmo lento da sua cavalgada, indicado pela descrição minuciosa, com detalhes miúdos como a casa de marimbondos e as borboletas, favorece e acompanha o devaneio. Estamos novamente entre o sono e a vigília, diante de uma personagem que procura a indistinção entre a

¹⁰⁸ O amor aparece como tema explícito da novela, indicado pelo título, onomatopéia explicada em “*A estória de Lélío e Lina: “O amor era isso — lãodalalão — um sino e seu badaladal”*”, p.374.

¹⁰⁹ Existem três povoados com o nome de Andrequicé na região: um em Três Marias, outro em Presidente Olegário a oeste do rio São Francisco, e outro ainda na divisa das cidades de Datas e Presidente Kubitschek, localizados na Serra do Espinhaço, próximos à cidade de Serro, citada em “Dão-lalalão” e “O recado do Morro”. Embora seja difícil acreditar que Rosa esteja fazendo referência a outro povoado Andrequicé que não o de Três Marias, onde vivia Manoel Nardy, vaqueiro que inspirou a personagem Manuelzão, a referência à Serra dos Gerais indica esse povoado na cidade de Datas como mais adequado, inclusive pela indicação de direção. Nas últimas linhas do texto desta novela, aparece a referência à “estrada real”, que parece confirmar o município de Datas como mais provável. Rosa parece fazer uso aqui da ambigüidade que a geografia sertaneja permite, ao repetir certos nomes. Muitas serras e chapadas são chamadas Geral ou Gerais, assim como os três povoados têm o mesmo nome.

realidade e a imaginação. E ainda, em complementaridade a esse estado, encontramos a prontidão para a violência:

Por contra, porém, quando picavam súbitos bruscos incidentes — o bugiar disso-disto de um saguí, um paspalhar de perdiz, o guincho subinte de um rato-do-mato, a corrida de uma preá arrepiando em linha reta o capim, o suasso de asas de um urubú peneirante ou o perpassar de sua larga sombra, o devôo de um galo-do-campo de árvore alta para árvore baixa, a machadada inicial de um picapau-carpinteiro, o esfuzio das grandes vespas vagantes, o estalado truz de um beija-flor em relampejo — e Soropita transmitia ao animal, pelo freio, um aviso nervoso, enquanto sua outra mão se acostumara a buscar a cintura, onde se acomodavam juntos a pistola automática de nove tiros e o revólver oxidado, de cano curto, que não raro ele transferia para o bolso do paletó. No coldre, tinha ainda um niquelado, cano longo, com seis balas no tambor. Soropita confiava neles, mesmo não explicando a rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas, que ele jamais largava de si. (pp.470/471)

Esse trecho, seqüência do anterior, continua o movimento narrativo conforme ao ritmo da andadura de Soropita, conforme a seu devaneio, e agora também a seus impulsos repentinos e numerosos. Movimento esse que participa da massa de documentação sertaneja, oferecendo ao leitor uma imagem minuciosa e uma narrativa lenta que mimetizam perfeitamente a realização do percurso de Soropita. Estamos junto com ele, em seu ritmo, enxergando as imagens que povoam esse percurso. Qualquer pequeno rumor ou movimento no caminho de Soropita é suficiente para sobressaltá-lo; o aviso ao cavalo e o gesto de levar a mão às armas na cintura já foi automatizado. Soropita anda muito bem armado, com três armas carregadas ao alcance de sua mão. Para ele, a mania de perseguição é uma espécie de carta de apresentação. Conhecemo-lo pelo seu medo expresso e exposto na quantidade de armas que carrega consigo. Como vimos, ele e o cavalo formavam um só corpo em um plural que se refere a uma só pessoa. Uma duplicação internalizada, constitutiva da personalidade autoritária.

Está configurada a paranóia: devaneio criando um mundo imaginário paralelo (uma duplicação), por um lado; sobressaltos de defesa violenta e impossibilidade de separar-se das armas carregadas, por outro, que indicam mania de perseguição. Mas há ainda mais um dado: as armas sabiam disparar imediatas e simultâneas, quando fosse o caso. Soropita já matou várias pessoas. A despersonalização da ação e a personificação das armas indicam a desresponsabilização de Soropita em relação a seus assassinatos, como um componente de culpa não assumida que forma sua paranóia.

Esta paranóia aparece aliada a um desenvolvimento extraordinário dos sentidos, que, por seu uso instintivo, o aproxima dos animais: Soropita enxerga muito bem e tem um olfato muito apurado, assim como a audição. Os sentidos lhe permitem separar o agradável do nojento, localizar-se e identificar os perigos, já que viaja em caminho conhecido. Soropita está voltando de Andrequicé, onde havia ido ouvir a novela do rádio:

Durante a mocidade afeito a estar sempre viajando distâncias, com boiadas e tropas, agora que se fixara ali nos Gerais o espírito e o corpo agradeciam o bem daquelas pequenas chegadas a Andrequicé, para comprar, conversar e saber. Do povoado do Æo, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na idéia, e, retornado ao Æo, 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 estórias do rádio se espraiava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões.
(p.471)

O motivo da viagem de Soropita, além de manter um elo com seu antigo modo de vida — de tropeiro capataz de boiada — era ouvir a novela do rádio. A disseminação da história da novela do rádio pode ser associada à ambição de Rosa de universalização

de sua literatura, visível na troca de cartas com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri¹¹⁰. Nestas cartas, fica evidente o empenho pessoal de Rosa, ao tratar diretamente com os editores de diversos países, decidir as formas contratuais e escolher tradutores, em divulgar a sua obra pelo mundo. O rádio, “novidade” tecnológica, ausente do sertão, mas presente em ambiente urbano, representa a aproximação do progresso. No entanto, dá margem à expansão, através da mediação de um contador de histórias, de um universo tradicional e popular de cultura, a transmissão oral de histórias. Aqui o progresso aparece em uma relação aparentemente não-problemática com a realidade tradicional e arcaica do sertão. Veremos como essa relação, contudo, é contraditória, ao tratarmos de “Buriti”. E, neste trecho, aparece mais uma informação geográfica: a proximidade ao rio São Francisco¹¹¹.

A necessidade da história contada pela novela do rádio, uma história de amor inserida nas interdições sociais e que as tematiza — as famílias não aceitam o amor dos jovens — nos informa sobre a relação conflituosa que Soropita mantém com a sua realidade, com o seu passado. O texto demora, na descrição lenta da viagem de Soropita e de seus pensamentos, a nos contar: fora valentão matador de valentões, tirara sua mulher do prostíbulo e com ela se casara, no religioso e no civil. Vive ainda de sua fama proveniente do passado e a alimenta. O mal-estar em relação ao passado é então constitutivo, existencial, signo da condição social e subjetiva dúplice que constitui o casal: Doralda, como dona de casa e prostituta; e Soropita, como fazendeiro e matador. Soropita vai se lembrando de Doralda:

*Doralda, sua mulher, nunca pedira para vir junto. O mimo que alegava: — “Separaçãozinha breve, uma ou outra, meu Bem, é a regra de primor: tu cria saudade de mim, nunca tu desgosta...” Desconfiança dela, sem bases. Quisesse o acompanhar, ele fazia prazer. Todos no Andrequicé a obsequiavam, mostravam-lhe muito apreço, falavam antenome: “Dona Doralda”. **Doralda** era formoso, bom apelativo. Uma criancice ela caprichar:*

¹¹⁰ Rosa, *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*.

¹¹¹ Próximo ao rio São Francisco, o povoado de Três Marias fica na margem direita, mais próximo aos núcleos urbanos importantes. Do outro lado do rio, é para onde, imagino, o sertão se estende.

— “Bem, por que tu não me trata igual minha mãe me chamava, de **Dola**?”
Dizia tudo alegre — aquela voz livre, firme, clara, como por aí só as moças de Curvelo é que têm. O outro apelido — **Dadã** — ela nunca lembrava; e o nome que lhe davam também, quando ele a conheceu, de **Sucena**, era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece. (p.472)

Doralda é apresentada. É uma personagem difícil de enxergar, visto que só a conhecemos pelo ponto de vista de Soropita, que o narrador acompanha. Já, de início, possui quatro nomes. Além daquele que Soropita reconhece, assim como as pessoas de sua relação no povoado, ela traz três outros do passado, que dão a ela uma multiplicidade de facetas. E o passado é necessário esquecer, ainda que tenha tido suas poesias. Soropita está preocupado com o respeito, com o lugar social que ele e sua mulher ocupam. Mas o narrador sugere que talvez ele devesse estar preocupado com outra coisa. É a mulher quem não quer acompanhá-lo na viagem e é ela quem defende a separação como forma de manutenção do amor. O narrador, sempre acompanhando o olhar de Soropita sobre Doralda, nos oferece a interpretação de Soropita com uma ambigüidade bastante maliciosa, que dá margem para que entendamos o contrário. A honestidade de Doralda, sempre que reafirmada por Soropita, é posta em dúvida pelas formulações do narrador: “*Desconfiança dela, sem bases.*” O fio do raciocínio de Soropita sugere o sentido de que Doralda não precisa temer que ele a deixe de amar. Mas é possível interpretar por “desconfiança em relação a ela”, já que Doralda parece apreciar as separações. A linguagem ambígua do narrador é que sugere a desconfiança. As lacunas aparecem assim como propositais, produzidas por uma indefinição que é constitutiva; representam a impossibilidade de Soropita de vê-la como ela é. À lembrança do passado, associa-se um trecho de estrada de brejo de barro preto, água podre, cheiro nauseante e bichos gosmentos; então Soropita volta ao mesmo tema:

Doralda dizia que não, não vinha ao Andrequicé: que aluir dali, do Æo, só para cidade grande, Pirapora, Belorizonte, Corinto, com cinema, bom comércio, o checho do trem-de-ferro. O resto era roça. — “Mas aqui eu estou de minha, Bem, estou contente, tu é companhia...” Falava sincera, não

formava dúvida. A gente podia fiar por isso, o rompante certo, o riso rente, o modo despachado. Doralda não tinha os manejos de acanhamento das mulheres de daqui, que toda hora estão ocultando a cara para um lado ou espiando no chão. Sertaneja do Norte, encarava as pessoas, falava rasgado, já tinindo de perto da Bahia; nunca dizia “não” com um muxoxo. (p.473)

Doralda não quer vir, Andrequicé é povoado pequeno e ela gosta é de ambiente urbano, equipado com os aparatos da modernidade: o trem de ferro, o cinema e o comércio. Com a afirmação do amor, Doralda o tranquiliza, mesmo na “roça”, estando com ele, ela está bem. Mas o excesso de afirmação de honestidade de que Soropita necessita é a própria fonte da desconfiança. Soropita, como parece sugerir o narrador, atribui à sua origem, no norte de Minas, próximo à Bahia, os modos despachados e não submissos de Doralda. Ele não quer ver a realidade, recusa encontrar em Doralda os modos de uma prostituta, mas não pode deixar de notar que ela não tem o comportamento social das mulheres locais, submetidas à dominação masculina.

Hoje proprietário de uma fazenda e de uma venda de mantimentos em torno da qual se organiza o arruado do ão, Soropita não precisa mais matar para impor-se sobre os outros; agora, proprietário, sua fama basta. Não que ele tenha mudado qualitativamente ao abandonar a vida de boiadeiro e retirar Doralda do prostíbulo. Doralda não se comporta como as outras donas de casa da região (embora seja também uma) mas é uma mulher sem acanhamentos, de sensualidade intensa e exposta. Está sempre pronta para a obediência, embora a dominação na relação com Soropita apareça escamoteada, como vimos, “Doralda nunca o contrariava” (p.474). Porém, Doralda mantém um ar altivo, é ela quem toma a iniciativa no sexo, onde exerce a sua dominação. Soropita não saberia lidar com uma “mocinha” de família. Com Doralda, a relação é marcada pelo interesse.

Doralda gostava de bebidas de regalo. Se dava por um cálice de vinho. Querida uma garrafa de genebra; no Andrequicé não se achava. Mas Soropita trazia umas três, de conhaque bôa marca, que encomendara. (p.475)

Doralda gosta da modernidade, dos vícios, de bebidas, de prazer. Ela já experimentou cocaína. Neste trecho, aparece explicitada a relação de troca entre o casal. Doralda continua vendendo seu corpo, agora para o marido. Mulher de um proprietário, ela quer se diferenciar das “capiôas”:

Nem era interesseira, pedia nada. — “Não precisa, Bem, carece nenhum. Tua mulherzinha tem muita roupa. Carece de vestido não: eu me escondo em teus braços, ninguém não me vê, tu me tapa...” Ele ria, insistia. Doralda, aquela elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de todas — andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos... — “Então, Bem, se tu quer que quer, traz. Mas não traz dessas chitas ordinárias, que eles gostam de vender, não. Roupa p’ra capiôa, tua mulherzinha ficava feia, tu enjôa dela. Manda vir fazenda direita, seda rasa. Olh’, lança no papel, escreve; escuta...” (pp.480/481)

O trecho que começa com a afirmação, pela perspectiva de Soropita, do desinteresse e desapego de Doralda “*pedia nada*”, termina com uma lista de pedidos que precisa ser anotada em papel... Entre uma coisa e a outra, a imaginação de Soropita compara-a a uma égua, e é a égua que seu olhar admira. A animalização da companheira está em acordo com a desumanização que a transação comercial do corpo provoca.

Pensando nos presentes que para ela, Doralda, traz, Soropita passa então a imaginar a volta à casa em antecipação. E daí parte para o devaneio aberto, que finalmente o texto vai narrar. Soropita se imagina chegando a Montes Claros de viagem tropeira, sujo e empoeirado, para escolher uma prostituta.

Ele se chegava, delongo, com rodeio, meio no modo de um boi arriboso. Era uma dívida pesada, uma vergonha o enrolando, quase triste, um emperro: aquelas mulheres regiam ali, no forte delas, sua segura querência, não tinham temor nenhum, legítimas num amontôo de poder, e ele se apequenava; mulheres sensatas, terríveis. (p.486)

A sexualidade o diminui diante das mulheres que a dominam e assim se fazem poderosas. Soropita submete-se às mulheres no sexo, estabelecendo uma relação oposta à sua relação com os homens, que se submetem a ele. Mas ele necessita inverter a relação, ou dominá-la de outro modo. No devaneio, expressa-se o que Doralda significa para ele, um poder que ele teme e precisa possuir e aprisionar:

Umas mulheres eram melhores, contentamento dobrado. Que encontrasse de todas a melhor, e tirava-a dali, se ela gostasse, levar, casar, mesmo isso, se para a poder guardar tanto preciso fosse — garupa e laço, certo a certo. (pp. 486/487)

A impotência é outro fantasma de perda de poder: de ter vivido uma noite em que não conseguiu, Soropita aprende uma lição. Quando ameaça de acontecer de novo, meses depois:

Ao que ele teve, para se salvar, no instante, a idéia de invenção de imaginar e lembrar as coisas impossíveis, mundo delas; e Doralda, a língua, arrepios no pescoço dele, nas orêlhas, como ela sabia — muito ditosamente tudo se passou. A partir dali, nunca mais teve nenhum rebate. Precisava de tomar cassinga não; homem era homem até por demais, o que a Deus agradecia. Se não, por que e para que vivia um? Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo de tanta surpresa má, tudo virava um cansaço. Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fôgo tornando a reunir seus pedaços, o em-deus. Depois, se estava retranqüilo, não carecia de pensar mais em demônios de caretas, nem no Carcará, não tinha culpa — na topada não se mira o brabo da rês, só se olha a ponta da vara. (pp.488/489)

Soropita aprende a usar a imaginação para alterar a percepção da realidade, produzindo a reafirmação de seu poder. Os impossíveis a que ele recorre, num primeiro momento não são esclarecidos. Mas garantem a continuidade de seu poder de homem. Para Soropita, na sexualidade se encontra o sentido da existência, em que o homem

pode ser um ser inteiro e integrado, ao contrário da vida que o despedaça. O equivalente a ser “em-deus”, como uma imagem de êxtase ou realização religiosa, através da sexualidade. Isso explica e se harmoniza à citação da Bíblia, o Cântico dos Cânticos, que Rosa indica a Bizzarri¹¹². No entanto, assim como a Bíblia é citada também no Apocalipse e convive com o *Inferno* de Dante, a quem Rosa recorreu para colaborar no ambiente de “Dão-lalalão”, aqui nesta passagem o que garante o ser em Deus é o demônio, que explica os “impossíveis” de que se fala antes. É o demônio de caretas que garante a virilidade de Soropita. A divisão do ser que Soropita vive é salva pelo patrono da divisão, o demônio, que devolve o poder de integração a Soropita, para que possa sentir-se em-deus. A ética do bem e do mal é substituída por uma mútua colaboração, que dissolve toda ética. Compactuar com o diabo é o caminho que leva a Deus. E o indivíduo é beneficiado. Neste caso, pelo gozo de sua virilidade. Aqui, ainda, a virilidade é associada à violência de que Soropita é capaz, na imagem do boi sendo topado à vara. Seu poder de reação à fúria alheia (ou da rês) está na confiança que pode ter em seu próprio poder fálico. A imagem do animal, se associada à relação com os outros homens, reifica-os. Como veremos acontecer ao final da história, é o sentimento de impotência que leva Soropita a agir violentamente, para justamente reafirmar sua dominação.

Continuando o sonho, imagina-se com uma prostituta, que da lembrança de uma moça real ele transforma em invenção, um devaneio sempre repetido e desenvolvido, durante as viagens entre o ão e o Andrequicé. Para ela, ele perguntava de Doralda e se comprazia com o assunto que diante de Doralda mesma ele esforçava-se por esquecer. O que Doralda tinha sido, o que ela tinha feito como prostituta na casa da Clema em Montes Claros era o tema de sua divagação erótica.

Em meio a isso é que aparece o Dalberto, antigo amigo e companheiro de profissão, e sua comitiva. “*O Dalberto — sacudido, mais trigueiro.*” (p.494) O Dalberto parece agora a Soropita mais escuro do que antes, talvez queimado de sol, o que lhe dá um bom aspecto, no primeiro momento. A cor da pele, a primeira coisa que

¹¹² Cf. JGR: correspondência a seu tradutor italiano, pp.80-83.

Soropita repara em Dalberto, é a questão que ocupará o centro da narrativa, a partir de agora. Dalberto vinha acompanhado de quatro cavaleiros:

O preto, com espingarda e capanga, remexia: tinha ali uma codorna, sapecada de pólvora, preta e sangrenta; Soropita desviou o olhar. Mas vigiava-os, de sosla: os em volta, mais afastados, fechando meia roda. O rapaz no cavaleiro queimado, com chapéu-de-couro redondo, do feitio de Carinhanha. Um de roupa clara. Um de terno de couro, novo, dos comprados em Montes Claros. Gente de paz, em seu serviço, mas gente bem armada. Dalberto dava lugar para esses, na menção de apresentação: — “É o pessoal, parte dos companheiros: Rufino, o Iládio, Pe’-Pereira; José Mendes você deve de conhecer?” — “A meio, lembrado me parece...” (Aquele tinha sido puxador da madrinha e do cargueiro, na comitiva do Itelvim; homem dizedor, sujeito abelhudo.) — “Com’passou?” — “Com’passou?” — “Com’passou?” Espingarda de dois canos. O preto tinha espatifado a codorniz com chumbo grosso. Pe’-Pereira carregava um revólver enorme — um 44 comum, fora de uso, devia de ser, desses mais para dar tamanho, ainda que fosse porcaria... (O Robeval Gaúcho tinha um, mas tinha também o esmite, pequeno, que era o de potências: — “Siô, com este eu mato, siô! Com este daqui, eu enfio o subdelegado dentro dele...”) Não descavalgavam. *Catinga do preto, e da codorniz esrasgahada, trescalavam, a léguas.*(pp.494/495)

A descrição dos cavaleiros leva em conta a cor da pele, da roupa, do cavalo, da caça. Soropita teme e se identifica primordialmente é com o negro Iládio¹³. E aqui a questão expressa o significado racial do ponto de vista do mando; o proprietário, que ele é, não suporta a existência do negro forte, altivo e bom atirador como uma alteridade válida, mas necessita e exige efetivamente a sua plena submissão, e, com ela, a destruição das qualidades por ele reconhecidas, como veremos realizar-se ao final da história. Agora, Soropita está preocupado com as armas que os cavaleiros carregam; ele mede os cavaleiros como quem mede o inimigo e suas próprias possibilidades de

¹³ No “Anexo 3 – A questão racial”, há uma coletânea de trechos nos quais aparece o negro Iládio, sob a perspectiva obcecada de Soropita.

derrotá-lo. Soropita está em luta de morte com desconhecidos e é indiretamente, na perspectiva narrativa deles, desdobrada a partir da escuta de Soropita (ou de sua imaginação)¹¹⁴, que vamos finalmente conhecer o seu passado, responsável pelas cicatrizes que ele carrega na pele:

Em ver, deviam de estar agora reparando no volume de suas armas, falando dele. Soropita não podia ouvir. Mas já de começo relanceara entre eles o alvoroço, o mutemute de uma conversinha acautelada.

*(—“Pss! Pereira...” “— ...com o beijo branco, Zé Mendes?” “— Espera, seô, espera, Iládio. Vocês sabem quem aquele é?: Surrupita!” “— Surrupita?! **Gimaría!** Sur-ru-pi-ta!...” “— Surrupita!” “— Surrupita?” “— Ele, o diabo dele, santo Deus: quem é que a gente vem topar aqui neste lugar.” “— É o Surrupita, Rufino, o que matou Antônio Riachão e o Dendengo... O que matou João Carcará!” “— Ôx’, Virgem! Pisei chão quente...” “— É machacá...” “— Já ouvi falar. Ah, uíxe, esse não desperdiça uma legítima-defesa!” “— O Pereira sabe...” “— Ara, se sei. Matou o Mamaluco, também. Respondeu júri no Rio Pardo...” “— Isso foi de outra, ferimentos leves...” “— E não foi pela morte do Mamaluco. O Mamaluco era cunhado do Dendengo, morreu com ele, junto, no fato... Mas Surrupita respondeu mais outros júris, em três comarcas. De quase todas as vezes, saiu absolvido...”)* (p.496)

Embora Soropita “não pudesse ouvir”, a conversa existe na narrativa, envolvendo os quatro cavaleiros, que dividem o que sabem sobre o passado dele. O uso dos parênteses isola o relato do resto da narrativa e é, também, ambíguo. O narrador acompanha a conversa dos companheiros de Dalberto, enquanto Soropita tenta escutá-la? Ou Soropita completa mentalmente o pouco ou muito que escuta, com os dados de sua própria memória e defesa? Como o narrador não avisa quando entra na mente de uma personagem e quando a observa de fora, como está sempre se escondendo em suas perspectivas, não podemos decidir. Nosso dado é novamente a ambigüidade proposital

¹¹⁴ No trecho citado os parênteses são responsáveis pela ambigüidade, indicam já um pensamento que intercala a percepção da realidade com as associações da memória.

da narrativa. E se a narrativa produz uma defesa de Soropita, sua duplicidade ensina a desconfiar dela. Segundo o relato, Soropita só matou valentões perigosos, dos que põem medo em todo o mundo e oprimem os mais fracos. (Só não podemos esquecer que é esse o papel que Soropita desempenha na narrativa e a função social que exerce na sua comunidade. Trata-se da luta de morte entre iguais. O valentão produz sua fama — bem expressa no início do trecho, na repetição de seu nome cinco vezes — eliminando os outros valentões.) Os juízes o inocentaram e as comunidades de Januária e São Francisco pagaram advogado para a sua defesa. Mas há outros detalhes na história, reconstruída entre parênteses, que põem em dúvida a legitimidade da violência de Soropita, como, por exemplo, o excesso de tiros no João Carcará, ou a alegada legítima defesa, que na verdade foi um ataque, Soropita havendo começado a atirar primeiro.

Em seu meio, Soropita não é um estranho. É uma personagem prevista por aquela comunidade, com um lugar social definido e capaz de produzir até mesmo admiração. Se olhássemos de fora de seu mundo, no entanto, Soropita seria um assassino preso mentalmente pela paranóia, fisicamente pela hipocondria e socialmente pela desigualdade armada. Qual é o sentido de uma narrativa que propõe ao leitor a identificação a uma personagem como essa¹¹⁵? A violência de Soropita é tal que justificaria tomar o texto em chave irônica, adotando um distanciamento que permitisse lê-lo como uma crítica social. Veremos, no entanto, os limites de possibilidade dessa interpretação.

Soropita não consegue nem conversar com Dalberto, seu velho amigo, companheiro de tropas, enquanto os outros os seguem. Quando vão embora e os deixam sós, passam a relembrar as viagens que faziam juntos, na década de trinta¹¹⁶. O espaço geográfico percorrido é marcado pelos núcleos urbanos, e como Soropita faz questão de relembrar na seqüência correta, é quase completamente mapeável¹¹⁷. O percurso deles segue de Pirapora para a direção nordeste, onde passa a acompanhar o rio Jequitinhonha

¹¹⁵ Tanto é bem sucedida a identificação, que podemos ler, de um leitor-escritor, amigo de Rosa, Alberto da Costa e Silva: “*E muitas vezes emocionei-me com “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”*”, uma das mais belas histórias de amor que chegou até mim”, em “Três cartas de Guimarães sobre *Corpo de baile*” em “Sobre a obra”, p.16. Rosa, *Corpo de baile*, ed. comemorativa.

¹¹⁶ A passagem que expõe as datas já foi citada e comentada em “Lugar social, lugar existencial”.

¹¹⁷ Cf. “Anexo 4 – Geografia”, com os trechos em que as personagens relembram as viagens, as notas sobre os locais encontrados e o mapa, ao final, onde se pode ver o percurso.

até a Bahia. Na Bahia, eles passam por Itabuna e seguem na direção contrária, noroeste, passando por Caetité. A rota das viagens que os vaqueiros realizavam num passado recente inclui a Bahia no sertão do gado. Da mesma forma, a proposta do senhor Zosímo, de trocar as terras do ão por sua fazenda em Goiás, perto de Planaltina, cinco vezes maior, inclui Goiás numa espécie de expansão dos limites mineiros do sertão de *Corpo de baile*. Se, por um lado, Rosa procura ampliar as fronteiras de Minas Gerais para abarcar uma região delimitada mais pelo modo de vida e de produção do que por limites institucionais, e assim alcança a Bahia e Goiás, bastante citados também em outras novelas, como “A estória de Lélío e Lina” e “Uma estória de amor”; por outro, o espaço geográfico onde de fato as histórias de *Corpo de baile* acontecem se evidencia como região de gado no cerrado e catinga mineiros.

Quando a lembrança termina, eles estão amigos íntimos, novamente.

Dalberto podia ser um irmão seu, mais moço. Mesmo no ver o trivial da vida, eles descombinavam, amigos. Dalberto não tinha malícia, nem fome de tudo — de conhecer por dentro, — fome do miolo todo, do bagaço, da última gota de caldo. (p.502)

Soropita finalmente sente a amizade antiga, lembrando a diferença entre eles. E então, no seu próprio pensamento, Soropita se define pela demanda de totalidade que relembra a epígrafe de *Corpo de baile*, o Coco de festa do Chico Barbós, deslocado justamente para a abertura de “Dão-lalalão (O Devente)”. Dalberto de repente tira da algibeira um revólver gaúcho, ganha no jogo, para dá-lo a Soropita. Nesse momento em que o presente sela a amizade, o narrador passa para a perspectiva do Dalberto e olha Soropita com seus olhos:

Olhava para Soropita, querendo que ele com o oferecido se alegrasse. Soropita era o amigo que ele mais prezara: corajoso como um lufo de ventania, e calado, calado. Perto dele, sempre tinha o surdo palpite de que podia aprender alguma coisa. (p.502)

O Dalberto é um duplo seu inferiorizado, o que se evidencia claramente quando revela estar apaixonado por uma prostituta. Ele é mais novo e mais pobre. Em tudo Dalberto o admira e quer imitar. A duplicidade aparece nesse momento em que há um movimento da perspectiva do narrador em direção a Dalberto, movimento que realiza no plano da construção formal uma convivência de lógicas conflitantes. Esse narrador de terceira, tão colado à personagem de Soropita que é quase como se ele mesmo estivesse narrando — técnica narrativa principal de *Corpo de baile* — não abre mão, no entanto, de sua onisciência, em poucos e pequenos momentos isolados. O narrador de terceira olha então para o Soropita com os olhos do Dalberto, mas o que ele vê é justamente o que Soropita gostaria de ser para seu amigo: grande, maior do que ele, um modelo. O fato de que isso aconteça apenas por um pequeno instante aumenta sua estranheza e importância. O que o narrador pretende, que não pode realizar sob a perspectiva de Soropita? Por que o narrador disfarça o movimento? A valorização de Soropita, pelos olhos de uma personagem simpática e inofensiva como Dalberto tem como objetivo desfazer a impressão ruim que os relatos dos crimes de Soropita poderiam ter deixado no leitor? O movimento do narrador parece estabelecer, de qualquer modo, um elo essencial entre as personagens que concretiza sua duplicidade.

E Soropita, a bem dizer, salvara a vida dele, na fúria daquela vaca achada, perto da Pedra Redonda, onde nasce o rio Jequitinhonha. Quando ele Dalberto estava em perigo verdadeiro, Soropita pulou e se atravessou, sem vara em mão, foi até derrubado pela vaca. Felizmente não teve nada, só rasgou o paletó. Mas o resto do dia Soropita tinha passado de cama, tremia, tinha até febre.

Soropita sabia que todo revólver tem senha em sua história, marcado quase como pessoa. Só o Dalberto costumava inventar dessas lembranças de bom agrado. Dalberto, que agora o olhava com aqueles olhos muito abertos, o modo rompido e fingido de aspro, de se vexar, aquela simpatia de cachorro. (pp.502/503)

A passagem da perspectiva do Dalberto de volta para Soropita é sutil e escamoteada. O fato, que põe Soropita como salvador de vidas, é responsável pela

passagem. A febre, que já é experiência compartilhada do leitor com a perspectiva narrativa de Soropita, marca a volta, definitiva, no parágrafo seguinte. O selo da amizade deles, o revólver, tinha sim um destino certo, que era o negro Iládio, como veremos. Soropita sente-se agradado pelo presente, mas a forma como ele vê a fidelidade do Dalberto à sua amizade é bastante diferente daquela expressa pela perspectiva do próprio Dalberto. Mais uma vez, Soropita animaliza as pessoas, num movimento, repetido ao longo do texto, de desqualificação do outro.

Dalberto começa, adiante, a falar de Montes Claros e de uma prostituta em especial, por quem ele se apaixonou.

Mas — quando o Dalberto gravava assim, forte de si, encalorando, o que minava na gente era o cismo, de supetão, de ser, vindo no real, tudo por contrário. (p.509)

Soropita vive intensamente seus devaneios, que se misturam ao conteúdo vivido. Quando duvida do que diz o Dalberto, ele está realizando o movimento que é o seu, de embate do real em função do imaginário (e não o contrário, como veremos). Enquanto Dalberto enaltece sua prostituta, Soropita considera o que há de espúrio ou “nojento” na realidade dos prostíbulos de Montes Claros.

Aquelas, perdido seu respeito de nome e brio, de alforria, de pessoa: que nem se quisessem elas mesmas por si virar bichos, que qualquer um usava e enxotava — cadelas, vacas, eguada no calor... Mas, depois, afastado de lá, no claro do chamado do corpo, no quente-quente, por que é que a gente, daquilo tudo, só levantava na lembrança o que rebrilha de engraçado e fino bom, as migalhas que iam crescendo, crescendo, e tomavam conta? E ainda mais forte sutil do que o pedido do corpo, era aquela saudade sem peso, precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias. (p.509)

Novamente, surge a animalização da alteridade. A prostituição é uma forma de desumanização e de prisão, é o que aparece na consciência de Soropita. Porém ele necessita encontrar a beleza no meio das coisas mais feias. Parece que essa novela

demanda o mesmo do leitor, ao exigir-lhe que acompanhe empaticamente uma personagem violenta, opressora e racista. Enquanto Dalberto conta minúcias de Analma, Soropita retorna a seus devaneios. Está de novo no quarto, com a mesma moça inventada, falam de Doralda. E imediatamente aparece no devaneio o negro Iládio, que possuiu a moça antes dele. E continua:

*...Soropita roubava a rapariguinha levantada da deslei daqueles homens — todos, lé e cré, que tinham vindo para gozar, fossar, babujar. Ela, morninha, o beijava na boca. Tinha de ter um nome: **Izilda**... — Izilda. Chamava-a, ela atendia. Mas era o ferrão de um pensamento, que gelava, que queimava, garroso como um carrapicho: o preto... Izilda entregue à natureza bronca desse negro! O negro não estava falando como gente, roncava e corria de mãos no chão, vindo do meio do mato, esfamiado, sujo de terra e de folhas... Tinha de a ela perguntar. Ela respondia: — “Bem, esse já me dormiu e me acordou... Foi ruim não. Tudo é água bebível...” —; e se ria, goiabadinha, nuela. Soropita a pegava, cheirava-a, fariscava seu pescoço, não queria encontrar morrinha do preto, o preto mutoniado, o tóro. Izilda ria mais, mostrava a ponta da língua, fazia uma caretinha, um quebro. E desaparecia. Aí, estava escuro. Soropita estava lá, involuntário. Assim, à porta de um quarto, cá da banda de fora. As coisas que ele escutava, que, dentro daquele quarto, por dentro trancado, aferrolhado, estavam se passando: chamego, um nhenhém dengoso, risadas; o barulho de dois se deitando, homem puxando a si a mulher, abraçados, o ruge-ruge do colchão de palha... 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... O preto se regalava, no forcejo daquele violão, Doralda mesma queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos caldeirões do inferno... Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado — e o que via: o desar, o esfrego, o fornízio, o gosmoso... Depois, era sempre ainda Doralda, na camisinha de cambraia, tão alva, estendida na cama larga, para se repousar; mas que olhava-o, sorrindo, satisfeita, num derretimento, no quebramento, nas harmonias! O preto, indecente, senhor de tudo, a babar-se fazendo xetas. Mas esse preto Iládio se previa p’ra bom fim*

um dia, em revólver; corjo de um assim, o sertão deixa muito viver não, o sertão não consente. P'ra não ser soez, ser bruge, não desrespeitar!... 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. (pp.510/511)

O nome que Soropita dá à moça faz já referência a Iládio, a fonte essencial do devaneio. Iládio se impõe ao pensamento de Soropita como uma idéia fixa, que ele não pode descartar. Há uma coleção de insultos raciais¹¹⁸ neste trecho, baseados na imagem do negro como um animal selvagem, de quatro. Mas a moça não compartilha de seu racismo, para ela, dormir com o negro é a normalidade. Então ela se transforma em Doralda, que sente muito prazer. Aqui chegamos ao centro do problema de Soropita, esclarecido quando se conta como foi que Soropita a tirou do prostíbulo:

E então, para mais depressa ele se perder, ela não quis aceitar dinheiro em face, era a primeira vez que acontecia isso sucedido. — “Não me põe paga, de jeito nenhum, Bem. Você me despertou muito. Você é demais.” Saíra desexato dali, nos densos de não pensar noutra coisa. De noite, não teve remédio, voltou, de arrancado. Mas foi o chofre: ela desaparecida, no quarto, ocupada, fechada com outro. As mulheres da Clema exageravam dele. — “Está?” — “Está com o Sabarás...” Sabarás era pessoa de cor, não conhecia, disseram a ele, um boiadeiro negro. Na noite, adiou o de dormir, transpassava tantas idéias, uma noite pode ser mais durada sem espaços que a vida toda de

¹¹⁸ Em Guimarães, “O mito anverso: o insulto racial”, em *Classes, raças e democracia*, p.173, lemos: “Os insultos raciais seguem a lógica esboçada acima. Como instrumentos de humilhação, sua eficácia reside justamente em demarcar o afastamento do insultador em relação ao insultado, remetendo este último para o terreno da pobreza, da anomia social, da sujeira e da animalidade.

No entanto, como a posição social e racial dos insultados já está estabelecida historicamente, através de um longo processo anterior de humilhação e subordinação, o próprio termo que os designa enquanto grupo racial (“preto” ou “negro”) já é, em si mesmo, um termo pejorativo, podendo ser usado sinteticamente, sem acompanhamento de adjetivos e qualificativos. “Negro” ou “preto” passam, pois, a ser uma síntese verbal para toda uma constelação de estigmas referentes a uma formação racial identitária. Mais que o termo, a própria cor adquire tal função simbólica, estigmatizante, como bem demonstram os sinônimos listados em dicionários de língua vernácula: sujo, encardido, lúgubre, funesto, maldito, sinistro, nefando, perverso etc.”

um, diária. Cedo, no seguinte, foi lá. Esperou ela acordar, se levantar. As outras mulheres sorriam muito cientes, ele nem se importava. Ela apareceu, ele disse: — “Você quer vir viver só comigo?...” Doralda, a mulher mais singular. — “Pois quero. Vou demais” — ela respondeu num vivo de pronta, nem sabia se ele era bom ou ruim, remediado ou pobre, nem constatava o nome dele. (pp.528/529)

Maria Theresa Abelha Alves¹¹⁹ sugere que Soropita decide casar-se com Doralda movido pelo ciúme que lhe desperta o negro Sabarás, com quem ela está, quando ele vai procurá-la. Encontramos no princípio da relação de Soropita com Doralda a identificação conflituosa de Soropita com um negro, que ocupa o lugar em que ele gostaria de estar, quando volta para vê-la. O negro Iládio passa a ocupar, para Soropita, o lugar de Sabarás, numa associação mental sem qualquer vínculo com a realidade. O devaneio de Soropita se mistura perigosamente à realidade, já que termina com a intenção de morte do outro, despersonalizada: “*o sertão deixa muito viver não, o sertão não consente*”. A paranóia de Soropita que produz um mundo imaginário paralelo, mais real do que o real aparece na expressão “*Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado*”. Há divisão do ser e perda de limites.

O delírio de Soropita associa o medo que Iládio provocou nele, como homem forte e de boa pontaria, que o fez confundi-lo com um valentão com o qual devia se medir (com quem se identificava e por isso precisava matar), à lembrança de Sabarás, com quem Doralda dormiu. Em Soropita, o engrandecimento do ego que sua condição de proprietário e assassino lhe oferece — cuja contrapartida é o pânico da alteridade, minuciosamente transformado em proteção armada —, aparece como formador de sua condição, em primeiro lugar. Embora a dúvida sobre sua fidelidade exista, Doralda não é o centro do drama. Doralda assume, como personagem feminina da triangulação amorosa, o papel que o ponto de vista do homem proprietário lhe atribui: o de prostituta. Não se acanha, não baixa os olhos, usa roupa vaporosa, borboleteia entre os homens, come com vontade. Soropita a vê assim, mantendo o desejo de que aos olhos dos outros

¹¹⁹ Alves, “A angústia e o gozo do ciúme em preto e branco”.

isso signifique mulher de família, dona de casa. Mas a identidade de Doralda não é objeto de dúvida, ela foi mesmo prostituta.

Soropita está trazendo Dalberto a sua casa. Na chegada, já bem perto da casa, Soropita é atravessado por mais uma associação:

Só o triz de um relance, se acendeu aquela idéia, de pancada, ele se debateu contra o pensamento, como boi em laço; como boi cai com tontura do 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 idéia 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? (p.515)

Soropita se petrifica à sugestão de uma idéia. A idéia o abate, como a um boi — e a animalização se aplica a si mesmo agora, em momento agudo. A descrição é minuciosa, o impacto da idéia súbita, que derruba o ser, toma conta de tudo, provoca paralização, dor, pânico, sufocação, câimbra, tremores...

O pior, que não podia — era que o Dalberto soubesse. Por ele mesmo, Dalberto, por causa mesmo dele. Não podia, assim num momento, desvirar tudo, desmanchar aquela admiração de estima do Dalberto — então tudo o que ele Soropita tinha feito e tinha sido não representava coisa nenhuma de nada, não tinha firmeza, de repente um podia perder o figurado de si, com o mesmo ligeiro com que se desencoura uma vaca morta no chão de um pasto... Mas,

então... Então matava. Tinha de matar o Dalberto. Matava, pois matava. Soropita bebeu um gole de tranquilidade. (pp.516/517)

A imagem social, que Soropita não suporta ver desfeita, nem em pensamento, se associa a uma capa, ao couro de uma vaca, como a pele de uma pessoa. Tudo o que uma pessoa é ou fez não é nada diante da imagem que ela tem para os outros. É a sua fama que Soropita quer preservar, sobre qualquer outro valor¹²⁰. Sentindo-se desfeito pelo outro, morto pelo outro, Soropita tem que matar para ser. A luta de morte reaparece a todo instante como expressão da fragilidade subjetiva de uma personagem que assenta toda a sua personalidade numa construção imaginária. Ainda que tenham havido mortes reais, a violência rompe a regra social, não é sociabilidade mas marginalização. Nesse sentido permite a construção imaginária de uma potência social que é na verdade impotência, porque aponta para a destruição da sociabilidade.

Chegam à casa, que está cheia de gente do povoado, que veio escutar a novela do rádio. Soropita conta a novela. Doralda demora a aparecer. Aparece, com modos de cidade. Soropita desiste de reparar na reação de Doralda e Dalberto ao se cumprimentarem, vaidoso de sua mulher e do respeito que todos lhe dedicam, ainda que o texto sugira que por imposição sua. O Jõe Aguiar, amigo a quem Soropita escuta, o tira de casa para perguntar da barganha que o senhor Zosímo propôs, o ão pela fazenda em Goiás. Ele nada decide. Quando Soropita volta, Doralda e Dalberto estão falando em Montes Claros. Na fúria que começa a tomar conta dele, a situação toda se esclarece:

Doralda era dele, porque ele podia e queria, a cães, tinha desejado. Idiota, não. Mas, então, que ficasse sabendo, o Dalberto. Ali, de praça, sabendo e aprendendo que o passado de um ou de uma não indenizava nada, que tudo só está por sempre valendo é no desfecho de um falar e gritar o que quer! Retumbo no resto, e racho o que racho, homem é quem manda! E macho homem é quem está por cima de qualquer vantagem!... Então?! A dado, só

¹²⁰ “Pensassem e medissem, e voltassem — vamos embalar, vamos nas públicas: carabinas e cartucheiras! — ele era homem. Homem com mortes afamadas!” p.530

mesmo o que concertava tudo bem era uma escolhambação, as esbórnias!
(p.530)

A regra da sociabilidade aparece: é a lei do mais forte.

A estratégia de Soropita passa a ser desisitir de esconder o passado de Doralda, o real, para assumi-lo como um resultado da imposição pela força, da opressão que é capaz de realizar. E aparece uma discreta primeira pessoa, no calor da afirmação do eu. Soropita resolve expor a situação e passa a encenar uma noite a três. Doralda imediatamente obedece, procurando realizar sua vontade. Dalberto fica sem graça, assistindo aos ímpetos de Soropita de exhibir-lhe a posse de Doralda como a de uma coisa comprada, ou de um animal de montaria. Mas Soropita bebe e começa a delirar, vê Doralda como um bichinho de estimação, com jóias e vinho, depois montada numa mula, nua na beira da Lagoa, em volta os cadáveres dos homens que ele matou.

E de repente tudo corria o perigo forte de se desandar e misturar, feito num prestígio, não havia mais discórdia de ninguém, só o especial numa coisa nunca vista, a relha do arado saindo do rego, os bois brancos soltos na roça branca, no caso de um mingau latejante o mundo parava. E estavam eles três, ali vestidos, corretos, na sala, o lampeão trabalhando sua luz quente, eles três calados, espaço de um momento, eram como não eram, só o ar de cada um, e os olhos, os olhos como grandes pingos de chorume amarelo sobrenadando, sobressaindo, trementes como uma geléia, que espelhava a vinda da muda fala de fundas abelheiras de mil abelhinhas e milhões, lavourando, seus zunidos se respondendo, à beira de escuros poços, com reflexos de flores vermelhas se remexendo no sensivo de morna espuma gomosa de mel e sal, percorrida por frios peixes cegos, dôidos. (p.534)

A realização do “ménage à trois” se dá na imaginação, é o que parece sugerir o texto, com os três vestidos na sala. O trecho realiza, em devaneio ao menos, o ato sexual. Há um gozo imaginário. E o texto ganha uma característica surrealista, com as descrições se encaminhando para lugares inesperados e a linguagem permitindo-se uma

liberdade com relação ao real que só se repetirá, no *Corpo de baile*, em “Cara-de-Bronze”, no relato da viagem do Grivo por ele mesmo.

Enquanto Doralda sai para fazer café, Dalberto volta ao assunto da prostituta por quem está apaixonado, com quem Soropita sugerira que se casasse, ainda na estrada. Enquanto o incentiva, o pensamento de Soropita cria distâncias entre ele e o amigo. Dalberto, pobre boiadeiro, e não proprietário como ele, não poderia manter a vida e o prazer de uma mulher que se prostituía por gosto. Enquanto Dalberto fala, Soropita imagina Doralda nua esperando Dalberto no quarto, pensando que era uma vontade sua. Ele a retira nua do quarto, passa com ela nos braços pela sala e pela vista de Dalberto. Como reação ao devaneio, Soropita pede a Doralda que se despeça e espere no quarto.

Aí Doralda cumpria o realce normal, nos prazêres de agradar a ele, se despedia... O que era o que não era? Ao então, um touro que está separando uma vaca no calor — simples se só desconfia de outro touro perto, parte de lá, urra, avançando para matar, com uma fúria definitiva do demônio... A próprio, competia? Tanto que o meu, o teu. Um cavalo bom eu empresto, mesmo de estimação? O figuro: súcia de todos, irmãos, repartindo tudo, homens e mulheres, em coragens em amores... Cujos à bala! — quem safado for... (p.538)

Soropita reage a si mesmo, à sua imaginação. E aparece novamente uma primeira pessoa, mais clara, novamente como uma expansão do eu, que só conhece a violência como forma de afirmação. A animalização dá conta aqui de explicar e dar forma aos instintos furiosos de Soropita, que para todos os problemas só sabe uma solução: matar. O que o Dalberto está falando, enquanto isso, é o projeto de realizar para si o que Soropita acredita que realizou: viver uma vida regrada de família com a Analma, a prostituta por quem se apaixonou. Soropita passa então a expor obstáculos à felicidade nessa situação, que poderiam ser considerados uma forma de consciência da situação que ele vive com Doralda: a necessidade de sustentar seu luxo, a aversão à vida de mãe e dona de casa, trabalhando... Mas Soropita é capaz de enxergar as dificuldades pelas quais o Dalberto haveria de passar, ele que é pobre e não tem a condição que Soropita teve de impor a sua vontade: a condição de proprietário endinheirado.

O Dalberto era capaz: pegar na Analma, de olhos fino verde, como avença-rainha, e aquele brilho todo de fantasia em volta, que tinha mais poder do que uma bebida brava, país de romance, e levar a Analma para a beira do mato — do jeito que se agarrasse um pássaro bonito, de lindo canto, e tirasse dele as belas penas e botasse dentro de um balaio... Que nem caçar um vagalume voando lanternim como a surpresa de Deus no absurdo da noite, e para guardar na algibeira, já besouro frio e apagado... E que tinha ele, Soropita, com essas contas, se não que somente devia era desejar ao Dalberto o desejo dele, e, em casos, funcionar em toda ajuda, o amigo carecendo? (pp.539/540)

O Dalberto não tem as condições financeiras para garantir o brilho da mulher dentro de casa, mas com a ajuda de Soropita, poderá, quem sabe, trilhar seus passos. Nas “*contas*” não se incluem a liberdade da mulher. Soropita está agora disposto a colaborar para que o Dalberto se torne um duplo seu também na vida concreta. Assim, acaba por oferecer seus préstimos armados para ajudar. No olhar que eles trocam, de boa noite, novamente aparece o sinal da amizade, a perspectiva narrativa alcançando o Dalberto, em mais um movimento sutil:

*Surupita auxiliando, regrava tudo garantido, aquele amigo ajuizado, em grande, com a coragem de tú-tigre e dedo pronto em dez gatilhos, idéias, a mais governo de uma fama — que todo o mundo muito tremia só de meio nome dele escutarem! — “**Mano irmão...**” — só disse. (p.540)*

A duplicidade se expressa no orgulho de Dalberto de ter um amigo valentão. O uso da força, como uma garantia de se conseguir o que se quer. Bastava ter um amigo poderoso. E a mudança na perspectiva narrativa parece novamente uma forma de atingir especialmente o leitor, como se esse orgulho de ser amigo do valentão pudesse ser transmitido ao leitor.

De bem com Dalberto, no quarto, Soropita volta à obsessão com o negro Iládio. Soropita exerce no ambiente íntimo uma dominação diferente da usual. Observando sua mulher nua, ele passa a inquiri-la sobre sua vida passada, quer saber se ela já havia

dormido com algum daqueles homens da comitiva do Dalberto. Mas não conhecia ninguém, ela diz. Falam do Sabarás: o último tema dessa conversa, que desemboca no ato sexual. Depois, na insônia, enquanto Doralda dorme, Soropita volta a devanear:

Aquelas figuras que vinham na idéia pulavam diante dos olhos dele: porrêtes, facas de ponta, tudo vinha para cima de Doralda, ele fazia força para não ver, desviava aquelas brutas armas... Então, ele podia ver alguém matar, ferir Doralda? Ele podia matar Doralda? Ele, nunca! Ele estava ali, deitado. Seco. Sujo. Sempre tudo parecia estar pobre, sujo, amarrotado. As roupas. Por bôas e novas que fossem, parecia que tinha de viver no meio de molambos. Ai, ele sabia que não prestava. Mas, cada vez que estava com Doralda, babujava Doralda, cada vez era como se aqueles outros homens, aqueles pretos, todos estivessem tornando a sujar Doralda. E era ele, que sujava Doralda com a sua semente, por aí ela nunca deixava de ser o que tinha sido... (p.549)

Primeiro a imaginação o leva ao assassinato de Doralda. Em seguida, recusando a imagem, Soropita identifica-se aos negros que encarnam o ciúme da vida pregressa de Doralda, que são, por isso mesmo, sua idéia fixa, justamente no momento do ato sexual. Ele é como o negro, quando transa com sua mulher. O ato sexual realiza seu desejo de identificação, de ser o outro, o negro. Assim como fora Sabarás o mote do ato sexual vivido com Doralda pouco antes.

Soropita acorda mal. Dalberto logo vai embora. Soropita pensa no Campo Frio, a fazenda em Goiás, não consegue se decidir. Imagina-se com lepra, depois imagina Doralda com lepra, o “amor” resitiria? E chegam os companheiros do Dalberto, preocupados com ele, pois haviam se desencontrado no caminho. Soropita não escuta bem o saúdo do Iládio, acredita que foi insultado. Mesmo depois que eles vão embora, Soropita não pode deixar de pensar que foi humilhado e não reagiu. Doralda lhe diz que não, Iládio havia apenas saudado, não dissera nenhum insulto. Mas Soropita vai sendo tomado pelo ódio. No pensamento, Iládio ganha estatura, é forte, grande, corajoso; mas tudo isso sendo expresso na forma dos insultos raciais, Soropita sentindo-se diminuído, destruído por Iládio, que nada fizera.

—“O preto me ofendeu, esse preto me insultou!” Ah, com arrependimento — que não devia de ter fraquejado para essa queixa. *Vigiava Doralda: ela devia de estar desprezando o marido, tão pixote, que era afrontado lá fora de portas, e dera ponto na boca, e ainda vinha pra dentro de casa, sem talento, se consolar com a mulher!... Chorar fosse? Mas nem nunca tinha chorado, não sabia chorar. Rebaixado, pelo negro, como a gente faz com casal de cachorros senvergonhas, no vício do calor... — “Mas, Bem, o preto não fez nada, não destratou, não disse nada: o preto só saudou...” O Bio, assustadiço, vinha anunciar o cavalo pronto, ainda contava o que algum outro disse — que os vaqueiros tinham feito demora ali no arruado, estavam bebendo. De certo, voltavam. O preto bebia, e voltava, vinha mais. Capaz de descompor. Ah, esse sabia de Doralda, arreito, conhecia: bem que viu, logo reconheceu! O preto Iládio, Dalberto falara: era trabuz, um fulano-de-tal de corajoso. (pp.553/554)*

A identificação com os negros Iládio e Sabarás fundidos em uma única imagem, vivida à noite, exige o desdobramento da luta de morte, em que, para ser, Soropita precisa matar o outro. A desforra de que ele necessita, ele mesmo cria em sua imaginação, que, já vimos, não se separa da realidade com clareza. A existência de Iládio é insuportável para Soropita, que termina por acreditar que ele conhece Doralda, como se ele fosse mesmo o Sabarás. Soropita sela o cavalo e vai atrás dele.

Morria, que morria: mas matava. Se o preto bobeasse, matava! E dava um murro na polpa da coxa, coxa de cavaleiro dono de dono, seu senhor! Seus dentes estalavam, em ferro, podiam cortar como uma faca de dois lados, naquela cachaça, meter verga de ferro no negro. — “Me pagam! Apouco, isto... Me paga!...” (p.555)

A luta de morte é expressa. E o inimigo aparece duplo, no plural, na figura de um único homem. O trecho que segue, ainda que bastante semelhante aos trechos em que Soropita devaneia, diz respeito à ação real na narrativa:

Sobre então, chegava no arruado, em frente da venda: a animalada reunida, quadrilha de cavalos, os vaqueiros já montados, iam saindo, todos armados, o preto Iládio no meio deles. Ahá, uah, Soropita, ele te atira... Mas que me importa?! Freou. Riscou. Um azonzo — revólver na mão, revólver na mão. O preto Iládio, belzebú, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...

— Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...

Ele declarou. Mas o preto Iládio exclamava, enorme — um grito de perdão! — rolava de besta abaixo, se ajoelhava:

— Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada!... Tomo benção... Tomo benção...

E os outros vaqueiros, esbarrando num arrepio só, gritavam calados. Eles viam Surrupita, viam a morte branca, seu parado de cair sobre eles; de muitos medos se gelavam.

Mas o preto Iládio deitado na poeira, açapado — cobra urutú desquebrada — tremia de mãos e pernas. — “Tu é besta, seô!” Losna! Trepá em tua mula e desenvolve daqui...” — Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos. Urubús do ar comiam a fama do preto. Os outros vaqueiros, sensatos, não diziam nada, iam tocando estrada a fora, encordoados. O pobre do bom Iládio bambo atrás de todos. (p.556)

Novamente, no início do trecho, o narrador assume uma primeira pessoa, sem marcações de fala direta. Soropita conversa consigo mesmo. Fica clara a presentificação do tempo que o recurso possibilita, o leitor acompanhando o fato em tempo real. O recurso da fala direta manteria intacta a diferença entre o tempo da narrativa e o tempo dos fatos narrados. Neste momento, porém, os tempos se encontram, assim como narrador, personagem e leitor. O que Soropita pensa, usando nossa voz mental, é uma seqüência de insultos raciais que, com a intenção de diminuir, revelam ao mesmo tempo uma estatura fantasiosa atribuída ao outro. O que ele realmente declara é apenas um grito de morte, de arma em punho.

O que segue é uma cena de rendição e auto-humilhação bárbara. Para defender sua vida, já que Iládio não é nenhum valentão pronto a duelar com Soropita, realiza, ele mesmo, sua morte simbólica¹²¹. Iládio declara-se morto, e reconhece no outro uma autoridade hierárquica que marca o lugar social de proprietário frente a um trabalhador “*patrão*”. Todos são oprimidos pela força do medo de Soropita. Ninguém pode reagir porque todos podem tornar-se alvos. (A perspectiva dos outros vaqueiros é marcada pela grafia do nome da personagem “*Surrupita*”). É evidente para quem sofre a opressão a sua ausência de lógica. Ainda mais nesse caso, em que não há nenhum fato que possa ser responsabilizado pelo desencadear da ação violenta em Soropita. A morte simbólica é então expressa sob a perspectiva de Soropita, que associa a humilhação do negro sob seu domínio à escravidão, que a legitimava socialmente e que efetivamente existiu em nossa história, deixando marcas como as que aqui afloram. A associação do negro com os urubus aqui aparece. A morte simbólica de Iládio é a morte da fantasia de Soropita de que ele era um valentão poderoso. O que ele destrói é a fama do negro. E a partida de Iládio realiza materialmente o que o imaginário de Soropita produziu; “*como um pensamento mau*”, que era o que Soropita precisava expurgar e nada mais. E o Iládio, morto simbolicamente, humilhado e inofensivo, é pela primeira vez tratado na narrativa com alguma simpatia, ou compaixão: “*pobre do bom Iládio*”. Isso não havia acontecido ainda, nem por Soropita, que o narrador acompanha, nem por esse narrador, que é capaz de abandonar a perspectiva de Soropita e colar-se à personagem que quiser, como temos visto; que o fez com Dalberto, mas não o fez com Iládio.

¹²¹ Embora em contexto bastante diferente, a reflexão de Sartre sobre a tortura pode nos ajudar a enxergar essa morte simbólica: “*Pois a tortura é em primeiro lugar uma tarefa de aviltamento: quaisquer que sejam os tormentos infligidos, é a vítima que decide, em última instância, qual o momento em que eles se tornam insuportáveis e em que é preciso falar; a suprema ironia dos suplícios é que o paciente, quando acaba por delatar, aplica a sua vontade humana em negar que é homem, faz-se cúmplice dos seus carrascos e se precipita, por um movimento próprio, na abjeção. O carrasco sabe disso, estreita esse momento de fraqueza, não só porque extrairá daí a informação que deseja, mas porque essa fraqueza lhe provará, uma vez mais, que ele tem razão em empregar a tortura, e que o homem é um animal que se deve levar na chibata; assim ele tenta aniquilar a humanidade em seu próximo. (...) Mais tarde o carrasco talvez seja enforcado; a vítima, caso escape, talvez se reabilite — mas quem esquecerá essa Missa em que duas liberdades comungaram na destruição do humano?*” (*Que é a literatura?*, pp.161/162)

Os do ão que estavam ali, homens e mulheres, viam e não entendiam. Soropita levou a mão à sela, com o dedo signalou uma cruz na capelada. Daí, mirou a arma que ainda empunhava — aquele dado de presente pelo Dalberto — o revólver que no fim não precisou de atirar. O cavalão branco se sacudia no freio, gentil, ainda querendo galopar. Soropita o afagou. Não esporeava, a bem dizer. Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. A presença de Doralda — como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso cerrado em fortes ondas, vogando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo. Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. Soropita olhava a estrada-real. Virou a rédea. Falava àqueles do ão:

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

— Tem não.

— Pois vou. Passo em casa, p'ra bem almoçar, e vou... (p.557)

Soropita ainda faz o sinal da cruz na capelada, indicando mais uma morte. A arma responsável, ainda que sem ter atirado, era o presente do Dalberto, que selara sua amizade. O que oferece um detalhe sórdido, o Dalberto tendo oferecido a arma que se voltaria contra ele mesmo, por ter sido usada contra um companheiro seu. Mas também por ocupar, assim como Iládio, o papel de duplo de Soropita para quem a identificação é luta de morte. Os planos anteriores de Soropita eram matar o Dalberto, se o fizesse, seria com sua própria arma... Iládio foi imolado em seu lugar, como um bode expiatório, para expurgar as fantasias paranóicas de um macho proprietário e assassino. Soropita se renova imediatamente; assim como o cavalo branco, tem disposição para viajar. É tomado por uma “*paz poderosa*” que é a expressão do conforto que ele sente com seu papel social, exercendo o poder que o uso da força do dinheiro e das armas lhe oferece. Doralda foi purificada, ele lembra-se dela. Mas o cheiro que ele associa a ela remete à cor negra: o pau-de-breu, não necessariamente negro, mas nomeado com uma palavra associada à escuridão; o cravo, flor queimada e escura.

Soropita sente-se bem, tudo pode recomeçar. E o recomeço é uma forma de abolição do tempo: o princípio e o agora são unidos em uma única idéia. A continuação

é recomeço porque a história pode ser negada. Se a identificação do leitor com Soropita foi bem sucedida, então ele também pode sentir o alívio do crime não consumado, e deixar-se envolver pela atmosfera do “muito barulho por nada” em que termina a novela. Ainda que algo tenha realmente ocorrido: o bem-estar de Soropita diz respeito, também e principalmente, ao que efetivamente aconteceu na narrativa. Assim, como se não tivesse acontecido nada, Soropita pode decidir ir novamente a Andrequicé ouvir a novela do rádio. O final sugere a retomada do início, quando Soropita voltava de Andrequicé.

A circularidade da narrativa, ao mesmo tempo que apazigua e abre para uma continuação amena (visto que a violência passa despercebida por não ter chegado ao grau anunciado nem ter se dirigido ao alvo anunciado), anula também a própria narrativa como movimento, como transformação. É aqui que a possibilidade crítica da exposição violenta de um racismo violento encontra o seu limite. O acontecido, suspenso pelo recomeço, expressa e realiza o eterno retorno do mesmo da opressão social brasileira, associada à cor da pele.

VI. CARA DE BRONZE, CAVALO ENCANTADO

leitura de “Cara-de-Bronze”

*Mas lá vai um vaqueiro seguindo,
no manso de um esquipado.
Atrás do Boi enganoso,
esse o Vaqueiro-Menino falado.
Deu o adeus pra si mesmo,
não deu de esporas no Cavallo.
Sobe valo, desce morro,
sobe morro, desce valo.
Só ficava assunto esse Vaqueiro,
por não perder o logrado.*

(Corpo de baile, p.240)

“Cara-de-Bronze” começa já estabelecendo uma forma narrativa diferente das outras novelas. O início é uma descrição da fazenda onde se passa a cena que será a atualidade da narrativa, feita em uma linguagem que pende para o poético nas suas lacunas gramaticais, no seu tom substantivo. O que se configura é um sertão adverso, que será contrastado com a riqueza da fazenda. A personagem protagonista da viagem encomendada pelo fazendeiro Cara-de-Bronze aparece como parte do cenário, ainda sem que saibamos que é personagem da história:

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 desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste — um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvais das veredas, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo duma distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no vôo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento.

No Urubùquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita. A casa — avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. Somente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grês. Mas, por cima, azulal, ao norte, fechava o horizonte o albardão de uma serra. No Urubùquaquá. A Casa, batentes de pereiro e

sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava o “Cara-de-Bronze”. (p.559/560)

Do Urubùquaquá sabemos imediatamente, embora em forma de substantivo comum, adjetivado, “*urucúias*”, que se localiza no vale do rio Urúcuia¹²², por entre seus montes, fundões e brejos. A mata deu lugar ao pasto e se formou uma imensa fazenda. Ao redor, o sertão. A descrição passa então a tratar dos Gerais, chapadas, agrestes, veredas, buritizais. Um cavaleiro parte, particularizado apenas pelo nome de seu cavalo Quebra-Coco, um nome que não é um nome. Ele se distancia, sem saber para onde se dirige, ou que futuro o aguarda, em direção às misérias dessas terras secas e insalubres. Em contraste, a fazenda do Urubùquaquá, com riqueza natural (“*dada*”), aproveitada pelo negócio do gado, se transforma em grande acumulação de capital (“*feita*”), representada pela casa, bem construída, sólida, com acabamentos. De lá a vista era só o verde de grandes pastos, “*gozo forte*” da riqueza constituída. O fazendeiro, proprietário, dá nome à novela. Assim como aconteceu com o cavalo, seu nome também não é um nome, a alcunha é marcada no texto pelas aspas, presentes também no título.

Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair. O mão de bois. Dos currais-de-ajunta — quadrângulos, quadrados, septos e cercas de baraúnas — vários continham uma boiada, sobrecheios. A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou assitiam por ali, animados esturdidamente. Uns vestiam suas coroças ou palhoças — as capas rodadas, de palha de buriti, vindas até aos joelhos. E formavam grupos de conversa. Devagar, discutiam. 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?

¹²² Mais adiante, o texto apresenta a referência à cidade de Arinos: “*E inda agora Seo Sintra e os outros estavam ali, pelo ajuste. E, em roda, dez léguas, aí — no Oi-Mãe, na Barra-da-Vaca — comitivas de boiadeiros e vaqueiros-passadores, às dênias, às dúzias, esperavam, para tirar boi do Urubùquaquá, de lá para fora, comprar seu gado-em-pé.*” p.591. Sintra é o mesmo nome do dono do Mutúm, para quem o pai de Miguilim trabalha.

Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou um 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... (pp.560/561)

O narrador particulariza então o tempo, anunciando que dará lugar à ação. A forma sintética que ele usa para produzir o ambiente em que acontece a cena corresponde, simultaneamente, à marcação do autor em uma peça de teatro para orientar a montagem e a um impulso poético substantivo, de que já falamos. De qualquer modo, as personagens, a ação e a ambientação devem falar por si mesmas. A apartação em dia de chuva, com o gado irritado e agressivo, já foi tema de Rosa em “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, e a descrição da cena guarda muitas semelhanças com a do texto anterior. As formas dos currais, os sons dos bois, o céu carregado têm a atenção desse narrador. Como acontece com o leitor, que observa o quadro, o narrador se coloca de fora da ação e da compreensão daquele universo, como um observador distante. Percebe que há uma agitação especial, e nos conta que vai narrar algo importante, como se ele mesmo não soubesse disso.

O narrador nos dá as coplas do cantador, sem apresentá-lo, sabemos apenas que toca viola e canta na varanda. As coplas do cantador estarão presentes em toda a novela, como contraponto ao que as outras personagens, ou o narrador, falam. Elas se dividem em dois grupos: a primeira parte tem como mote o buriti, e a segunda parte o boi, configurando de forma sintética uma imagem do sertão. Assim, temos a cena inicial de uma peça de teatro. O tema das conversas dos vaqueiros e o que está para acontecer são anunciados pela canção: chegou um viajante.

E a conversa inicia com os vaqueiros, enquanto operam a apartação, comentando a canção: o viajante que chegou é o Grivo. O leitor de *Corpo de baile* já o conhece, de “Campo geral”: o Grivo é o menino pobre que morava com a mãe perto do Mutúm. O Grivo fazia pequenos trabalhos na redondeza, gostava de contar histórias e

está indo morar no Mutúm quando Miguilim vai embora. Os trechos em que os vaqueiros comentam a chegada do Grivo aparecem entre parênteses, como uma interrupção da voz do narrador, que retoma a fala, para comentar a apatidão em hora tão adversa, com o gado feroz. O narrador descreve a ação dos vaqueiros, caprichando nas aliterações e assonâncias, um pouco mais evidentes que no resto da obra, que, como se sabe, é inteiramente tratada de modo poético.

No início dessa outra retomada, o narrador solta uma exclamação grifada pelo autor “*Arre...*” — sempre se mostrando e se escondendo como sujeito que conta uma história, em uma terceira pessoa que não abre mão de expressar-se como primeira, em momentos escolhidos. Em seguida, o narrador enfatiza, pelo colorido sensorial das imagens, as adversidades por que passam os vaqueiros: a lama, o cheiro de estrume, a ferocidade assassina do gado. Motivada pela menção do narrador aos gritos dos homens no trabalho, aparece a primeira nota de rodapé do texto, que justamente inventaria essas expressões. Enquanto o texto principal segue, afirmando a humanização dos bois — “*De tristes e astutos, viravam gente, cobrando de humano.*” (p.562) — e dá exemplos, a nota de rodapé oferece outros exemplos que também se aplicam à humanização dos bois. A nota de rodapé novamente fala de escravidão, como no trecho citado da novela “Uma estória de amor”, os bois sendo associados aos negros e à senzala, mas sem qualquer solidariedade. A seqüência é também hostil. Os bois se humanizam na luta contra os homens. E os vaqueiros tiram suas varas e ferrões: à lama e ao estrume, acrescenta-se agora o sangue dos bois.

O narrador mostra-se muito, na linguagem escolhida, nas considerações que faz sobre a cena, como ao afirmar a humanização dos bois, mas esconde-se no tom substantivo, na ausência de explicações sobre a situação, que ele trata como se a desconhecesse, tal qual o leitor. Anuncia, neste final da primeira “seção” do texto, a mudança de gênero que se operará na próxima:

O VAQUEIRO ZAZO (com duas varas-de-topar, cada de dois-metros-e-meio, certos, uma de ipê e a outra de acá, que ele chama de pêssego-do-mato): — Ôi, jericó-jégue! (Escolhendo a vara mais própria:) — Eh, tenho de teimar esse trem...

É preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubùquaquí, nestes dias, não se pagodêia — o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens. (p.563)

Logo no início do trecho citado, aparece a primeira marcação de fala de vaqueiro, indicando primeiro seu nome, seguido pelo texto em voz direta, tal qual em uma peça de teatro. Aqui, a voz do narrador inverteu-se em relação às vozes das personagens, fazendo suas intervenções assinaladas pelo uso de parênteses. O trecho, do narrador, que aparece formando o último parágrafo é grifado pelo autor, constituindo uma duplicidade narrativa: duas vozes diversas falam em seu discurso.

A personagem nomeia a planta que deu origem à sua vara de forma diferente do narrador. Com isso, configura-se uma distância do narrador à personagem, distância regional, cultural e também social. O narrador distancia-se das personagens e de seu universo pela própria forma híbrida da narrativa, que explicita uma variedade de referências e modelos textuais provenientes do universo da cultura letrada, urbana e até mesmo erudita. As mudanças na forma do texto para marcações teatrais, cinematográficas, as coplas do cantador sempre entremeadas no texto, as retomadas do narrador para comentar o narrar e as notas de rodapé são todos movimentos do texto participantes do universo letrado.

As notas de rodapé remetem imediatamente a discursos científicos ou intelectuais, que veiculam conhecimento formal e institucionalizado, mas parecem querer articular-se e harmonizar-se com o universo local do sertão do gado. A primeira nota é uma observação lingüística desse universo narrado, as expressões que os vaqueiros usam na apartação. A segunda nota, ainda nesse universo, prioriza os incidentes da apartação, registrando a linguagem. A terceira e a quarta notas fazem um inventário de plantas e animais que o Grivo encontrou na sua viagem, tendo como critério a poeticidade dos nomes. A sexta nota traz um diálogo entre dois poetas fictícios, pseudônimos de João Guimarães Rosa: João Barandão e Soares Guiamar, com variantes da canção do cantador. A sétima nota, sobre Nhorinhá, a prostituta de *Grande sertão: veredas* que o Grivo encontra em seu caminho, traz Dante, citado no original

italiano, ao lado de versos de João Barandão. Outro pseudônimo de Rosa, Oslino Mar, traz uma citação do *Cântico dos cânticos*, em latim, que, segundo ele, não seria pertinente ao texto que deu origem à nota. Duas frases isoladas no texto da novela, logo em seguida, geram a oitava e a nona notas: duas frases de Platão citadas em grego. A décima nota explica a confusão dos vaqueiros terminando a apartação do gado. A décima primeira nota cita quatro pares de versos do segundo *Fausto* de Goethe, no original alemão, ao lado de três trechos narrativos sobre a palavra, do *Chandogya-Upanixad*, citado em português. As notas parecem querer justamente mesclar, com igualdade, as diversas referências que aqui se articulam. Mas, ao citar no original, o efeito inverso também se produz, os textos da cultura “universal” que se quer aproximar distanciam-se, marcando sua diferença e reagindo com estranhamento. O narrador se aproxima e marca sua distância em relação a seu objeto de narração num mesmo movimento.

E novas informações vão surgindo a conta-gotas: agora ficamos sabendo que o fazendeiro está doente, recolhido a seus aposentos. Sua ausência está conforme à ausência do poder proprietário de que temos falado.

Em vários momentos o texto se interrompe, criando seções diversas com alterações na forma de narrar. A primeira interrupção acontece por meio de uma marcação de cenário: “*NA COBERTA-DOS-CARROS:*” (p.564) Agora a forma teatral se explicita: as personagens falam, precedidas pela indicação de seu nome, grifado, e o narrador intervém raramente, com indicações de entradas e saídas de personagens ou informações sobre a chuva, grifadas ou parcialmente grifadas. Os vaqueiros da fazenda conversam com outros vaqueiros que vieram buscar a boiada que estava sendo apartada. Especulam sobre o motivo dessa apartação na chuva. O fazendeiro vendeu todos os bois. Moimeichêgo, vaqueiro de fora, quer saber quem é o cantador. O mote do cantador inaugura um tema importante na história: a arte e sua gratuidade aos olhos utilitaristas da lógica do trabalho.

A partir desse momento, Moimeichêgo é o perguntador, que tudo quer saber, e que vai forçando a revelação da história. Rosa revela a seu tradutor italiano que a personagem se associa a ele mesmo, autor, o que o coloca num lugar bastante curioso

para um autor¹²³. Moimeichêgo pergunta como o leitor perguntaria; é por meio de sua curiosidade que o leitor é informado. Já vimos como o narrador se postara em uma condição semelhante a essa. O que produz duplicações que nos incluem: o leitor, o narrador, o autor. Mas a associação também se faz em outro plano, da mesma forma como Rosa parecia-se a seo Alquiste, de “O recado do Morro”, por sua condição de estrangeiro observador, aqui também Moimeichêgo é vaqueiro de fora, que tudo quer saber.

Moimeichêgo quer saber o nome do fazendeiro, que está sendo chamado pelos vaqueiros de “*Velho*”. O vaqueiro Cicica, que vinha respondendo mais que os outros, revela então o apelido “*Cara-de-Bronze*”, apelido que não se usa na frente dele. Os vaqueiros começam então a tentar falar o nome dele, cada um com a sua versão. Do primeiro nome somam-se sete versões¹²⁴. Quem sabe o nome completo é o vaqueiro Tadeu:

O vaqueiro Tadeu: *Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos...*

O vaqueiro Fidélis: *Também estou lembrado.*

O vaqueiro Tadeu: *Agora, o “Filho”, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...*

O vaqueiro Sacramento: *A ser, nessa idosa idade...*

O vaqueiro Mainarte: *Não quis filhos. Não quer pai. (pp.566/567)*

O nome do fazendeiro é Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho: o que marca sua filiação ao planeta Saturno¹²⁵, como já notou Heloísa Vilhena de Araújo¹²⁶. No nome da

¹²³ “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira : é : moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...) Bobaginhas.” JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.95

¹²⁴ Cf. Anexo 2, “Sistema do sete”.

¹²⁵ Como se sabe, Saturno, ou Cronos, é personagem mitológica que castra o pai, Urano, o céu, separando-o de Gaia (ou Géia), a terra. Une-se a Réia e devora os próprios filhos, para evitar que se realize a predição de que um deles o derrotaria e reinaria em seu lugar. (De fato, quando Réia dá a Cronos uma pedra enrolada a um pano no lugar de seu filho, Zeus, este liberta os irmãos e tem com o pai uma luta de morte, tornando-se chefe do Olimpo).

personagem encontramos a presença da mãe, “Jéia”, do pai, e da partícula de filiação “Filho”, que a personagem sente necessidade de negar. O “Velho”, sendo parte do nome, indica a constituição da personagem regida por Saturno; a velhice não é idade avançada mas antes uma forma de ser. O cantador o confirma: “*meu nome é meu penar*” (p.567). O texto de “Cara-de-Bronze” vai sendo construído pela união dessas informações lacunares que oferece ao leitor. É uma mensagem cifrada, que precisa ser decodificada. O próprio Rosa sente necessidade de revelar o enredo de “Cara-de-Bronze” a Bizzarri, seu tradutor italiano, para garantir que ele pudesse aproveitar as deixas e mantê-las na tradução:

RESUMO: O “Cara-de-Bronze” era do Maranhão (os campos-gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai (pág 619 [172]), etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é ; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros — para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo ... buscar Poesia. Que tal? (JGR: correspondência com seu tradutor italiano, pp.93/94.)

O leitor que tem acesso à explicação seguramente pode aproveitar melhor o texto, a princípio bastante obscuro. Logo no início deste resumo feito por Rosa, a origem de Cara-de-Bronze e a viagem do Grivo para reencontrá-la, revelam-se produtoras de uma ampliação geográfica dos campos gerais de *Corpo de baile*: do sertão mineiro, onde se localizam as fazendas e cenários das novelas, para uma área muito mais extensa do Brasil, que abarca os sertões da Bahia, do Piauí e do Maranhão,

¹²⁶ Cf. Heloísa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma*.

senão outras regiões mais. Essa extensão do sertão se justifica pelas características uniformes da paisagem e modo de vida dos habitantes, ampliando junto com ela a importância e representatividade deste modo de vida para a constituição da identidade nacional.

A história individual, que o resumo expõe, assim como já se anunciara na discussão dos vaqueiros sobre o nome da personagem, é uma história que se origina na mitologia grega e na astrologia medieval, o que a localiza num plano simbólico bastante afim ao sentido alegórico final da busca da poesia. Porém, a história do fazendeiro não perde sua vinculação à realidade social e econômica do sertão do gado. É depois de ter dedicado sua vida à exploração do trabalho na produção de riquezas materiais, que o fazendeiro, à beira da morte, volta-se para o sentido existencial. Saturnino dedica mais de quarenta anos da sua vida à ambição solitária de riqueza e mando, todas as suas relações, com os vaqueiros seus subordinados, eram baseadas na lógica utilitária. Assim é que eles surpreendem-se quando Cara-de-Bronze passa a requerer respostas a perguntas “inúteis”, só assuntos sem aplicação prática ou sentido imediato evidente.

Tal como a reflexão de Pedro Orósio nos indicara, o sentido existencial participa da divisão social do trabalho, sendo propiciado pelo ócio e atividade mental em oposição à dedicação ao trabalho braçal e prático. O sentido existencial aparece como uma espécie de “luxo”, uma possibilidade a mais para uma personagem que alcançou grande riqueza material e pode agora suspender a vida prática para realizar suas ambições espirituais. Nessa história, o mando é constitutivo da busca pela poesia. Desde a seleção dos vaqueiros que Cara-de-Bronze realiza, que os inclui a todos, e os obriga a participar de algo que eles não compreendem, até a realização mesma da viagem. Cara-de-Bronze tem no vaqueiro Grivo uma extensão física de seu desejo. É o corpo do Grivo que realiza a busca de Cara-de-Bronze.

É desse modo que o Grivo pode emocionar-se e pedir a benção a Pai Tadeu, vaqueiro mais velho que conhece a história de Cara-de-Bronze, quando este finalmente a narra, no trecho a que Rosa faz referência, com número de página, em seu resumo:

Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai...

Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...

GRIVO: Pai Tadeu... Tomo a benção...

Tadeu (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...

GRIVO: Tomo a benção, Pai Tadeu!

Tadeu (prosseguindo): ... Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura...

GRIVO: Pai Tadeu...

Tadeu: Deus te abençoe, meu filho. (pp.625/626)

O vaqueiro Tadeu conta a história de um moço, uma história antiga, sem que o texto diga explicitamente que se trata do fazendeiro Cara-de-Bronze. A comoção do Grivo ao escutar a história e sua reação em relação ao vaqueiro mais velho, chamado de “Pai” pelos companheiros de trabalho, revelam uma identificação e mistura do Grivo com o destino de Cara-de-Bronze, que, além disso, sua viagem expressa e constitui.

Depois de terminado o relato de sua viagem, o Grivo faz uma espécie de resumo seu, muito sintético, do que se passou.

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado — botado preso aí dentro do curral — jejúá, jejúá. 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... (p.623)*

O trecho responde à pergunta de Mainarte, se o Grivo havia ido até a terra natal de Cara-de-Bronze. A viagem afirma a *presença* do Grivo, ele cumpriu uma missão. O que ele trouxe da viagem é a experiência comunicável, na forma de narrativa oral e poética. O sentido que a poesia do Grivo foi capaz de proporcionar é responsável pelo

sosego do Cara-de-Bronze na hora da morte. Tudo se põe “*em ordem*”, a harmonia conquistada pelo sentido poético da existência paira sobre todas as coisas práticas e alcança a ordem social estabelecida.

A essa fala do Grivo se associa uma nota de rodapé que cita o *Fausto* de Goethe junto ao *Chandogya-Upanixad*. A indistinção das personagens de Cara-de-Bronze e Grivo, em condições sociais diversas, complementares e em luta, é o que parece querer legitimar o primeiro par de versos do segundo *Fausto*, de Goethe, citado na nota de rodapé:

*“Seinen Befehl vollziehn sie treu,
Jeder sich selbst zu eignem Nutz” (p.623)*

*“Com ânimo fiel cumprem-lhe as ordens
Cada qual em próprio proveito”*

(Goethe, *Fausto*, tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p.366)

O mando implicado na tarefa do Grivo o beneficia. Comparando a relação de subordinação, que une o Grivo a Cara-de-Bronze, aos servos de um soberano aparentemente justo e bom, Rosa produz uma adequação, uma harmonia de sentido para a existência sob a desigualdade e hierarquia sociais. No entanto, a fala pertence ao Fausto, que, associado a Mefistófeles pelo pacto, não pode ser simplesmente considerado um modelo de comportamento ou realização social. O sentido do mando como constituidor da viagem do Grivo é ainda discutido em outra passagem:

— Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade... (p.607)

Novamente aparece o mesmo sentido do mando que ocorreria em proveito do subordinado, na idéia ambígua da “*ordem*”: o mando realiza uma “*ordenação*”, ele põe as coisas em seus lugares. No entanto, essa indistinção entre o sentido exterior, que o

mando representa para a ação individual e para o sentido existencial, e os móveis internos de ação e sentido foi selada por um pacto. O “Velho”¹²⁷ começa sempre pelo pacto, como o próprio diabo. É a sociedade entre eles, que resulta na viagem do Grivo, o princípio da indistinção de seus seres.

E também aos vaqueiros lhes diriam respeito os acontecimentos. Por isso discutem os fatos como se o fizessem em causa própria — a seleção, entre os vaqueiros, de apenas um, para uma missão desconhecida, a viagem e a volta do Grivo, seu possível casamento e a venda dos bens de Cara-de-Bronze.

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava — como um boi bebendo muita água em achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua; assim como a grande Casa estava repleta de sombrios. (p.589)

É um pouco incômodo assistir aos vaqueiros “preencherem-se” com o destino do proprietário, um homem que tornou-se rico pela exploração seca do trabalho com o gado. O movimento de compreensão existencial que o texto atribui aos vaqueiros mescla-se a uma aceitação resignada da condição social que os separa do fazendeiro e mesmo do Grivo, personagem que destacou-se pela sua sensibilidade artística e alcançou um novo lugar social. As diferenças sociais, que o texto nunca deixa de expor e tematizar, são integradas no sentido, que tudo harmoniza. O sentido que se constrói na conversa dos vaqueiros — análogo ao sentido (oculto ao leitor) que o Cara-de-Bronze constrói com o Grivo, fechado em seus aposentos —, retira a problematicidade da desigualdade social vivida pelos vaqueiros. Ao final, o Grivo será materialmente beneficiado. O movimento narrativo que confere uma premiação material ao valor espiritual, ao caminho existencial percorrido, sugere uma justificação, por mérito, para a ascensão social da personagem e, com ela, uma justificação para toda a ordem social. A

¹²⁷ Se “o diabo não é sabido porque é o diabo, mas porque é velho”, então podemos suspeitar de “Velho” como mais uma das formas de nomeá-lo.

viagem do Grivo, como modelo da experiência construída ao longo da novela “Cara-de-Bronze”, com o poder de integrar as personagens (e também o leitor) no sentido que a poesia oferece e simboliza, como forma de olhar e viver, revela uma faceta conformada e conformista.

E o que foi essa viagem?

O início do relato da viagem do Grivo é feito por ele mesmo, em primeira pessoa. Mas dura apenas poucas linhas (pp.600/601). Depois, o relato segue por meio de uma alternância de vozes entre o Grivo e o narrador, que ainda reproduz também as indagações dos outros vaqueiros, ao escutarem o relato. O que eles, o narrador e o Grivo, descrevem é a seqüência das paisagens dos campos gerais, sem a particularização dos nomes dos lugares.

E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore:

***O Grivo:** — ...Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta, * demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí... (p.602)*

O texto produz mais charadas e cifras para serem decodificadas. Aqui estamos no plano do percurso geográfico realizado pelo Grivo. O que o trecho sugere é que seguindo a mudança regional dos nomes de plantas, poderíamos rastrear um percurso. Como o Brasil, o sertão é suficientemente grande para abarcar as diferenças regionais, trazer em si diversas regiões. Associada ao trecho pelo asterisco, aparece a maior nota de rodapé da novela, aquela que elenca o nome das plantas encontradas pelo Grivo. Mas o que a lista dos nomes de árvores sugere como pista não se atém às transformações dos nomes das mesmas plantas. Parece antes produzir um novo limite espacial para o sertão por meio das indicações geográficas que as plantas trazem (o que segue é uma seleção das plantas citadas na nota):

[árvores:] *A casca-do-brasil.; O rosa-do-norte; A fava-do-sertão-da-bahia.;O pau-paraíba. O BURITI — palmeira grossa. O BURITI, sempre...;*

[carrapichos:] *Mineirinha.*; [arbustos:] *A congonha-de-goiás.*; *curradeira-baiana*; *sempreviva-dos-Gerais*; [capins:] *pernambuco*; *mimoso-do-ceará*, *mimoso-do-piauí* (pp.602-607)

Aos estados já mencionados da Bahia, Maranhão e Piauí, acrescentam-se Goiás, Pernambuco, Paraíba e Ceará. Em “A estória de Lélío e Lina”, havia a menção ao Paraná e a Mato Grosso. Em conjunto, essas referências ampliam o sertão de *Corpo de baile* para uma região bastante vasta do Brasil. Embora a viagem do Grivo não seja rastreável completamente, podemos imaginar que ele possa realmente ter andado pelo sertão de Pernambuco, Paraíba e Ceará. Porém, também não estão de todo ausentes as referências a lugares existentes¹²⁸:

Pôs a vista em Rio Sassafrás? Bebeu água do Sapão? Vadeou o rio Manuel-Alves e o Manuel-Alvinho? Viu São Marcelo? (p.612)

Em meio a uma descrição vaga de percurso e experiência aparecem as referências aos rios: o rio Sassafrás é um afluente do rio Sapão, ambos localizam-se próximos à cidade de Formosa do Rio Preto, na região do extremo oeste baiano. Na confluência do rio Sapão com o Rio Preto houve um porto chamado São Marcelo, que intentava favorecer a navegação do rio Preto até o São Francisco; ainda hoje existe o povoado de São Marcelo, no município de Formosa do Rio Preto. Manuel Alves e Manuel Alves Pequeno, são rios que cortam o hoje estado do Tocantins, na época ainda Goiás.

Pelo Canto-do-Buriti, não carecia de passar. — Em lugares, muito vi os buritis morrendo: briga da caatinga com o Gerais... Buriti-bravo: é espinhoso...

(...)

E pedi hospedagem numa fazenda — acho que se chamava dos Criulis — e lá mesmo me ensinaram: — “O lugar é aí, pertinho.”

¹²⁸ Cf. “Anexo 4 – Geografia”

Naquele lugar, passou dez meses. (pp.618/619)

O Canto do Buriti é uma cidade no sertão do Piauí, já na rota de chegada. Criulis é o nome de um povoado da cidade de Buriti, no Maranhão, antiga Buriti de Inácia Vaz, para onde o Grivo se dirigia. Embora seja talvez possível encontrar mais referências reais na rota do Grivo que permitam ao leitor reconstituí-la, não pude fazê-lo. De qualquer modo, muitas são as referências vagas e de aparência ficcional. Como: “*no arraial do Aizê — o padre de lá enlouqueceu*” (p.617), que repete a fórmula invertida da poesia, usada mais adiante no texto da novela e revelada também a Bizzarri¹²⁹.

O que o Grivo encontrou nessas paisagens, a poesia que ele tem para contar da sua viagem, que aparece no texto do “Cara-de-Bronze” para o leitor, é a *miséria* do sertão. A paisagem, sempre agressiva, difícil de ser vencida e percorrida, tem sua correspondência nas pessoas que ele conheceu. Primeiro, na seqüência do relato, são as dificuldades do viajante que aparecem, a experiência árdua do Grivo ao realizar a sua missão. Respondendo às perguntas dos vaqueiros, enunciadas pelo narrador: a hesitação, a tristeza, solidão, saudade, vontade de desistir, andar a pé, cuidar do cavalo, o anjo-da-guarda sempre atrasado, luar, calor, lua-nova, escuridão, sol, a roupa esbagaçando, a poeira, a sujeira, os poucos córregos, os bichos, gente-ruim, frio, vento. O vento anuncia a presença do Saci, que acompanha o Grivo — reiterando a companhia do diabo nessa empreitada. Então o Grivo passa a falar das pessoas:

Cada um conta acontecimentos e valentias de seu passado, acham que o recanto onde assistem é de todos o principal. O mundo ferve quieto. Papudos. De farrapos. Tudo vivente na remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, bró de buriti, palmito de buriti, batata-dôce, suas ervas. O que eles têm para comer? Comem suas mãos, o que nelas estiver. Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos. (p.613)

¹²⁹ “(Na página 620 [173], há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto : “Aí, Zé, ôpa!” , intraduzível evidentemente : lido de trás para diante = apô éZ ía, : **a Poesia...**)” JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.93.

E o que o Grivo tem para contar é a situação de pobreza e desamparo das pessoas no sertão brasileiro. Ainda assim, elas são apegadas ao chão onde vivem, a terra lhes dá sentido. Na viagem, o Grivo encontra as famílias das pessoas que se mudaram, dos exilados do sertão. A ausência desse membro que partiu, como um reverso da condição transitória no sertão, é uma forma de falta, de constituição incompleta, de exílio. Essas famílias participam do exílio:

E sempre tinha alguém, homem ou mulher, pedindo notícia, de por acaso, de um filho que, fazia tempos, saíra por esse mundo; e ele mentia uma caridade gentil, dizendo que lá no Urucúia aquele-um certo e com boa saúde estava. (p.617)

Mas há uma imagem em que o sentido do que o Grivo relata parece condensar-se, uma imagem estranha. Contada com a mesma naturalidade das coisas possíveis, numa passagem que pende para o surrealismo, como no devaneio erótico de Soropita:

O Grivo estava no meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia. Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Sací encarapitado por sobre de sua cabeça — como se com as duas mãos e com o um pé se agarrando, e rabo para o alto: o Sacizinho, como um macaquinho, como um gato. Ele se balançou, sete vezes. (p.617)

A imagem, com a reiteração do número sete, parece remeter ao sentido da obra. Produz uma roda em torno da personagem transformada em coqueiro, como a roda de mulheres em torno do buriti grande em “Buriti”. Uma imagem da dança do corpo de baile. O aprendizado que os piolhos proporcionam ao Grivo, contando-lhe segredos novos, fala das fontes mínimas de sentido que a experiência pode aproveitar. Mas é no

próprio ato da aniquilação desses seres que eles se tornam importantes. Sua presença depende da morte provocada pelas mãos do Grivo. Mais uma vez, no centro da roda de aprendizado e experiência está a luta de morte. E o saci que aparece sobre sua cabeça, como padrinho diabólico desse aprendizado, se transforma, se assemelha ao macaco, ao gato, em mutações contínuas, sete vezes.

O sentido que o olhar poético possibilita, um olhar que é mais livre e atento à experiência acumulada nos seres e nas formas de viver humanas, é no entanto associado a uma realidade de pobreza e sofrimento. Como na morte do menino Dito, estamos diante da possibilidade perigosa de satisfação com uma espécie de esteticização da pobreza e do sofrimento brasileiros, no que essa opção artística ou crítica pode acarretar de prejuízo à transformação efetiva dessa realidade. Em Rosa, o sofrimento é meio para alcançar o sentido, para alçar-se à metafísica. E o sofrimento no sertão de *Corpo de baile*, é inseparável da pobreza. Assim é para Manuelzão:

Ele nascera na mais miserável pobrezazinha, desde menino pelejara para dela sair, para pôr a cabeça fora d'água, fora dessa pobreza de doer.
(p.140)

Mas o sofrimento pode apresentar-se como uma via para a transcendência, como acontece a Miguilim, em trecho explicado ao tradutor Bizzarri por Rosa:

Rezava, rezava com força; pegava um tremor, até queria que brilhos doessem, até queria que a cama pulasse. (p.74)

*(Ânsia de afã místico de Miguilim, ângustia religiosa em ação.) No fervor, era como se quisesse ascender — à experiência salvadora de BRILHOS (a “gloria de Deus”); e que esses brilhos DOESSEM: isto é, senti-los, em si, no próprio corpo, carne, para certeza de sua realidade, supra-realidade. *Na evasão da reza, Miguilim queria era “transcender”.* (JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.47)*

A experiência da dor, como uma experiência material da realidade, permite a Miguilim a certeza da supra-realidade. Em todo o *Corpo de baile*, sobretudo na experiência da morte do Dito, a dor e o sofrimento são portas para a ascensão espiritual. Aqui, o fazendeiro Cara-de-Bronze expia sua culpa e avareza através da doença terrível que o isola e mortifica, mas é também a doença e a proximidade da morte que o fazem voltar-se para o sentido, para além da vida prática. Nota-se aqui a proximidade da imagem de sentido que Rosa oferece em *Corpo de baile* com a solução religiosa; quando o sentido se oferece como transcendência, a vida de pobreza e anomia do sertão brasileiros pode ser vista de forma perigosamente idealizada.

E a morte mesma aparece, na seqüência exata do trecho, citado acima, sobre as famílias dos exilados do sertão:

E teve uma vez em que ele pensou que, de doentemente, ia sem tardança morrer; e esperou a morte vindo vindo, mas sossegado sutil, como uma goteira pinga. (p.617)

O Grivo imagina, estando doente, ou de “doente mente”, que vai morrer. Ele a espera; a imagem traz um vazio de sentido que faz lembrar o Miguilim doente. Mas a morte de que fala esta novela é a morte do “Cara-de-Bronze”, uma morte que pode ocorrer, já que a realização da viagem pelo Grivo, tendo cumprido sua missão, permite constituir o sentido. A morte do “Cara-de-Bronze” é por ele mesmo preparada, com sucesso. Ele descobre que não matou o pai, espera a volta do Grivo, escuta-o falar de sua terra natal. Vendeu suas terras e todos os seus bois, talvez beneficie também os vaqueiros com o dinheiro arrecadado. O Grivo certamente sairá beneficiado:

O vaqueiro Doím: Sorte é a desse Grivo, que vai ganhar... No gratisdado... No bem me lambe...

O vaqueiro Sãos: E o Tomé Cássio, que é irmão-natural dele... Tomé Cássio, lá, quieto, tomando conta do Sapal...

O vaqueiro Cicica: Os homens do testamento estão por chegar. O Grivo melhorou de sombra.

O vaqueiro Sãos: Figuro o que. Heranças, no corpo de uma escritura.

(p.620)

Neste trecho revela-se que a recompensa do Grivo não se faz somente pela experiência — experiência que não provinha apenas da realização do desejo do outro mas do gesto de tomar o outro como si mesmo. O Grivo terá uma compensação material bastante expressiva, receberá um pedaço de terra do Urubùquaquá. Embora o tom invejoso dos vaqueiros, falando sobre isso, valorize o aspecto de transação material que a sociedade do vaqueiro com o fazendeiro ora explicita, esse aspecto nunca aparece isolado ou independente. A terra que o Grivo herdará é o pedaço do Urubùquaquá do qual o Cara-de-Bronze mais gosta, até mesmo porque não tem o aspecto de produtividade do todo da fazenda mas é uma vereda aprazível, um jardim de agrado. É o lugar que o fazendeiro queria rebatizar com o nome de sua terra natal, Buriti de Inácia Vaz. A possibilidade de ascensão social que se abre para o Grivo inclui Tomé Cássio, o irmão de Miguilim que viera do Pinhém. A família de Miguilim está sendo beneficiada. O “canto de rompante” que o violeiro, agora chamado pelo nome, João Fulano, o Quantidades, entoa nesse momento do texto, fala sobre Tomé:

Esse boi de longe, olerê, olerê!

Veio, veio, veio, veio.

— *Esse boi lavrado*

Sojiga na peia!

É um boi enfezado

Aguenta na peia!

Ele chifra de lado

Segura na peia!

Ele vira danado

Aguenta na peia!

Boi batedor...

(*Poracê*)

— *Peço alvíss'as, paguei arra'*

quero é ver o meu amor...

(Falado) — *Tomé, vem comer,*

deixa o boizim quieto!

Quero ter amor, amores

— *boiadeiro-passador* (pp.620/621)

A canção lembra as características do Tomé que funcionam como marcas de reconhecimento. A cara de assassino do Tomezinho criança, quando posto no tamborete do castigo, em “Campo geral”, transformou-se na frieza do melhor topador a vara do Pinhém. O gosto do Tomé pela luta frente a frente, seu autocontrole e frieza de moço sério e calado eram suas marcas em “A estória de Lélío e Lina”. Lá ele enfrenta e vence o perigo, antes de Lélío, que a Jiní representa. Ele se retira como uma resposta à duplicidade que Lélío passou a representar para ele, e a luta de morte como consequência. Lélío desejou sua mulher e seu lugar de companheiro na casinha que eles moravam. Cobiçou vestir o chapéu que ele deixou por lá quando veio ao Pinhém. A consciência que Lélío tinha de o estar traindo e roubando o seu lugar faziam-no temer Tomé. E aqui, na canção do Quantidades, reaparece o Tomé topador de boi a vara. Mas o que se fala do boi pode ser aplicado ao Tomé, eles se igualam na luta. E a luta parece ganhar uma dimensão sacralizada na palavra indígena “poracê”¹³⁰ que faz a passagem para a segunda parte. Na segunda parte, a personagem descansa, com a possibilidade de viver o amor.

O dia de trabalho terminou. A noite é escura. Os vaqueiros, agora em volta da fogueira, continuam a especular sobre a noiva do Grivo. O Grivo nega e não nega, responde com pergunta: “*Trouxe pessoa de mulher alguma?!*” (p.623) Moimeichêgo expressa a seu modo a mesma coisa: “*De baile foi — debaile: nada conseguiu?*”(p.622) A noiva do Grivo, que simbolicamente representa a poesia, aparece aqui articulada ao

¹³⁰ “Poracê”, ou “poracé”, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é uma dança sagrada tupi para celebrar os principais acontecimentos da tribo.

título da obra, na brincadeira desse alter-ego de Rosa que é a personagem Moimeichêgo. Participante do baile, ela no entanto não existe, materialmente. O Grivo vai se irritando com a insistência e a zombaria dos companheiros vaqueiros, mas, quando pai Tadeu revela a história de Cara-de-Bronze, em passagem já citada, esta culmina com a menção à neta da namorada do jovem Cara-de-Bronze, moça “*de toda e muita formosura*”. O encontro do Grivo com a poesia se dá mesmo na confluência de seu destino com o de Cara-de-Bronze. A brincadeira com a inversão da palavra poesia vem selar essa imagem simbólica.

A poesia revela que a forma de sentir, expressar, de viver um acontecimento é que produz experiência. E a forma de “Cara-de-Bronze” procura mimetizar o sentido poético por meio de seu hibridismo. A contradição está justamente no aspecto calculado que o texto de “Cara-de-Bronze” acaba por apresentar. O excesso de “experimentação” aproxima-o da racionalidade, em suas charadas e hesitações propositais. Em “Cara-de-Bronze” acontece o único momento em que o narrador interrompe a narração, para refletir sobre o narrar:

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, quereriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubùquaquá? A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira. (p.588)

Este é o único momento do *Corpo de baile* em que o narrador discute abertamente seu labor narrativo. É um momento de intensa exposição do narrador, que ganha subjetividade por meio da expressão de suas dificuldades específicas. Pela primeira e última vez, o narrador aparece explicitamente como um “eu”, não identificado a nenhuma personagem que pudesse justificar a primeira pessoa como estilo indireto livre. Mas o faz ainda mesclando sua aparição à forma gramatical impessoal da indeterminação do sujeito, que acompanha os outros verbos. O problema da dificuldade de narrar é então transferido ao leitor, que tem pressa de chegar ao fim. Na verdade, a lentidão dessa narrativa não se dá exatamente pela demora, — é uma das mais curtas do *Corpo de baile* — mas na demora e na forma lacunar e indireta de revelar o enredo e os objetivos da narração. O fim é identificado à morte — o que está conforme ao enredo, que traz em primeiro plano um moribundo se preparando para a morte. De fato, é o que o leitor persegue ao ler esta história. Mas a morte também se opõe ao sentido, porque a perda de si que o percurso errático permite é que leva ao sentido. Ir direto ao fim é o oposto da experiência. Assim é que o Cara-de-Bronze interrompe sua empreitada utilitária para realizar uma busca existencial. (Note-se como essa separação dos planos prático e espiritual é em si problemática.) O que o narrador parece estar propondo ao leitor, como percurso de leitura, repete o movimento de Cara-de-Bronze como protagonista: o abandono da perseguição dos fins práticos e uma volta para trás, que possibilita justamente a ampliação da perspectiva e, como consequência, do universo que ela pode abarcar. Olhar mais longe é estar além do fim, ou da busca pelo sentido imediato ou utilitário, e mais perto do sentido. A história não tem nome, como seu protagonista, como o arcano treze do tarô, a carta que simboliza a morte. O que o narrador propõe é um olhar para além da morte. Como vimos em “Campo geral”, o sentido suspende-se para fora do tempo.

O texto então termina com o vaqueiro Muçapira, aquele cuja sombra do chapéu produzia uma espécie de treva nos olhos, jogando terra com o pé nas brasas da fogueira. A morte simbólica do Cara-de-Bronze anuncia o final do texto.

VII. O JARDIM E O PROGRESSO

leitura de “Buriti”

Do Pau-Rôxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas — cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia.

(Corpo de baile, p.15)

PRIMEIRA PARTE: “reconhecimento”

Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer. Achava. (p.629)

A novela “Buriti” se inicia com a personagem no meio da ação. Como em “A estória de Lélío e Lina”, a personagem está chegando ao lugar onde acontecerá a história. Mas, dessa vez, trata-se de um retorno. A vinda de Miguel duplica outra viagem já realizada. A personagem — somente mais tarde o saberemos com certeza — também marca um retorno. As “*saudades e tempo*” referem-se à distância percorrida pelo leitor, que prosseguiu na obra, da primeira à última novela. Miguilim, de “Campo geral”, cresceu e reaparece como personagem em “Buriti”. As novelas preenchem, com isso, o tempo de sua infância e juventude, revelando-se agora como constitutivas da história de uma formação. O *Corpo de baile* realiza finalmente o que a dispersão das outras personagens de “Campo geral”, por outras novelas, prometia: sua personagem mais intensa e mais próxima do leitor comparece para fechar a obra. Nesse sentido, a armação estrutural da obra aproxima-se do romance, ao realizar, como que indiretamente, a formação de uma personagem em busca de um sentido existencial que lhe falta.

O tempo que levou para que Miguel voltasse ao sertão — reconhecido aqui pela palavra “*longe*”, que caracterizava o Mutúm, também no primeiro parágrafo de “Campo geral”— é o tempo que transcorreu ao longo das cinco novelas que separam “Campo geral” de “Buriti”. Esse tempo foi vivido pelo leitor, que enfrentou muitas páginas de leitura e acompanhou o ritmo lento e subjetivo de suas histórias; um transcorrer diferente da vida nas cidades, regido pelos ciclos da natureza e pela vida atrelada a eles, ao trabalho com a terra e os animais, à cultura transmitida oralmente. O tempo de *Corpo*

de baile esteve sempre afeito à marcha dos cavaleiros que tocam o gado, sem nunca nem mesmo galopar. Os saltos temporais serviram antes à lentidão que à pressa; nos dias repletos, coube a experiência de uma vida inteira. Em *Corpo de baile*, a passagem do tempo seguiu o ritmo da vida sertaneja, teve a forma de sua subjetividade. Sob esse aspecto, a forma da obra aproxima-se mais dos romances modernos¹³¹ do que das narrativas tradicionais: a experiência do tempo esteve sempre associada à mimese da subjetividade.

Mas Miguel esteve ausente, na cidade, estudando e trabalhando; sua história seria semelhante à história de muitos leitores, talvez de sua maioria. No entanto, não é essa história que *Corpo de baile* conta, e, sim, a história daqueles que ficaram no sertão e que viveram o transcorrer do tempo lá. Assim, o *Corpo de baile* não é um romance, mas um conjunto de histórias independentes, que mantém uma dispersão e fragmentação do sentido que essa constelação constitui. O tempo da ausência de Miguel forma uma continuidade e uma descontinuidade simultâneas.

Miguel espera ser acolhido no Buriti Bom, para onde retorna, do mesmo modo que o leitor deve acolhê-lo, “*com alegria maior que a surpresa*”. Sua volta, sem aviso, sem notícias, é um risco. E esse risco não será resolvido pela narrativa. Embora ainda se aproxime mais do Buriti Bom ao final e possa ter notícias do que lá se passou nesse ano, a narrativa termina antes de sua chegada.

Viajara de jeep, em ermas etapas, e essa rapidez fora do comum dava para desentender-se um tanto o monótono redor, os conduzidos caminhos campeiros. Ia chegar à Casa, tardio mas enfim, noite sobre. Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto de uma funda grotá — escondido muito lá em baixo um riachinho bichinho, bem um fiapo, só, só, que fugia no arrepiado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrando com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar

¹³¹ Segundo Lukács, n’*A Teoria do romance*, uma das mais importantes e transformadoras inovações que o romance moderno trouxe para a literatura foi a incorporação da passagem do tempo na sua forma. O tempo transcorre no romance; para as personagens, de modo que elas podem perfazer uma transformação, seu processo de aprendizagem. Mas o tempo transcorre também para o leitor, pois o romance inclui a imitação do tempo na sua forma, possibilitando ao leitor compartilhar a experiência, vivê-la e não apenas saber dela.

tremetes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas. (pp.629/630)

Miguel vem de fora do sertão e traz consigo o progresso, que o descaracteriza. O jeep introduz uma velocidade que transforma a experiência do espaço, que o torna irreconhecível. Para amenizar esse efeito, que é o efeito de sua própria vinda, Miguel pára para jantar no mesmo lugar que o fizera na viagem anterior: perto de um riachinho. O riachinho, como vimos, associa-se ao tema de Miguel, que já era tema de Miguilim, o jardim de agrado, o lugar aprazível, *locus amoenus*¹³². Um riachinho muito fininho, com flores muito modestas — a insistência na humildade do quadro talvez aluda à condição social de origem da personagem, muito pobre e modesta. Nesse lugar de agrado, a narrativa se duplica:

Tudo como da primeira vez, quando viera, a cavalo, por acaso em companhia de dois moços caçadores e, depois, de nhô Gualberto Gaspar, com quem quase mesmo no chegar tinham feito conhecimento. Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambú. (p.630)

A segunda viagem de Miguel, espécie de moldura da matéria narrada, configura a situação narrativa da história, o presente da narração. Até o final da novela essa situação permanecerá praticamente congelada: Miguel está à beira do riachinho, lembrando-se da viagem anterior. Em determinados momentos dessa primeira parte de “Buriti”, que trata da personagem Miguel, voltam flashes desse momento. Apenas no final Miguel prosseguirá sua segunda viagem. “Buriti” trata da primeira viagem, para a qual se transporta agora. O texto afirma a semelhança das duas viagens, buscada pela personagem, que deseja ser recebida da forma como se despediu, um ano antes: “*Tudo como da primeira vez*”. Porém, na primeira viagem, diferentemente da segunda, Miguel chega a cavalo. Há muitas diferenças; são as diferenças entre uma viagem e a outra a

¹³² Cf. Ernst Robert Curtius, “O lugar ameno” em *Literatura Européia e Idade Média Latina*.

experiência que o texto vai construir, sobretudo na segunda parte. No trecho citado, a companhia dos moços caçadores anuncia a presença de um motivo recorrente de Miguilim, reativando a memória do leitor. Às caçadas se associa a escuta dos barulhos da noite, que já havia também aparecido em “Campo geral”, e que será tema de “Buriti”:

*E, daí, silenciaram, depois falaram mais, desse e de outros assuntos.
Falou-se no Chefe Zequiel.*

Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:

Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia.

De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar. (p.631)

A ida de Miguel ao Buriti Bom está associada ao Chefe Zequiel 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. Trata-se de encontrar, neste adulto calado e bom ouvinte o menino de sensibilidade exuberante que conhecêramos em “Campo geral”. O próprio movimento do narrador traz a marca do reconhecimento. Do mesmo modo que observamos em “Campo geral” a voz narrativa passar da terceira para a primeira pessoa, vemos aqui acontecer de novo, num movimento assumido e mais duradouro. 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. Mas Miguel olha primeiro para dona Lalinha, a cunhada de Maria da Glória:

Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? Nela não se descobre tristeza, nem sombra de infelicidade. Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se, é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. Cidade: é para se fazerem princesas. Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade. No primeiro dia, pensei que ela não tivesse o juízo normal, e por ser louca a deixavam assim. Será que os roceiros de perto não vão dando notícia de ali haver aquela diferente criatura, e o caso não corre distâncias, no sertão? 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. Não entendem. Se, em desprevenido, ela surgisse, a pé, numa volta de estrada ou à borda de um mato, os capiaus que a avistassem faziam enorme espanto, se ajoelhavam, sem voz, porque ao milagre não se grita, diante. Sobre o delicado, o vivo do rosto, tão claro, os lindos pés, a cintura que com as duas mãos se abarca, a boca marcada de vermelho forte. Comigo, ela quase não fala. Evita conversar, está certo, na situação dela. Tem de ser mais honesta do que todas. Todo o mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. Sempre uma mulher casada. Mulher de iô Irvino, cunhada de Glória, de Maria Behú. (pp.631/632)

Este trecho é o início desse longo parágrafo em que a personagem Miguel assume a voz narrativa, enunciando-se em primeira pessoa. Voltamos a conviver com uma subjetividade marcada pela observação atenta, pela dúvida e pela fabulação, tal como acontecia em “Campo geral”. Chama a atenção que sua linguagem seja parecida com a linguagem dos narradores de *Corpo de baile*, sempre um pouco mais neutra que os discursos indiretos e as falas diretas das personagens, ainda que o narrador se deixe contaminar pela sua linguagem. O discurso de Miguel não é especialmente marcado pela fala regional do sertão, o que faz dele a princípio um estrangeiro nesse universo. Veremos como é assim que as personagens do lugar o acolhem; ele mesmo realiza, para

elas e para si mesmo, uma avaliação de seu pertencimento a esse universo. Mas, neste trecho, ele nos apresenta Lalinha.

Esta apresentação de personagem, embora o leitor não saiba, anuncia a segunda parte do texto, na qual o narrador mantém o foco em Lalinha e tematiza justamente a sua adaptação ao universo do sertão, em relação ao qual ela é uma estrangeira. A descrição de Miguel, em primeira pessoa, na seqüência exata do trecho anterior, configura para ela essa condição, associando a exterioridade ao sertão à exterioridade em relação ao real: “*Dona Lalinha não é de verdade*”. No entanto, Miguel conhece a cidade. Mas, como sugere o trecho, mantém com esse universo urbano uma relação idealizada que talvez possamos atribuir a um olhar de classe — são as mulheres participantes do meio proprietário e/ou financeiramente bem provido que podem ser chamadas “*princesas*”. Desse modo, mesmo para Miguel, Lalinha aparece como uma figura idealizada. Ela é associada, numa seqüência de imagens, a uma coisa, à insanidade, à ficção, à santidade. Miguel parece bastante impressionado com a sua figura, porém a situação dela na casa determina uma distância bem marcada, distância que, na verdade, está conforme ao movimento idealizador. Lalinha estabelece um contraste com Maria da Glória, que é em tudo acessível:

*O ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gemer? — “Esse outro, é de bicho do brejo...” — Glorinha disse. Decidida. Glorinha é loura — ou, ou, alourada. Mais bonita do que ela, dificilmente alguma outra poderá ser. **Bonita** não dizendo bem: ela é bela, formosa. Quanto tudo nela respira saúde. Natural, como Dona Lalinha. Mas, tão desiguais. Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso como se abre, as descidas do rosto se assinalando — uma onçazinha; assim tirando às feições do pai, acentuados aqueles sulcos que vêm do nariz para os cantos da boca. Dona Lalinha, os cabelos muito lisos, muito, muito pretos; e o rosto a maior alvura. Ela tem um modo precioso de segurar as cartas, de jogar, de fumar, de não sorrir nem rir; e as espessas pálpebras, baixadas, os lábios tão mimosamente densos: será capaz de preguiça e de calma. Como há de ser a outra, a mulher por causa de quem iô Irvino a deixou? (pp.632/633)*

Miguel olha para Maria da Glória, partindo de Lalinha. Entre uma descrição e a outra, aparecem os barulhos da noite, responsáveis pela presença de Miguel ali e pela relação que começa a se estabelecer entre ele e Maria da Glória. As moças se identificam pela beleza mas diferem na aparência. “Glorinha”, tratada por Miguel na intimidade do apelido, é loira e saudável, aberta, decidida, carnal e acessível. Sua aparição se dá pela sua fala, em diálogo com Miguel. Mas está sempre sendo comparada e associada a Lalinha, que parece exercer um encanto mais poderoso em Miguel. Lalinha tem os cabelos pretos, não é franca nos gestos e sorrisos. E o texto segue estabelecendo duplos. A loira e a morena, Lalinha e a outra, por causa de quem foi abandonada. Maria da Glória e Maria Behú:

Todo modo de Glorinha, o que move e dá, é desembaraçado. Ninguém diria que ela é irmã de Maria Behú. Desditosa, magra, Maria Behú, parecendo uma velha. Para ela, ter de viver com a cunhada e a irmã, na mesma casa, deve ser um martírio. Agora mesmo, de certo está rezando, recolhida no quarto.
(p.633)

Maria Behú¹³³ funciona como uma espécie de Vovó Izidra, sua secura e falta de beleza representam uma moralidade. Essas personagens que carregam mais claramente nas suas características físicas as suas funções sociais ou personalidades morais, representantes de um papel definido na comunidade, colaboram para a configuração do que venho chamando de naturalização das relações sociais. As causas naturais, culturais e sociais se misturam de tal modo e se harmonizam na caracterização das personagens, que produzem o efeito de naturalização de sua condição social e moral. No caso de Behú, são as suas características morais e sua função social de resistência à mudança e de preservação da tradição que aparecem como provenientes da natureza e por ela justificada. O duplo que Behú e Glória formam ajuda a ver nesta última a mesma

¹³³ Cf. Susana Kampff Lages, que, em *João Guimarães Rosa e a Saudade*, afirma sobre Maria Behú: “A figura de Behu é aquela que encarna o universo do Buriti Bom em seu caráter de imobilidade, de paz estabelecida, acentuando o domínio da tradição arraigada, do passado, impedindo “os movimentos do futuro”. (pp.124/125)

justificação naturalizante, agora de sua condição social, pelos atributos físicos e psicológicos; sua exuberância e luminosidade realizam perfeitamente a filha do proprietário rural, em pleno gozo “legítimo” de sua condição.

“Bicho do brejo... — “Bicho do brejo? Não, dona Glória. Eu acho que é pássaro...” “— Deixa ele. Pássaro, guinchando? A esta hora...” “— E sei? Sapo?” “— O senhor está falando numa coisa, mas está com a idéia apartada...” “— Estou não. Meu jeito é mesmo assim.” “— O senhor está querendo aprender o que é da cidade?” “— Nasci no mato, também. Sei a roça.” “— Aonde? Aqui no sertão?” “— No meio dos Gerais, longe, longe. Transforma-se noutra tristeza, de tanto tempo. Mas de tudo me lembro bem.” (p.633)

Para Miguel, a escuta dos barulhos da noite, definir se é sapo ou pássaro quem está guinchando, é uma forma de aproximar-se do sertão e dos conteúdos da infância. Miguel começa a mostrar-se a Glória e ao leitor. Também em “Buriti”, temos um enigma a ser decifrado pelo leitor; os indícios de Miguilim em Miguel vão aparecendo devagar e disfarçadamente. Aparecem os Gerais, enunciados da mesma forma que no início de “Campo geral”. Aparece a tristeza. E o que foi a infância de Miguel senão tristeza? A resposta de Miguel ao aflorar de seus conteúdos profundos, despertados pelo lugar, esse Buriti Bom que se parece com o lugar de sua infância, e por Maria da Glória, que o faz falar e lembrar-se de lá, aponta para uma solução bastante conciliadora e confortável:

Deve ser, ele simpatizou comigo, quis que eu ficasse mais três dias, depois de vacinados os bezerras, visto o gado. E bem, se eu disser: — Iô Liodoro, quero casar com sua filha Maria da Glória? — que é que ele me responde? Fantasia. Iô Liodoro é um dos homens mais ricos deste sertão do rio Abaeté, dono de muito. Fantasia? Nem sei se gosto de Maria da Glória, se um encantamento assim, mesmo crescente, quer dizer amor. Sei que desejaria parar, demorado, perto dela. Da alegria. (p.634)

O amor aparece unido ao cálculo material, novamente. Nesse trecho anuncia-se com clareza o final de *Corpo de baile*, que produz, para uma de suas personagens mais pobres e desamparadas, a condição de entrar para a elite proprietária rural. O trânsito de classe de Miguilim, que aqui se põe, culmina o trânsito narrativo da obra pelas diversas camadas sociais. (São incluídos, como vimos, os capatazes e meeiros que trabalham a terra alheia, os vaqueiros empregados de fazenda, os novos proprietários e os grandes proprietários.) Miguel tem consciência da distância social que o separa de Maria da Glória, mas esse limite, que só poderia ser vencido na imaginação — “*Fantasia.*” — vai se transformando em possibilidade — “*Fantasia?*”. A dúvida em relação aos próprios sentimentos é expressa, causando ambigüidade: Miguel não sabe o que sente porque está forçando seus sentimentos, está *interessado* em Maria da Glória, mais do que realmente apaixonado? E, neste caso, não será Lalinha a pessoa que lhe desperta as reações mais intensas? O encantamento que ele atribui a Glória não havia sido expresso justamente por Lalinha?¹³⁴ Mas o encantamento crescente pode ser mesmo indício de amor; à motivação social ou econômica associa-se a emotiva e psicológica. A alegria, tema da mensagem do Dito ao morrer, inaugura aqui a identificação de Maria da Glória com o Dito, já anunciada no final de “Campo geral”.

Aparece também nesse trecho a referência geográfica desse umbral do sertão que é o Buriti Bom: está localizado no vale do rio Abaeté. Embora Miguel perceba a paisagem como semelhante à da sua região, ela está bem distante do Mutúm, que se localiza no vale do rio Urucúia, como em “A estória de Lélío e Lina” se revela, na conversa de Lélío com Tomé, irmão de Miguel:

¹³⁴ “*Maria da Glória é inocente, de uma inocência forte, herdada, que a vida irá desmanchar e depois refazer. A gente pode amar, de verdade, uma inocência? — “Sabe, você tem muito de parecido com o Irvino meu irmão, o modo...” Irvino, o que amou e depois abandonou Dona Lalinha... Eu podia gostar de Dona Lalinha? De Glorinha, eu sei. Imagino Glorinha casada comigo, no mesmo quarto, na mesma cama. Simples, como será, um corpo formoso. Dona Lalinha, não. Se Dona Lalinha se despisse, não sonho como seria. Um corpo diferente de todos, mais fino, mais alvo, cor-de-rosa uma beleza que não se sabe — como uma riqueza inesperada, roubada, como uma vertigem... Despir Dona Lalinha será sempre um pecado. Eu teria de ter vivido para a merecer — desde a hora do meu nascimento.” (p.636) Parece que, para Rosa, o encontro amoroso e sexual se faz também na forma dos “lugares adequados” que parece hierarquizar as pessoas e nessa hierarquia ordenar os pares amorosos. É claro que todo o olhar de Miguel para Lalinha tem também a função de preparar e instigar o leitor para a segunda parte. Há ainda a formação do duplo, sempre acompanhando a escolha amorosa.*

— “Lá, você teve alegria de ver a senhora sua mãe?” — Ah, vi, sim. Tão boa, tão envelhecida...” E Tomé desprendia a peia do bezerro. Lélío soltava a laçada. — “O Mutúm, será que fica para os lados do Paracatú?...” — Ah, não. É daquela banda dali. Rumo-a-rumo com o Buriti-Alegre. Lugar, mais perto de lá, é a Barra-da-Vaca...” (...) A Barra-da-Vaca — o velho porto, nesse velho rio Urucúia.” (p.331)

Barra da Vaca é o antigo nome da cidade de Arinos, na beira do rio Urucúia, na região norte de Minas Gerais¹³⁵. Configuram-se, assim, duas regiões geográficas centrais em *Corpo de baile*. A primeira é formada pelo vale do rio Abaeté, onde se localiza o Buriti Bom, de “Buriti”; pela confluência do rio de Janeiro com o rio São Francisco, referência para a localização da Samarra, de “Uma estória de amor”; por Andrequicé, de “Dão-lalalão”; e Cordisburgo, de “O recado do Morro”. Os cenários dessas quatro novelas se localizam no centro de Minas Gerais. As outras três novelas localizam-se no vale do rio Urucúia, norte de Minas Gerais, e apontam a mesma Barra-da-Vaca como referência: “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”.

A conversa de Maria da Glória e Miguel continua versando sobre a identificação dos sons dos animais noturnos do sertão. Os conteúdos de Miguilim vão aparecendo. Ele fala do pássaro mutúm, que canta antes da meia-noite e na aurora. Disfarçado pela pergunta de Glória sobre se ele deixou namorada, o Mutúm aparece:

— “Você teve namorada, lá, em sua terra?” Dona Lalinha deve ter ouvido, olhou para cá, sorriu para Glorinha. O nome de Dona Lalinha é Leandra. — “Não tive. De lá saí muito menino...” — respondi. — “E que mais?” — “É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou...” (p.634)

Os fatos narrados em “Buriti” são posteriores aos de “A estória de Lélío e Lina, quando Tomé volta ao Mutúm e visita sua mãe. Agora, o Mutúm já não existe mais, todos se mudaram. E a mãe de Miguel aparece em “Buriti” apenas como lembrança. O

¹³⁵ Cf. “Anexo 4 – Geografia” e o mapa, “O sertão mineiro de *Corpo de baile*”, que o acompanha.

fim do Mutúm auxilia a configurar para o sertão que o próprio *Corpo de baile* cria, a imagem de sua dissolução. Os lugares que vemos servir de cenário e condição para a existência dessa cultura própria que acompanhamos ao longo da obra, vão se descaracterizando, vão sendo abandonados pelas personagens.

Maria da Glória, na seqüência da conversa, quer saber se Miguel gosta de caçadas. Ele odeia, lembra-se do tatú-peba fugindo dos cachorros. Fala para ela, então, de uma cachorrinha com seus filhotes. De fato, as imagens que compõem a história de Miguilim são fortes o bastante para serem lembradas aqui apenas alusivamente e, ainda assim, ajudarem o leitor a reencontrar Miguilim nesse jovem, dele aparentemente tão diferente. Na primeira leitura, as pistas dominam o leitor, que está ávido por reconhecer Miguilim e confirmar suas suspeitas. Cada alusão parece pouco, a coleção não parece esclarecer definitivamente. Mas, tal como acontece com a descoberta pelo leitor da miopia de Miguilim, que sugere uma releitura, se voltarmos a “Buriti” encontraremos um Miguilim bastante configurado, semeado através de muitos detalhes e coerências de personalidade. O que, no entanto, não evita, talvez, certa decepção do leitor ao deparar-se com esse moço muito calado e indeciso, que procura se esconder e tem medo de agir. As características de Miguilim que encantavam na criança, como parte de um processo de formação, ao serem fixadas numa personalidade adulta, ao aparecerem insuperadas, perdem o encanto. O encanto de Miguel é ser Miguilim, na emoção que envolve o leitor ao reconhecê-lo, mas é a permanência mesma daquelas características, que o faz um adulto apagado.

— “Dizem, de quem nasceu nos campos-gerais: que, ou é muito bandoleiro, ou em amor muito leal...” Não respondi. — “Você pensa demais.” Por um instante, deixou de mirar-me. — “Você tem irmãos?” Sei, Glorinha pode já estar no meu destino. Que é que a gente sabe? — “Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menino... Um irmãozinho” — eu digo. Eu queria levar Glorinha comigo, às maiores distâncias de minha vida. — “...Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer. Você acha que sou fraco?” — “Acho não. Por que? Fraqueza não é ter sentimento.” Eu queria que Glória me chamasse, me ensinasse lugares que fossem dela só —

nós dois, sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque, rodeados de uma outra luz. (pp.636/637)

A menção à lealdade amorosa leva a conversa ao Dito. Ao revelar para Glória sua memória mais doída, Miguel inclina-se a acreditar que a ama. E o que ele expressa é o sentimento reiterado da perda insuperável, uma profunda tristeza. Compartilhar suas lembranças mais importantes, mais constitutivas, faz com que Miguel associe Glória ao jardim de agrado, que ele traz como a sua memória mais antiga, e que ainda menino transformara em símbolo da busca existencial e do desejo de ascensão social em um mesmo movimento. Embora seja mesmo uma condição real do amor que se realiza em casamento, a de unir uma dimensão prática e material da vida a aspirações existenciais por completude e sentido, o amor em *Corpo de baile* mistura-as de modo a tornar indiscerníveis os planos do desejo. Como a mistura se faz de forma não problemática e em prol dos interesses da personagem, fica uma impressão de que a autocrítica que a personagem empreende encontra aí um obstáculo que a paralisa. A forma como o texto produz a mistura, revelando-a e disfarçando-a, também parece realizar uma mútua justificação entre os planos material e existencial. O casamento com Maria da Glória, resultado proveitoso para Miguel nos dois planos, ganha um sentido de mérito. Miguel “merece” a ascensão social justamente por sua sensibilidade artística, além da disposição para o estudo e o trabalho.

O texto encerra o relato da última noite no Buriti Bom e volta ao narrador de terceira pessoa, para relatar a convivência de Miguel com nhô Gualberto Gaspar, o vizinho do Buriti Bom que o levou até lá. Fazendeiro mais pobre, dono de terras menos extensas e férteis, Gualberto só fala sobre eles. Apresenta-os a Miguel sob sua ótica prática, interesseira e deslumbrada. O narrador alterna a perspectiva das duas personagens, e realiza passagens sutis entre uma e a outra perspectiva, colaborando com a duplicidade que vai se estabelecer entre eles — ambos interessados pela mesma mulher, compartilham uma certa dimensão prática da vida, com seus cálculos.

Ja aí Miguel cobrava também interesse por nhô Gaspar, nele encontrava a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente,

sensível ao mudo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver. Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz. 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 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...” (p.646)

A identificação de Miguel com nhô Gualberto Gaspar se faz pela memória do sertão, pelo processo de auto-reconhecimento de que vimos tratando. A expressão usada para indicar o modo de ser de seus moradores, “*nível de alma*”, sugere uma hierarquização das pessoas que o modo de Miguel avaliar as mulheres do Buriti Bom já revelava. Miguel passara os anos na cidade sentindo-se apartado e buscando a distância do sertão que agora demonstra. Mas o mesmo movimento de distanciamento revela-se como uma fixação daquela realidade em si mesmo, como uma conservação de seus conteúdos subjetivos. Para reconhecer-se, Miguel precisa assumir sua condição, superar o passado, conservando-o. Porém, as expressões que o texto utiliza para estabelecer esse aprendizado carregam também o sentido material de ambição e desejo de ascender socialmente. Justo como víamos acontecer com a lembrança do jardim das frutinhas vermelhas no menino Miguilim; o movimento de conscientização e apropriação subjetiva dos conteúdos existenciais se alia e se mistura aos interesses materiais, sem que estes participem do mesmo esclarecimento. Essa mistura parece legitimar a busca de realização material nos termos do aprendizado e da consciência de si.

Miguel operava ativo, vacinando. Ele mesmo não deixava de ver a satisfação com que nhô Gualberto reparava nisso. Sempre, surdamente, Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar. Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro. A mais, como se, de repente, de alguém, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta. Trabalhava atento, com

afinco. Somente assim podia enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo. Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir, e que ele carecia de não saber qual iria ser. Aí bem que o sonho era a princípio um jardim de grandes árvores de bela vista, da banda do nascente, um lugar de agrado. Mas o sonho tinha de ser tomado apenas em goles curtos, entre hostilidades. (p.648)

Miguel trabalhando presentifica precisamente a relação de Miguilim com o trabalho, quando fora obrigado a refrear seu impulso contemplativo e aplicar-se nas atividades produtivas do Mutúm. O erro, para Miguilim, esteve associado ao comportamento de sua mãe, “*agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa*” (p.13), que o fazia suspeitar que “*no começo de tudo, tinha um erro*”. A frase, solta no texto, inexplicada, parece, no entanto, referir-se à sua origem, levando o leitor a colocar sua paternidade sob suspeita e acreditar que tio Terêz seja seu pai. O erro passa então a ser um motivo recorrente das reflexões de Miguilim; ele encarna sua auto-consciência e sua necessidade de agir bem. Miguel ainda se sente vigiado como aquele menino, e mobiliza suas energias na realização concentrada do trabalho, exatamente como vimos Miguilim fazer ao capinar a roça, enquanto se lembrava do jardim. E o jardim aparece também aqui, com a mesma função. O jardim é o objetivo do trabalho, sendo seu oposto perfeito; é a possibilidade de ócio e contemplação. Para suportar a atividade sem sentido autônomo, que é a forma que o trabalho adquire sob o comando de outrem, Miguel agarra-se ao sonho, que oferece um sentido exterior e alivia a imersão no “*movimento pequeno do mundo*”. O trabalho não será capaz de “*comprar*” sua “*definitiva alegria*” mas parece ser uma porta para ter “*direito*” a ela. Ainda des-identificado do mundo do trabalho, consciente da opressão e limitação subjetiva que ele significa e conservando sua sensibilidade, Miguel parece estar ainda próximo do universo artístico dos narradores. Porém, em “Buriti”, a personagem adquire uma nova função, que é a de trazer consigo o “progresso”. Enquanto vacina o gado da Grumixã, Miguel impede que Gualberto comande seu trabalho e recebe o olhar admirado de seus trabalhadores.

Aqueles vaqueiros apreendiam com esquisita sutileza todo momento em que alguma coisa demudava — para então olharem assim. Antes, desconfiavam

da aparelhagem, do mecanismo das vacinas, quase uma forma de pecado; queriam o que fosse uma benzedura, com virtude de raminho verde de planta e mágicas palavras no encoberto — queriam atalhos. (p.649)

As vacinas trazem seguramente uma melhoria para as condições do gado sertanejo, para aqueles que podem pagar. (Quando Gualberto Gaspar pergunta a Miguel se as vacinas são do governo, o texto sugere que são particulares; Gualberto parece negociar o preço com Miguel.) A desconfiança dos vaqueiros em relação aos aparatos do progresso afirma um modo de ser para o sertão que aqui, sob a perspectiva de Miguel, pode ser facilmente recusado como atrasado: “*queriam atalhos*”. No entanto, os atalhos representam a própria cultura do sertanejo, que o texto veicula e não desmente. A lógica da magia simpática, disseminada por todo o *Corpo de baile*, em simpatias, benzeduras, “trabalhos”, feitiços e profecias, sempre conserva, quando aparece, uma dimensão de eficácia. O olhar exterior e urbano, que Miguel lança aos vaqueiros, continua na assunção da posição de mando, em seguida:

Miguel dispunha dos campeiros: mandou que trouxessem agora o bezerro caruara — o pobre, que era triste de se ver. O pêlo se arrepiava como em plastras, e ele nem sabia encolher-se, feioso, magro, tolhido pelo endurecimento das juntas. — “Croara...” — nhô Gualberto explicou. — “...Não veja que a doença dê em trem dessa idade...” Nhô Gualberto desgostava de que no seu gado houvesse reses com defeitos. — “O que há aqui é berne, muito. Em pastos do meu alto-sertão, lá grassa quase imundície nenhuma...” — Miguel disse, malmente. Nhô Gualberto o espiara, admirado. — “O senhor é do sertão? Dadonde?” Parecia não crer. — “Do alto dos gerais. Dum mato, um sitiozinho da serra... Tenho o jeito não?” — Miguel se ria, com um desdém. Aquele bezerro caruara dava gastura, de se reparar, era um nôjo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a idéia para um bezerro belo; não podido pois ser realizado. Mais valera não existisse, então, deviam tê-lo matado. Entretanto, Miguel, ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho; o bezerro palpitava, com seu calor infeliz, como criatura muito viva, sem embargo. A morte daquele bezerro seria uma coisa tristíssima. (p.649/650)

Chama a atenção neste trecho a presença de um “bezerro erroso”, semelhante ao que abre o *Grande sertão: veredas*¹³⁶. A aparição do bezerro, do erro que ele representa, leva Miguel a revelar-se sertanejo. Ele o faz por meio de uma afirmação bastante duvidosa, já que acompanhamos as dificuldades do pai de Miguilim com o gado do Mutúm¹³⁷. Gualberto se surpreende; para ele, Miguel era uma figura urbana, de homem estudado, “doutor”, portador das inovações e melhorias que o progresso propicia. Aqui, o bezerro gera em Miguel uma “*gastura*” violenta. O erro adquire a qualidade oposta ao dever ser da idéia¹³⁸. A beleza aparece como ideal de existência e o bezerro como erro em relação a esse ideal. A recusa de Miguel é uma recusa da realidade, tal como ela aparece. É uma recusa essencial, que, nesse trecho, participa dos mecanismos da luta de morte, dos quais já tratamos em “Campo geral”. Para existir, sem erro, Miguel precisa aniquilar o bezerro. O cuidado profissional vai, no entanto, impondo a existência real do bezerro a Miguel, que parece ceder à realidade. No entanto, o dever-ser ainda retorna, quando Miguel encerra o trabalho:

Curvado, Miguel lavava as mãos, no rego do pátio. Os porcos andavam por lá e as galinhas, ciscando no esterco. De toda hora, era o arrulho da pomba-rola, a que se atoleimou de amor. Aquele chão, o campo, as estradas — tudo devia ser liso, ingastável, sem sujo, sem poeira, duro onde se pisasse. de um metal fosco e eterno, impossível de mudança ou corrupção. De vivo e renovável, só as águas, as relvas e as árvores, em recantos — curvos como ilhas — como canteiros aprazíveis. Portanto, havia uma mulher, no Buriti Bom, Maria da Glória. Como Miguel e nhô Gualberto Gaspar ficavam a ver, quando passava um picapau-da-cabeça-vermelha, em seu vôo de arranco: que tatala, dando impulso ao corpo, com abas asas, ganha velocidade e altura, e plana, e

¹³⁶ Cf. José Antonio Pasta Jr. “O romance de Rosa — temas do *Grande sertão* e do Brasil”, para uma interpretação dessa figura do bezerro erroso no *Grande sertão: veredas*.

¹³⁷ Cf. Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, “Do Mutúm ao Buriti Bom”, onde se lê: “*A condição mais úmida do clima local de pé-de-serra, se era benéfica para a lavoura, na mata, apresentava um demérito para a pecuária, como se pode registrar na referência ao fato de que o touro Rio Negro, do pai de Miguilim, estava cheio de bernes*”, p.12.

¹³⁸ Cf. Suzi Sperber, *Caos e cosmos*, sobre a presença em Guimarães Rosa de idéias platônicas, particularmente a beleza.

perde-as, de novo, e se dá novo ímpeto, se recobra, bate e solta, bate e solta, parece uma diástole e uma sístole — um coração na mão —; já atravessou o mundo. (p.651)

Em meio ao estercor, Miguel realiza imaginariamente, para o sertão, um solo conforme a um ideal de perfeição, que não pertença ao mundo histórico, mas dele esteja protegido. Que seja um lugar não sujeito a transformações, mas incorruptível. Parece contraditória a imaginação de um sertão imutável com o próprio papel de Miguel, portador de inovações, como as vacinas. Porém, essa imagem é o que de algum modo o *Corpo de baile* acaba por realizar: a fixação em obra de um sertão que, ao nascer, na sua própria criação artística, traz as condições de transformações definitivas, como aquelas expressas pela nova gestão do Pinhém ou pela saída da família de Miguilim do Mutúm, mudanças possivelmente fatais para o seu modo de ser, sua cultura, sua tradição. O registro dessa cultura guarda algo de folclórico, no sentido em que este geralmente registra um costume antigo, que já não é eficaz como participante da cultura, mas memória da função social que já exerceu. O sertão de *Corpo de baile* registra, nessas alterações da forma de administrar o negócio do gado, nas vacinas, na introdução do jeep e do caminhão e, com isso, de um comércio mais ágil e de maior alcance, também uma mudança de mentalidade que as acompanha. O lugar da autoridade sócio-cultural se desloca com a chegada das técnicas industriais¹³⁹, o jovem doutor passa a ser uma autoridade reconhecida em detrimento da experiência popular. O conflito das lógicas

¹³⁹ Cf. Thompson, “Introdução: costume e cultura”, em *Costumes em comum*, em que procura definir uma noção de costume popular discutindo os limites do olhar de classe que os estudiosos e intelectuais de diversas áreas acabam por revelar, ao debruçar-se sobre a cultura popular. “*A Revolução Industrial e a concomitante revolução demográfica foram o pano de fundo da maior transformação da história, ao revolucionar as “necessidades” e destruir a autoridade das expectativas baseadas nos costumes. É isso sobretudo o que estabelece a distinção entre o “pré-industrial” ou “tradicional” e o mundo moderno. As gerações sucessivas já não se colocam em posição de aprendizes umas das outras.*” pp.22/23. E, ainda: “*o processo do capitalismo e a conduta não econômica baseada nos costumes estão em conflito, um conflito consciente e ativo, como que numa resistência aos novos padrões de consumo (“necessidades”), às inovações técnicas ou à racionalização do trabalho que ameaçam desintegrar os costumes e, algumas vezes, também a organização familiar dos papéis produtivos.*” p.21. Embora Thompson esteja descrevendo e refletindo sobre a formação do capitalismo na Inglaterra, num período que vai até 1760, há características que, guardadas as diferenças, ajudam-nos a compreender esse campo brasileiro representado em *Corpo de baile*. Aqui no Brasil, são as duas lógicas convivendo simultaneamente, tradicional e moderna, com o agravante da escravidão, que complicam o quadro. Cf. Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar” em *Ao vencedor as batatas*.

tradicional e moderna acontece na mente de Miguel, que quer conservar imutáveis as terras do sertão, numa imagem de petrificação mineralizante das formas, para garantir um jardim, que será, em “Buriti”, o paraíso vivido pelos proprietários do Buriti Bom. Os vaqueiros e trabalhadores do sertão vivem a realidade que Miguel experimentou quando criança, que ninguém desejaria imortalizar, nas suas condições de miséria e desamparo social¹⁴⁰. E o texto sugere, simultaneamente, as condições de dissolução dessa realidade (com a introdução do saneamento moderno e das alterações culturais que ele traz consigo) e a imortalização desse mundo fixado artisticamente e idealizado pela beleza estética intencional. A beleza, que Miguel associa às suas lembranças tristes, é tema de “Buriti” e será discutida na segunda parte, como atributo puro da mulher de elite, que não participa do mundo do trabalho. A visão que a elite do sertão apresenta sobre esse mundo, através das perspectivas de Miguel e Lalinha, são sensivelmente diferentes dos olhares internos que as outras novelas apresentavam. A mudança na avaliação dos costumes populares só poderia ganhar um viés crítico, revelando os limites desse olhar de classe (dominante) sobre a cultura popular, se essa mesma classe pudesse ser desmistificada. Porém, o texto de “Buriti” nos apresenta, como lugar geográfico e social dos membros dessa classe, um jardim paradisíaco, habitado por “deuses”, vivendo arquetipicamente suas condições humanas, sobretudo sua sexualidade.

No trecho acima, Miguel e Gualberto são tomados como um, como duplo, ao observarem o picapau vermelho, que é um coração palpitante e livre. O amor, ou antes, o desejo sexual por Maria da Glória, os une. O movimento do picapau, como prenunciador da relação amorosa de Miguel, aponta para duas direções: por um lado, participa da lógica da magia simpática que confirma os prenúncios e profecias que antecipam os acontecimentos; por outro lado, revelam em Miguel uma predisposição para apaixonar-se por Maria da Glória que, se não for aceita como conteúdo místico, alude ao interesse material. Maria da Glória vem associada ao jardim e ao desejo de possuí-lo.

¹⁴⁰ A não ser que adotemos a visão naturalizada que os próprios participantes têm de sua condição: “As flutuações da mortalidade, dos preços, do desemprego, são experimentadas como acasos externos, fora de qualquer controle.” Thompson, “Introdução: costume e cultura”, *Costumes em comum*, p.21.

Na seqüência do enredo, Miguel almoça com nhô Gualberto, conhece Dona Dona. Gualberto conta histórias das pessoas do Buriti Bom enquanto leva Miguel até lá, no dia seguinte. O narrador vai alternando as perspectivas narrativas de uma e outra personagem e fusionando-as sutilmente; por vezes, em parágrafos que se iniciam com uma personagem e terminam com a outra. Acompanhamos os hábitos de Gualberto Gaspar e seu modo de ser e pensar. É um homem ligado à vida prática; Gualberto, ou “Gulaberto” como o chama sua mulher, representa a “gula”, em “Buriti”, o sétimo pecado, associado à influência lunar. Enquanto cavalga pela região, indo da sua fazenda até o Brejão do Umbigo, limite de suas terras com o Buriti Bom, Gualberto vai realizando cálculos econômicos referentes às negociações de gado e alimentos. Em meio à narração desse percurso, há uma volta para a situação original da narrativa, ao riachinho onde Miguel parou para jantar na sua segunda viagem. O texto relembra ao leitor que é desde ali que a história está sendo narrada.

A noite encorpava. Fim de minguante, as estrelas de meio de maio impingando, com grã, com graça, como então elas são, no sertão. Maria da Glória dizia: “nossas estrelas daqui, nossas...” Em tudo o que dizia, decerto em tudo quanto pensava, ela era rica. De nascença recebera aquela alma, alegria e beleza: tudo num todo só. Miguel gostava dela. Assim que o coração relembra forte uma pessoa, é mais difícil trazer sua imagem à memória dos olhos. Miguel deixava seu coração solto — e pensava em Maria da Glória: mas somente como um calor carinhoso. Daí, carecia de pensar o nome dela: Glória. Daí, tinha receio. Temesse? Maria da Glória ainda não aprendera a sabedoria de recear, ela precisava de viver teimosamente. Como o pai dela, iô Liodoro, era supremo e senhor, como o crescer das árvores. O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maquineja? A pedra é roída, desgastada, depois refeita. O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrerá? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição. Agora, as estrelas procuravam seu ponto. Elas eram belas, sobre o sertão feio, tristonho. Quase davam rumor. O que era próximo e um, era a treva falando nos campos. Aquela hora, noutra margem da

noite, o Chefe Zequiel se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela?

Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. (p.666)

Miguel pensa em Maria da Glória desde esse momento original, em que se encontra na posse de todas as suas lembranças do Buriti Bom. Essas voltas à situação narrativa original, que se repetem esparsamente ao longo dessa primeira parte e fecham a história, ao final, funcionam como momentos de síntese do vivido. Maria da Glória aparece, assim, rica em todos os seus atributos, numa das formulações mais evidentes de naturalização de dados sociais em *Corpo de baile*. O mesmo acontece para iô Liodoro. Maria da Glória é rica de nascença; dotada de uma alegria e beleza que se estendem à sua condição. O mundo proprietário, associado ao jardim de agrado, aparece idealizado e purificado. As características sociais de iô Liodoro, “*supremo e senhor*”, são comparadas à natureza. Toda a caracterização de iô Liodoro o qualifica como um proprietário em plena adequação com a sua posição, uma adequação que inclui o porte físico, a educação e o exercício do poder. A extrema harmonia de natureza e condição social que encontramos no Buriti Bom parece legitimar uma pela outra, participando da integração que esse universo do sertão propicia a todos os seus habitantes. Cada um ocupa um lugar determinado e afim a suas características; seu destino se desenrola a partir desse lugar. Assim acontece também com o Dito, que “*entendia os cálculos da vida*” e “*por isso*” morrerá. A dúvida que Miguel expressa sobre o sentido de destino determinado previamente para essa morte revela, no entanto, um conflito nessa concepção. O próprio papel de Miguel como agente perturbador desse universo, nesse sentido semelhante ao de Lalinha, fala sobre a abertura à história que esse universo fechado em suas crenças e adequado no seu funcionamento pode apresentar. Veremos como o final abre uma discussão sobre a possibilidade histórica para esse sertão.

Miguel teme a repetição. A repetição seria a reposição da tristeza como um destino inevitável. Contra ela, ele traz as inovações modernas e a possibilidade de ascensão social, interferindo na imutabilidade do quadro social. Mas a sua volta ao mesmo lugar, na mesma época do ano, tendo parado para jantar perto da mesma grota onde passa o mesmo riachinho, desejando ser recebido exatamente como se despediu,

temendo as transformações, repõe ainda a noção de destino, os ciclos inalterados de existência, a que se associa a vida no sertão. Desse modo, Miguel supõe que o Chefe, naquele exato momento, está escutando os barulhos da noite. Porém, a pergunta que anuncia a descrição de sua insônia deve ser respondida negativamente. Não, o Chefe já não está ouvindo a noite; nesse momento da narrativa, ele já está curado. A negativa confirma as narrativas da noite do Chefe como produções imaginárias de Miguel:

Daí, depois muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutúm.

*O mutúm se acusa. O mutúm, crasso. As pessoas mais velhas conversavam, do que havia entre o mato e o campo. — “Lobos?” — “Tem achado muita bosta deles. E ouvido urrarem, neste tempo-de-frio...” Os lobos gritam é daqui agora, no tempo-de-frio, à boca da noite, ou até às oito horas. Gritam, na cabeceira da vereda. Lobo dá um grito feio: — **Uôhh! Uôuhh!**... A fêmea grita responde: — **Uaáh! Uáh!**... Eles tem dôr-de-lua. Nessas horas, os lobos enlouqueceram. O mato do Mutúm é um enorme mundo preto, que nasce nos buracões e sobe a serra. O guará-lobo trota a vago no campo. As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados — o tatú que se agarra no chão dando guinchos suplicantes, os macacos que fazem artes, o coelho que mesmo até quando dorme o todo-tempo sonha que está sendo perseguido. O tatú levanta as mãos cruzadas, ele não sabe — e os cachorros estão rasgando o sangue dele, e ele pega a sororocar. O tamanduá. (p.668) [segue uma descrição de violenta caçada ao tamanduá — até: “A noite é triste.” (p.669)]*

Por três vezes no texto ocorrem as narrativas das noites do Chefe. São descrições dos barulhos da noite encadeados de forma a produzir uma passagem do tempo. A insônia de Chefe Zequiél é vivida pelo leitor nessa seqüência, contínua e ininterrupta, que a experiência auditiva da natureza selvagem configura. A experiência sonora é acompanhada pela necessidade vital de lhe atribuir significação. Ouvindo e compreendendo os movimentos dos animais no mato do sertão, o Chefe se torna mais um deles, participante da luta pela sobrevivência. É preciso compreender os sons para proteger-se da Môrma, criação imaginária de uma figura feminina de assombração, que

está sempre prestes a vir matá-lo. Em meio a esse fluxo contínuo da experiência da noite, aparecem os conteúdos de Miguilim, vividos na noite do Mutúm. Miguilim já temia uma figura mal assombrada de mulher, bastante semelhante à Môrma de Chefe Zequiél¹⁴¹. Nesses momentos, a experiência de Miguilim é presentificada¹⁴², sem a mediação da consciência adulta que rememora.

Uma coruja miou, gosmenta. A coruja quer colóquio. Sapos se jogam de sua velha pele. Esses são feiticeiros. Sempre que há um desgosto muito fundo, há depois um grande perigo... Deu tumbo. Nos Gerais, o vento arranca as árvores agarradas pelos cabelos. O chão conserva meses o gurgo das trovoadas. As irmãzinhas estão dormindo. Se a onça urrar, no mato do Mutúm, todos da casa acordarão dando pranto, é preciso botar os cachorros para dentro, temperar comida para os caçadores... Um homem com a espingarda, homem de cara chata, dôido de ruivo, no meio da sala, contando casos de outras onças, que ele matou. Tinha as botas até quase no meio da coxa, e de entradas alargadas, bota de chocolateira. Ninguém, nessa madrugada, não tinha medo desse homem... Há um silêncio, mas que muitos roem, ele se desgasta pelas beiras, como laje de gelo. E dão um tóo: é a anta que espoca do lamaçal, como um porco de ceva. Se o senhor quiser ouvir só o vento, só o vento, ouve. Cada um escuta separado o que quer. A pessoa que vem vindo, não me dá pestanas. As irmãzinhas estão dormindo... Vão matar o Quibungo... E tem uma cachorrinha, latindo, de lá do Céu... Quem tapa a noite é a madrugada. (p.691)

A indistinção entre as personagens de Miguel e do Chefe ganha formas narrativas diversas. No primeiro trecho, que pertence à primeira narrativa da noite do Chefe, o conteúdo de Miguel não é destacado do resto. Neste segundo trecho, porém, aparece grifado o conteúdo de memória de Miguel, produzindo um diálogo com a outra

¹⁴¹ “Miguilim não gostava de pôr os olhos no escuro. Não queria deitar de costas, porque vem uma mulher assombrada, senta na barriga da gente.” p.34

¹⁴² O trecho de Miguilim pensando nos tatus, na p.24, citado em “Sempre alegre”: “e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos?”, pode ser comparado ao trecho da noite de Chefe Zequiél: “O tatú velho falou: – Gente, não vai ficar nem um tatú, no mundo?”, p.700.

voz, que parece ser a do Chefe, e se enuncia em primeira pessoa. As memórias do Mutúm que estão inseridas nessas narrativas parecem ser memórias de insônia, quando a criança teme. Os conteúdos do medo de Miguilim estão sempre relacionados às imagens de caçadas que ele presenciou ou imaginou; no primeiro trecho identificado com a caça, mas no segundo, cumprindo a necessidade de identificar-se com o caçador de onças. No primeiro trecho, os conteúdos emergem devagar, e vão denunciando-se aos poucos, realizando o reconhecimento de Miguilim em Miguel. No segundo trecho, a identificação já está estabelecida, então aparece a diferenciação, tão essencial ao duplo quanto a primeira. De qualquer modo, a personagem do Chefe, quando aparece descolada da perspectiva fusionante de Miguel, fora das noites de insônia, não possui a articulação de linguagem que as narrativas das noites apresentam:

Essas vantagens Maria da Glória interpretava e esclarecia, ela apresentava o Chefe Zequiel como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar — nos portais da noite, sentinela posta. Mas, não, Maria da Glória, por de demasiado perto o ter, mal o compreendesse, nem dêsse tino do constante agoniado padecer que o aprisionava. Bastava notar-se-lhe a descrença de olhos, o tom, o afadigado insistir com que ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo. (p.745)

Neste trecho, Maria da Glória apresenta o Chefe Zequiel a Lalinha, e ele é descrito pelo narrador de terceira pessoa colado à sua perspectiva. (Chama a atenção que o narrador utilize, para o olhar de Lalinha, a mesma expressão que Miguel utilizara: “*sentinela*”.) O Chefe, aqui tomado como um bobo com um “talento” ou uma sina, está aquém da experiência que sua insônia o faz viver. Como vimos acontecer com a canção de Laudelim, que deu forma artística aos conteúdos veiculados pelos marginais da razão, Miguel é quem faz das suas noites um relato de experiência comunicável. É a mediação do artista letrado, e por isso participante da cultura erudita, quem dá voz e

sentido à cultura popular. Quando Miguel é chamado a expressar sua opinião em relação ao buriti-grande, a nomeá-lo, parece haver uma espécie de reconhecimento de sua sensibilidade estética:

— *Maravilha: vilhamara!* — “Qual o nome que podia, para ele? — *Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...*” *Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, ià-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. O rato, o preá podem correr na grama, em sua volta; mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhando nas grimpas. — “Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...” Tinha dito o Chefe Zequiél, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mântula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. O Chefe falava do buriti-grande, que se esse fosse antiquíssimo homem de botas, um velho, capataz de, de repente, dobrar as pernas — estirava os braços, se sentava, no meio da vargem. Morto, deitado, porém, cavavam-lhe no lenho um cocho, que ia dessorando até se encher de róseo sangue doce, que em vinho se fazia; e a carne de seu miolo dava-se transformada no pão de uma grumosa farinha, em glóbulos remolhada. O Chefe se benzia, temia a noite chegando. — “Querem rumar o machado nele, dar derruba...” E quem? O que vinha: o bicho da noite, o inimigo. Como era o “inimigo”, ô Chefe? — “Vai ver, é uma **coisa**, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” Por que, o buriti-grande, o derribassem? Era o maior, perante tudo, um tanto fora da ordem da paisagem. Sua presença infundia na região uma sombra de soledade. Ia para o céu — até setenta ou mais metros, roliço, a prumo — inventando um abismo. (pp.680/681)*

O Buriti-Grande, identificado ao falo e à figura de iô Liodoro, à roda de mulheres em baile à sua volta, representa o tema sexual em “Buriti”. Aqui ele aparece

personalizado, movimentando-se, identificado ao Curupira, que deflora jovens ardentes. Morto, no entanto, ele realiza a transubstanciação. Sua altura, múltiplo de sete, posta em dúvida em outro momento por Gualberto Gaspar, capacita-o para impor-se em direção ao céu como um abismo. O buriti-grande fica no Brejão do-Umbigo e juntos formam a imagem do jardim no Buriti Bom. Observamos a ambigüidade provocada e típica das misturas rosianas: a co-presença de elementos demoníacos e sagrados, compondo a ilha improdutiva desse jardim de águas paradas e podres.

Para Maria Behú, o buriti-grande se parece a uma igreja. E a menção a Maria Behú, que aparece no texto, na seqüência, põe Miguel dentro da casa da fazenda do Buriti Bom. Ela é a primeira pessoa que Miguel conhece.

Maria Behú era uma criatura singela. Apenas,urgia que Miguel pudesse ter vindo até ali só para ouvi-la, e de lá, antes do regresso das outras, se fosse embora, conhecendo-a a ela somente. Falava. Dizia da roça, da vida no sertão, que seria pura, imaginada simples e ditada de Deus, contra a vida da cidade. Repetia. Talvez ela não acreditasse nisso — a gente pensava. Com um fervor, queria que tudo fosse assim. Ao mais, se fazia uma ênfase, uma voz, e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. Pobrememente, perseguia alguma poesia. “Lembra minha mãe...” — Miguel pensou. Aquilo soava em dôr de falso.

...Minha mãe muitas vezes tomava esse modo de falar. Quem sabe quisesse mais do que sentia e podia, fugia do que tinha de ser. A dela — a gente, sem querer, pensava — era bondade, perfeita, ou insisitida fraqueza? Minha mãe era toda amor, mas ela recitava palavras ouvidas, precisava de imitar os outros, e quando praticava assim parecia estar traindo. Sua beleza, tanta, teria alguma semelhança com a de Dona Lalinha? Dona Lalinha também é frágil, e a fragilidade de propósito realçada. E, de repente, vi Maria da Glória. Vi-a, a vulto, mas sentindo densamente sua presença, como um cão fareja. Logo não olhei; como não se olha o alagável do sol, digo, porque me travou um medo. O medo de não ser o momento certo para a encontrar. Maria da Glória era a mulher que menos me lembrava minha mãe. Ela não me lembrava pessoa alguma. (pp. 682/683)

É somente o encontro isolado com Maria Behú, afastado de todas as outras personagens, que pode oferecer a ela alguma atenção, tanto por parte de Miguel, quanto da própria narrativa. Em todos os outros momentos ela aparece sempre de passagem ou sendo relacionada às outras personagens. Seu papel de guardiã das tradições do sertão é percebido aqui por Miguel como uma posição frágil, que o faz associá-la à sua mãe. O texto parece aproveitar, nesse momento, uma oportunidade de reavaliar a figura de Nhanina pelo olhar adulto de Miguel. (Não que ela, ou a relação dos dois, tenham se transformado, relação que, ao que tudo indica, ficou paralisada no tempo. Parecem ser as mesmas lembranças que agora ganham um novo olhar.) E a avaliação adulta de Miguel é apenas um reforço da impressão que Nhanina deixara no leitor, por meio de sua subjetividade infantil: sua necessidade de amar era uma espécie de fraqueza. A primeira pessoa, que toma conta da voz narrativa nesse momento, traz à tona, no Miguel adulto, os conteúdos de Miguilim. Agora, em um movimento mais longo e refletido de esclarecimento, que não acontece com os outros motivos das caçadas, da Cuca Pingo-de-Ouro, do Dito. As três mulheres que Miguel encontra no Buriti Bom são relacionadas à figura de sua mãe, seu modelo de feminino. Maria Behú, pela fraqueza, e Lalinha, pela beleza, são semelhantes a ela. Lalinha revela um uso consciente de sua fragilidade que se associa à sensualidade de sua mãe e anuncia os acontecimentos da segunda parte da novela. Mas a presença das quatro mulheres juntas, no mesmo trecho, corresponde às duplicidades que elas representam. As irmãs: a feia e murcha, e a bela e viva. As belas: a loira carnal e a morena idealizada. A imagem modelar da memória da mãe, em relação às mulheres reais. O olhar de Miguel, que pára sempre em Dona Lalinha, vai aos poucos concentrando-se em Maria da Glória. Conforme o texto vai avançando nessa primeira parte, que trata da ida de Miguel ao Buriti Bom, Lalinha vai perdendo sua força na imaginação de Miguel. Como se o texto fosse também se aproximando de seu estado de espírito ao retornar àquele lugar. Ou como se a memória repassada da experiência vivida lá é que estivesse realizando sua escolha.

Maria da Glória ria sem motivo, mas o riso era sério, enérgico. Miguel sabia que podia gostar dela, que ia gostar; mas sofria por indecisão, por um adiamento. Não há tempo, não há tempo, não há tempo... — ele se escutava.

Querer-bem ao Buriti Bom, aceitar aquela paz espessa. A saudade se formando. Tempo do Buriti Bom se passava. (p.686)

Miguel parte dali sem poder se decidir ou se compreender. A indecisão, que o constitui, tem possivelmente relação com a resistência a reconhecer-se, que aparece nos trechos em que ele reflete sobre sua origem sertaneja e se confirma na forma obscura e ocultada de aparição dos conteúdos de Miguilim. Mas, principalmente no início do relato, aquele que parece estar mais próximo desse momento de partida do Buriti Bom (e não de regresso), Miguel olha duas mulheres, e não uma. Seu desejo se duplica, oscila entre elas e ele não pode agir.

Na última noite passada no Buriti Bom — na sala, os grandes lampeões, a lamparina no meio da mēsa, — estavam ali, dentro de um silêncio frondoso, do qual Miguel já fazia parte. (p.695)

O relato da última noite passada no Buriti Bom se duplica também; como o relato da viagem de retorno se duplica na primeira viagem; como a perspectiva narrativa se duplica pela inserção da primeira pessoa no meio da predominância de terceira; como os protagonistas que determinam esse olhar narrativo, Miguel e Lalinha, duplicam a novela. Aqui, a moldura da sala e dos lampeões sobre a mesa anunciam a duplicação. O segundo relato está muito mais centrado na figura de Maria da Glória; com uma atitude mais decidida é que se faz essa segunda lembrança. O olhar que Miguel lança às pessoas, e as reflexões que faz, aproximam-se agora daquele sentido de síntese. E Miguel lembra-se do Mutúm:

*Envelhecer devia de ser bom — a gente ganhando maior acordo consigo mesmo. Minha mãe dizia: — Todo amor... A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa. O **Mutúm**. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutúm dança de baile. Maria da Glória sabe que pode fiar de sua beleza. Ela tem meu olhar para os seus braços. — “O senhor está com a idéia*

*muito longe...” De onde eu sou, ela é: descende dos Gerais, por varonia. Minha meninice é beleza e tristeza. — “**Dito, você é bonito!...**” — o papagaio Papaco-o-Paco conseguiu falar. Matavam o tatú, nas noites de belo luar. — “Hei de voltar aqui, sim, volto...” Esquivava o assunto terno. O ranjo do monjolo, é com uma velinha acesa no deito do vento que se compara. Maria da Glória, da alegria. Tudo ela destemesse. Amanhã, vou-me embora. Hei-de voltar, se não puder me esquecer de Maria da Glória. Como se eu mesmo me tivesse dito, adiantado: — Vou ter de viver longe, tristemente, dessa moça tão diversa... Posso querer viver longe da alegria? Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia. Eu não disse: — No deserto de minha meninice, que era que eu sabia de você, Maria da Glória? (pp.696/697)*

A indecisão de Miguel é um desacordo consigo mesmo que ele carrega desde a meninice. Ainda não está maduro; “*envelhecer devia ser bom*”; mas não é, ou Miguel ainda não é capaz de tirar proveito do amadurecimento. Para ele, a juventude é uma indistinção. O trecho confirma as associações que Miguel vem estabelecendo desde o princípio. Associa seu auto-reconhecimento como generalista com o amor pela generalista Maria da Glória. E também a associação de Maria da Glória com o Dito, na necessidade de buscar a alegria, como uma substituição.

Ainda que o texto tenha sugerido que o relato é memória, pelas duplicações das últimas noites no Buriti Bom e pelo constante retorno à situação narrativa original, a primeira pessoa de Miguel vive essa memória no presente. O texto de *Corpo de baile* não abre mão de suas formas excludentes. O narrador é um duplo de si mesmo que faz uso de seus poderes oniscientes quando interessa, comporta-se como primeira pessoa no mais do tempo, sempre adotando a perspectiva de uma personagem e transforma-se nela em momentos escolhidos. O presente da narrativa aqui se duplica. Como vimos acontecer também em “A estória de Lélío e Lina”: a situação narrativa é futuro em relação aos fatos a serem narrados, o narrador conhece-os, mas narra colado à perspectiva presente da personagem, que nada sabe sobre o futuro. Aqui, o procedimento apresenta uma face mais problemática, porque o texto ora sugere um presente, ora outro, e de nenhum abre mão.

A escolha de Miguel pela alegria será ainda retomada ao final. E discutida com a morte de Maria Behú.

SEGUNDA PARTE: “a casa das deusas”

A segunda parte de “Buriti”, iniciada depois de uma marcação de intervalo, dado por três pontos, trata da personagem Lalinha e de sua estada no Buriti Bom. A personagem já havia sido apresentada, sob o olhar de Miguel e sob o olhar de seu duplo na perspectiva narrativa, Gualberto Gaspar. Sua figura aparecera na primeira parte como uma mulher misteriosa e inacessível, objeto de admiração e idealização.

Lalinha é uma personagem que parece ter a função de discutir a sexualidade do sertão e da mulher, livre de todo o resto. Ela ocupa um não-lugar naquele universo: é apresentada como nora à família no momento em que seu casamento já estava desfeito. Sua preocupação com a utilidade — ela quer sentir-se útil — gira em torno da beleza, ela procura meios de tornar sua beleza útil.

O texto, nessa segunda parte, acompanhando a personagem Lalinha, uma jovem proveniente do meio urbano, adquire uma linguagem mais neutra em relação ao sertão, menos contaminada pelos regionalismos e formas de expressão locais. Com isso, ao fazer um relato pormenorizado da consciência de Lalinha, ao mimetizar sua subjetividade, entrando nos meandros de seus desejos e até mesmo de suas auto-enganações, de suas auto-sabotagens, tratando de uma mulher que age com malícia, que premedita suas ações ou tem impulsos repentinos, o texto aproxima-se da forma de um romance psicológico moderno. Sua narrativa apresenta certo descompasso entre o excesso de conteúdo interno e psicológico e a quase ausência de fatos a serem narrados. Os fatos somente se desencadearão no final dessa segunda parte.

A segunda parte se inicia depois da partida de Miguel:

Na manhã em que Miguel partiu, Maria da Glória perguntara a Lalinha:

— Lála, ele gosta de mim? Você acha, você pensa?

Sim e sim — Lalinha respondeu. Quem num instante não se enamoraria de Glória? Um ar de amor, feito o justo e fácil, a rodeava.

— Mas, sério, pelo certo, Lála? Você acha?

— Você mesma não sentiu? Meu bem, ele está de joelhos; esse moço não te esquece...

E Lalinha, que estivera a sorrir sem separar os lábios, deu-lhe um sorriso refeito; ela formava covinhas no rosto, piscava levemente; e de uma alvura tinha a tez, que a mais funda respiração suas faces se coloriam. Com mímico respondera, o tom sincero. Maria da Glória pareceu crer; de viso, se acorçoou, seus olhos gorgeavam. — “Lala, quem dera eu fosse bonita como você: eu não havia de ter dúvida nenhuma...” Atirou-se a Lalinha, com seu jeito de abraçar — que avançava impensado e brusco, mas, no empolgar, se rendia, em maciez e delicadeza. Glória beijava com gula, beijara Lalinha no rosto; mas a outra olhava para sua ávida boca, como se esperasse tê-la remolhada de leite e recendendo a seio. — “Lala, Lala, eu gosto de você, demais...” Lalinha retribuía aquele afago, que, todo lhe sendo grato, despertava-lhe também um sentimento sério de si mesma. Avaliava-se mais velha, ajuizada. Nesses momentos era que podia deter uma noção hábil de sua experiência, ciência já atacada pela vida, pago um preço. Lalinha sempre se vigiava. (pp.702/703)

Observamos nesse trecho citado o mesmo movimento do narrador para adotar uma perspectiva colada à personagem de outros inícios em *Corpo de baile*. O narrador primeiro aparece neutro, exterior, tratando as duas personagens em questão com igualdade. O primeiro pensamento que inaugura a perspectiva do narrador em terceira pessoa, mas colado à personagem de Lalinha, aparece atribuído ao narrador: “*Quem num instante não se enamoraria de Glória?*” No entanto, já estamos possivelmente sob a perspectiva de Lalinha e de seu olhar sobre Glória, mas ainda não sabemos disso. Em seguida, o diálogo com as falas das duas moças marcadas com travessão e parágrafo, mantém neutra a perspectiva do narrador. Por isso, o narrador pode voltar descrevendo Lalinha de fora, de um modo que não voltará a acontecer em toda a segunda parte, como se estivesse adotando a perspectiva de Maria da Glória; talvez aquela que o leitor esperasse, por ser a escolhida de Miguel. “*Maria da Glória pareceu crer*” — a frase sugere que Glória olhava Lalinha para avaliar sua sinceridade e alimentar suas

esperanças. Seu gesto brusco e macio de gula erótica está no centro da atenção do narrador, mas serve, na verdade, à passagem para a perspectiva narrativa colada à personagem de Lalinha. Ela é então nomeada pelo narrador como “*a outra*”, menção que inaugura seu olhar. A “*outra*” é a expressão perfeita para seu estado de mulher abandonada pelo marido já acompanhado e que chega à fazenda para compor um duplo com a cunhada.

Confirmava! Para eles, eu sou apenas o que não sou mais: a mulher de um marido que não tenho... Assim, e eram todos. (p.715)

De fato, Lalinha vem ao Buriti Bom trazida por seu sogro. Este vai à cidade visitá-la, depois de receber uma carta de seu filho Irvino, na qual se despedia e pedia perdão, pois havia se separado de Lalinha e fugido com uma outra mulher, morena de pele. O propósito de iô Liodoro é garantir os costumes ali debaixo de suas vistas, mantendo a nora como legítima esposa de seu filho, em sua casa. Sua esperança, e de todos da casa, é de que Irvino volte e retome seu casamento, garantindo que a ordem estabelecida não seja perturbada. Porém, Lalinha se revela como um agente perturbador, como Miguel o fora a seu modo. Ela percebe em Liodoro, ao convencê-la e levá-la à força, a atitude do proprietário rural no exercício de seu poder de mando:

Olhou iô Liodoro, que lhe pareceu ainda mais plácido. Suspeitou se escondesse sob aquela consistente quietude uma vontade desmarcada, que não toleraria contradição. Por pouco estremeceu; pensou: estaria sendo medrosa? “Se eu disser terminantemente que não, que é que ele vai fazer?” Não disse. (p.707)

Sem embargo, no dia seguinte, quase viera a insurgir-se. (p.707)

Ele falava, e o lugar, aquele Buriti Bom, na sua voz ainda parecia mais isolado e remoto — uma grande casa, uma fortaleza, sumida no não-sei. (p.709)

Iô Liodoro, um extraordinário homem, que tinha vindo apenas para buscá-la; ela não compreendia bem por que; mas nada receava. Cerrara os olhos com prazer, gostaria de ter uma porção de pálpebras, que pudesse ir baixando, uma sobre a outra, para mais vivamente se esconder. Assim a viagem a aturdiu — consumava-se como um rapto. (p.711)

E, depois, já no Buriti Bom, Lalinha percebe a extensão desse poder, na vigilância do filho:

iô Ísio, que mal sabia disfarçar, levantava os olhos, procurando Lalinha que se achava a distância — ah, tudo corria bem, ele certificado da presença dela, como da de um refém de valor. (p.716)

Durante muitas páginas dessa segunda parte da novela, Lalinha se aclimata ao sertão, conhece os lugares e as pessoas e, sobretudo, os costumes. Internamente, ela está refletindo e lidando com sua recente separação. Embora sinta-se um pouco abandonada, que é como todos a vêem ali, ela não sofre exatamente com a separação, já que o casamento não havia dado certo; o casal não combinava. O tempo passa muito lentamente, seguindo os ciclos da vida produtiva da fazenda, a passagem dos meses e as estações do ano, com suas mudanças climáticas. No universo proprietário, aparecem os aniversários (pela primeira vez em *Corpo de baile*), singelamente comemorados. Lalinha se deixa ir ficando e fazendo parte¹⁴³. O ritmo de vida é totalmente diferente do ritmo da cidade; embora o tempo passe lentamente, não se sente a sua passagem. Os dias, em que Lalinha lá está, vão se acumulando, sem que se forme a vontade ou a necessidade de ir embora. Em alguns momentos, ela reflete sobre isso:

Que tinha vindo fazer ali, lugar de outros, tão trazida? Todos queriam que ela fosse uma coisa, insistentemente devolvida a quem a recusava? A noite

¹⁴³ Há algo nessa passagem do tempo. na segunda parte de “Buriti”, que lembra o envolvimento irreversível provocado pelo lugar n’ *A montanha mágica* de Thomas Mann. Este lugar exerce uma força atrativa poderosa e ao mesmo tempo invisível, de ação sutil, que impede que as pessoas possam deixá-lo; ao contrário, as conformam a seu modo de vida.

do sertão, de si não era triste, mas oferecia em fuga de tudo uma pobreza, sem centro, uma ameaça inerte. Tudo ali podia repetir-se, mais ralo, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico. (p.725)

Nesse momento do enredo, iô Ísio havia trazido a Dô-Nhã, moradora ali nas suas terras, a Lapa-Laje, onde ele vivia com sua mulher, iã-Dijina, ex-prostituta de Montes Claros. Lalinha percebe-se então como uma isca, para atrair Irvino de volta. A experiência diversa do tempo aparece então como uma proximidade ao mundo mítico, em que os ciclos tornam a passagem do tempo uma repetição do mesmo. A sufocação que Lalinha sente lembra a necessidade de abertura que levou o homem para fora do mundo fechado da mitologia. Para o Lukács d'*A teoria do romance*, o homem moderno separa-se da natureza e do mundo fechado de sentido pré-estabelecido, que era o mundo anímico da mitologia, para, isolado, buscar agora um sentido que lhe falta. Lalinha parece estar rumando em direção inversa. Sua revolta urbana acontece antes que Dô-Nhã termine de realizar seus trabalhos e conte sua história. Depois, a figura de Dô-Nhã torna-se simpática e humorada.

A história de Dô-Nhã é também mencionada no *Grande sertão: veredas*, mas é aqui que ela é narrada com detalhes. (Dô-Nhã combinara de fugir de seu casamento arranjado pelas famílias para encontrar-se com o moço de quem ela gostava. Mas, nesse meio tempo, ele foi preso por crime de morte e mandou quatro companheiros para fugirem com ela, em seu lugar. A fuga deu errado, eles demoraram em um lugar, onde foram alcançados pela família dela. Trocaram tiros e viraram criminosos. Fugindo de cidades, se estabeleceram no sertão, onde passaram a ter vida marital, Dô-Nhã e os quatro. Do moço que ela gostava nunca mais teve notícia. Com o tempo eles enricaram e ela “enviuvou” etc, voltou a ficar sozinha. Voltou para seu povoado e se casou com o noivo prometido pela família. Eles gastaram todo o dinheiro e foram viver de vigias na Lapa-Laje.) Tudo em “Buriti” é pretexto para discutir a sexualidade, sobretudo nessa segunda parte. As imagens de natureza são eróticas, as histórias que se contam, as fantasias, as relações entre as pessoas são todas erotizadas. É o erotismo da história de Dô-Nhã que termina por conquistar Lalinha e tranquilizá-la quanto ao misticismo

sertanejo, revelado também no meio proprietário. Mesmo o modelo de comportamento que as moças do Buriti Bom têm, na referência a sua avó, aparece erotizado:

*“Lembrei de Vovó Maurícia, você sabe? Ela é quem diz: — **A gente deve de ter muitos filhos, quantos vierem, e com amor de bem criar, desistidos cuidados de se ralar, sem sobrossos: que Deus é estável. Mas a gente se casa não é para isso não — a gente se casa será é para lua-de-mel e luas-de-méis!...** Sabe, Lala, você havia de querer bem e mesmo que a Vovó Maurícia fosse sua avó: por gosto, pagava... Ou, então, a prima dela, menos velhinha e mais bonita ainda, tia-vó Rosalina, as duas tão amigas, foram casadas com dois irmãos... Agora, faz tempo, Vovó Maurícia está no Peixe-Manso, nos Gerais, em casa de meu tio Silvão, tia Béia. Nem sei quando iremos lá, ou quando ela vai vir, para se ver, querida bem. Cá em casa tem retrato dela, mas não acho parecido justo. Todo retrato enfeia...” Lalinha pensava: essa Vovó Maurícia, quando moça, teria sido parecida com Maria da Glória? Que continuava contando: — “...Viveram com Deus com os Anjos — ela e Vovô Faleiros, já falecido... Ela dizia: — **Seu Faleiros, o senhor sempre, olhe lá, me tenha muito amor...** Conforme os usos: mesmo Mamãe e Papai toda a vida se trataram por a **Senhora, o Senhor...**”(p.720)*

Vovó Maurícia é amiga e prima de dona Rosalina, as duas casaram-se com os irmãos Faleiros (sabíamos que Rosalina havia tido um filho com André Faleiros, o Alípio.) A essa altura do tempo, talvez já estejam morando juntas, por isso a menção de Maria da Glória a Rosalina. Assim como o Mutúm ainda estava povoado pela família de Miguilim durante “A estória de Lélío e Lina” e agora é um lugar fíndo, como declara Miguel na primeira parte, provavelmente Lélío e Rosalina já chegaram ao Peixe-Manso, para onde se dirigiam, vindos do Pinhém, no final da novela. Vovó Maurícia, mãe de Liodoro Maurício Faleiros, tem o buriti em seu nome, assim como o filho. O buriti, cujo nome científico é *mauritia*, é identificado à figura de iô Liodoro. (Fio de ouro, Buriti, Faló). Lalinha aparece como uma figura de feminilidade pura, quase um arquétipo. O mesmo acontece com iô Liodoro, que representa a masculinidade pura.

Enquanto recolhem memórias de família, dão passeios; durante a época de chuva, lêem livros e revistas antigas, escolhem modelos de figurinos, escutam música, o tempo vai passando. Lalinha mantém seus hábitos da cidade; para o Buriti Bom levou toda a sua mobília, perfumes, maquiagem, vestuário. Tudo na sua aparência reforça sua exterioridade àquele universo e todos se empenham para que ela possa manter-se assim, o que entendem como estar de posse de seu conforto.

Mas Tia Cló dissuadia-se de entender, amigamente renúcia. Teimava em preservá-la assim enfeitada e bonita, para o regresso de iô Irvino. — “Não, minha filha: faz isso não, a senhora não. Vai estragar essas mimosas mãos, cansar atôa, você não tem costume...” Assim ela impedia que Lalinha ajudasse, no mínimo que fosse, quando, no pejo de estar sendo tão inútil, queria fazer como Behú e Glória, que às vezes davam demão nos trabalhos caseiros de engomar e passar roupa, ou de costura. (p.733)

Estamos, em “Buriti”, em um meio proprietário, que reserva às mulheres o ócio. Lalinha é estrangeira também em relação ao mundo do trabalho, que aparece em “Buriti” sempre de forma indireta e bastante diluída, se compararmos às outras novelas. Na segunda parte, além da menção às atividades de iô Liodoro e aos ciclos de colheita e moagem, há um contraponto na conversa das mulheres da cozinha.

As mulheres da cozinha trazem as superstições e costumes do povo do sertão, e são vistas pela perspectiva proprietária como um coletivo, elas não têm nomes individuais, e veiculam um conjunto de crenças compartilhadas:

Assim era aquela gente. O umbral do sertão, o Buriti Bom. Ali, quando alguém dizia: — Faz muitos anos... — parecia que o passado era verdadeiramente longe, como o céu ou uma montanha. Estúrdio seu estatuto, todos meninos de simples, no imudado de afetos e costumes. Aquelas mulheres da cozinha, para elas os ecos do mundo chegavam de muito distante, refratados: e era um mundo de brinquedo e de veneração. Surpreendiam-se falando coisas de alegre espanto: — “Diz-se que na cidade vai ter guerra...” E cantavam lóas. — “Você sabe a História Sagrada?” Dividiam bichos e entes —

os que eram de Deus e os que não eram. O bem-te-vi era pássaro do capêta. Discutiam, sofismavam, renhiam, como se entre o domínio de Deus ou do demônio a decisão final tivesse que ser por eleição. (p.746)

O olhar urbano que Lalinha dirige à população trabalhadora e pobre do sertão traz a marca de uma superioridade, como a de um adulto ao olhar uma criança. A população do sertão é para ela uma massa indiscriminada e meio incompreensível de pessoas, que guardam aquela tradição, associada a uma passagem do tempo inteiramente diversa. Um tempo que passa, mas não transforma; segue apenas, na sua indeterminação. Os costumes são vistos como infantis, no que remetem à imaginação popular e à sua credence, à presença de Deus e do diabo em todas as coisas.

Em certos dias, surgia na varanda uma mansa gente — os pobres do mato. Eram umas velhas, tiritáveis, xales pretos tapando remendos e molambos, os rostos recruzando mil rugas; e as rugas eram fortes, assim fortes os olhos, os queixos — e quase todas eram de uma raça antiga, e claras: davam idéia de pertencer a uma nação estrangeira. Ou os velhos, de calças arregaçadas, as roupas pareciam muito chovidas e secadas no corpo, esses homens se concentravam, num alquebro, sempre humildes. Aquelas roupas, tinham sido fiadas e tecidas à mão, por suas mães ou mulheres, ou filhas. Eles deviam de ter passado por caminhos estranhos — carrapichos, pedaços de gravetos, folhas verdes, prendiam-se em seus paletós, seus chapéus. Como deviam de morar, em bordas de grotas, ou recantos abstrusos dos morros, em antros e choupanas tristonhas, onde os ventos zuniam e a chuva gotejava. Esses podiam testemunhar milagres. Não, o sertão dava medo — podia-se cair nele a dentro, como em vazios da miséria e do sofrimento. Talvez toda a quantia de bondade do mundo não bastasse, para abraçá-lo, e seria preciso se produzir mais bondade — como a de Maria Behú e Maria da Glória (p.747)

Aqui a segregação das classes sociais do sertão aparece clara, muito mais visível ao ser vivida por uma mulher do meio proprietário, que não trabalha, e por isso não se mistura à população pobre sertaneja. Para ela, aquelas pessoas é que pareciam estrangeiras; estrangeiras em sua própria terra. Sua identidade é dada imediatamente

pela passividade e resignação¹⁴⁴: “*mansa gente*”. Protegida como está “*da miséria e do sofrimento*”, Lalinha pode enxergá-los. No entanto, enquanto se coloca, em sua reflexão, na posição esclarecida de quem vê o sertão de fora e pode avaliá-lo infantil e místico, sua conclusão a respeito da miséria é bastante ingênua. A bondade dos proprietários aparece como remédio, insuficiente, é certo, mas apaziguador da consciência (também do leitor?).

Estar ali no Buriti Bom, era tolice, tanta — “Glória, meu-bem, vocês não sentem a vida envelhecer, se passar?” Não; ela, eles, não haviam ainda domesticado o tempo, repousavam na essência de seu sertão — que às vezes parecia uma amendrontadora¹⁴⁵ ingenuidade. (p.753)

Nesse trecho, aparece a ambigüidade das afirmações que o texto literário de Rosa produz. Estamos acompanhando a perspectiva narrativa de Lalinha e, portanto, o olhar dela sobre o sertão, um olhar que se pensa a si mesmo como esclarecido. No entanto, não é esse olhar estrangeiro que domina o *Corpo de baile*, ou, antes, a exterioridade é apenas uma de suas faces. O narrador de *Corpo de baile*, entrando e saindo de personagens, erudito e regional, urbano e sertanejo, apresenta sempre as duas faces opostas simultaneamente; ele é interior e exterior ao sertão no mesmo gesto narrativo. Embora a Lalinha pareça que o sertão está imerso numa “*amendrontadora ingenuidade*”, o texto afirma que seus habitantes vivem na “*essência de seu sertão*”, expressão que não tem valor negativo para Rosa, conforme saberemos, se

¹⁴⁴ Aqui a relação de *Corpo de baile* com a cultura popular se aproxima de um olhar sobre a identidade do povo brasileiro, bastante internalizado na nossa auto-imagem nacional, que a vê passiva e resignada. Segundo Thompson, sobre contexto totalmente diverso, a cultura popular é rebelde na sua defesa dos costumes tradicionais. Segundo ele, a passividade da cultura tradicional é uma construção do conhecimento sobre esses costumes, sempre determinado por um olhar de classe: a elite só aceitaria os costumes populares quando eles já tivessem perdido sua eficácia na comunidade e, com ela, a potencialidade de rebeldia. Cf. *Costumes em comum*. No Brasil, a situação se complica, visto que a tradição popular já se forma sob a lógica do capitalismo que lhe é oposta. Ainda assim, creio que é preciso não esquecer que em Rosa estamos diante de um olhar sobre a cultura popular marcado pelo pertencimento à elite cultural e econômica. Rosa avança bastante o olhar sobre uma população considerada até então marginal e que ele procura elevar a sujeito de sua história (ainda que mantendo suas características místicas e pré-individuais). No entanto, a população de seu sertão é resignada e pacífica. Frequentemente seu texto leva a reconhecer, nos membros das classes dominantes, um mando benéfico.

¹⁴⁵ Aqui pareceu-me que possa haver erro na grafia dessa palavra, mas mantive a forma “amendontradora” que consta da edição citada e também de *Noites do sertão*, 2001.

acompanharmos suas correspondências e entrevistas¹⁴⁶. Lalinha viverá um processo de aclimatação e adequação, não sem trazer àquele universo transformações.

A passagem daquela mulher trouxe a curva de um rumo — as pessoas avançando? Somar-se. Mas nuvens que o monte de um vento suspende e faz, assim como todo avo de minuto é igualzinho ao de depois e ao de antes, e o tempo é um espelho mostrado a balançar. A mulher nem viera por sua própria conta, mas fora buscada. Ali, no Buriti Bom, ela assinalasse talvez apenas uma data. (p.773)

Até esse momento do texto, que avança setenta páginas em relação ao início da segunda parte, o leitor não sente que tenha acontecido algo marcante na história. Nenhum fato, nenhuma ação. Apenas o tempo passando, como um minuto é igual ao anterior. As duas mulheres, Glória e Lalinha, desenvolvendo uma amizade toda baseada na sensualidade, que elas compartilham em conversas e fantasias comuns. Miguel vem e vai embora. O tempo continua a correr, agora Lalinha aconselha Glória na sua primeira paixão, e se faz confidente exclusiva dela. Então, iô Ísio traz, na volta de sua viagem para levar um gado a Pompéu, uma mulher que ele diz ter encontrado na jardineira de Anguereté por acaso, mas que era famosa por seus feitiços e trabalhos. A mulher de Anguereté tinha cara de assassina e faz um trabalho para Irvino voltar. Lalinha acredita nela e passa a temer a volta de um Irvino humilhado e triste, um estranho, murcho de ter que voltar para ela.

Não, Glorinha tomava um prazer em endireitar-se, jubilante comandava a vinda infalível de Miguel, enquanto revelava: — “Eu pedi àquela mulher que fizesse tudo para mim, também... Para nós... Você sabe: a reza, os três pratos na mesa, tudo...” De confiar aquilo, aligeirava-se, agora queria surpreender no rosto de Lalinha a aprovação ou censura, o espanto. — “Miguel, Lala... Quem sabe, eles não vão vir até juntos?” (p.775)

¹⁴⁶ Cf. principalmente: JGR: correspondência com seu tradutor italiano e Lorenz, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

Novamente, a lógica da magia de alguma forma será confirmada. Em primeiro lugar, porque é a passagem daquela mulher que marca o início do desencadear dos acontecimentos na história. Em segundo lugar, porque Miguel voltará sim e Irvino será substituído pelo pai, o que obedece à lógica de substituição mágica, por consangüinidade. E eles virão juntos.

Mas há ainda outro fator determinante para esse desencadeamento da história: Maria Behú fica doente. Seu duplo, o Chefe, adoece simultaneamente¹⁴⁷. O recalque sexual e a moralidade sertaneja, que ela representa, ficam enfraquecidos. Ao mesmo tempo, para o Chefe, há uma agudização de sua condição de sentinela, de ouvido dos barulhos da noite. A noite se povoa de segredos.

Enquanto Maria da Glória passa a se interessar, flertar, se amassar e finalmente ter relações com nhô Gualberto Gaspar, Lalinha, distraída dela, passa a se encontrar com iô Liodoro na sala de jantar, no meio da noite. Com o limite moral bem definido vigorando entre eles, interditando a efetivação do ato sexual, Liodoro e Lalinha realizam um ritual de erotismo verbal e visual, que se repete por noites seguidas. Ela se veste e se prepara para encontrá-lo e exhibe-se para ele, que nomeia cada parte de seu corpo e de suas roupas e expressa o quanto gosta delas e as acha bonitas. O trecho seguinte, acontece após a primeira noite, quando Lalinha retorna ao quarto:

No leito, exultou. Borbulhavam-lhe afãs, matéria de pensamentos. Tudo excitava — inconcebível, arrebatador como se lido e escrito. Ela era bela, criava um poder de prazer; e nem havia mal, naquilo. Ela se disse: sua beleza se empregara, servira. Adormeceu assim. Muito. (p.789)

A utilidade que finalmente Lalinha encontra para sua estada no Buriti Bom, como um sentido existencial, provém de sua beleza. A beleza, em “Buriti”, configura algo como um valor em si mesmo. Ela concilia Miguel com sua infância triste. A beleza

¹⁴⁷ Vejamos o que Rosa diz a Bizzarri sobre o duplo Behú-Chefe: “(Provavelmente, A Mórma, é um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem. E forma-se larvar, como embrião demoníaco, defeituosa... (Lembra-se de Maria Behú, principalmente. Da aversão que o Chefe não pode deixar de sentir por ela, apesar de ser a mais bondosa para com ele. Mas a Behú tem seus recalques. Quando Maria Behú morre, mais tarde, terá sido só por acaso que na mesma ocasião o Chefe se viu curado?)” JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.107.

das moradoras do Buriti Bom completa o quadro paradisíaco do lugar ameno, exatamente como as moças já estavam presentes na memória, de Miguilim, de um jardim com frutinhas vermelhas.

Desde o primeiro instante em que encontra iô Liodoro, ainda em seu apartamento, Lalinha vê-se impelida a servi-lo, como se ele trouxesse junto à sua pessoa todo o sistema social do sertão e a absorvesse nele. Com o início das noites eróticas, Lalinha encontra um modo de servi-lo que a faz sentir-se poderosa.

Sua beleza era pasto. E o apetite dele, a reto, no nunca monótono, parecia mais grosso, sucoso, consistente. Lala se ensinava, no íntimo: que estava se prostituindo àqueles olhos; ora se orgulhava: e contudo ele a olhava como a uma divindade. Como tinham chegado àquilo, encontrado aquilo? Parecia um milagre.

Nesse tempo, a intervalos, temia principiasses uns momentos de remorso. “Mas, ele me obedece, hei de levá-lo apenas a atos bons, para a felicidade de todos...” — se persuadia. Havia de estender em benefícios sua influência. Ià-Dijina, a companheira de iô Ísio, ah, para com ela tudo teria de mudar: haviam de recebê-la na Casa, seria tratada como filha e irmã, havia-de. E mais, iô Liodoro teria de mandar embora a mulher baiana, chamada Alcina. Então, tudo se alimpava, numa paz, numa pureza. O Buriti Bom ficava sendo um paraíso. (p.792)

A fantasia de Lalinha estende seu poder erótico sobre o proprietário da fazenda em poder decisório sobre as relações entre os membros daquela comunidade, sobre as normas de sociabilidade e sua moral. O lugar que ela imagina para si é o de proprietária, ou de esposa influente do proprietário, em condições de determinar a ordem social. E a fantasia de poder aparece como forma de apaziguar a culpa pelo atos reprováveis e escondidos que está praticando. Seu desejo parece ser o de que as pessoas possam assumir suas escolhas, eliminando o que fica escondido ou banido das relações sociais, como a amante de Liodoro ou a mulher de iô Ísio. No entanto, sua influência (imaginária, até aqui) foi conquistada também nessa órbita dos acontecimentos mal ocultados e não reconhecidos socialmente.

Uma noite, Gualberto Gaspar vem dormir no Buriti Bom. Lala acorda com Glória a seu lado, assustada. Ela havia se encontrado com Gualberto Gaspar no corredor e aparecera suja de semen.

— “Diga, meu bem, Glorinha, diga: ele te sujou... Onde? Onde?!” —
Mas, Lala! Você está beijando... Você...” Oh, um riso, de ambas, e tontas se
agarravam. — “Lala, imagine: ele estava de ceroulas...” ... Seus corpos, tão
belas, e roçarem a borra de coisas, depois se estreitarem, trementes, uma na
outra refugiadas... Mas — “Não!” — ela disse. Ouvira algum rumor? Não. O
afago de um repente, que num frio tiritado se dissipava. Sentiu seu coração, como
se num galope se afastasse. Glorinha, nos seus braços, era uma menina,
cheirava a menina. Suas meninas-dos-olhos, suas pálpebras, por metade.
Meigamente, não sabia abraçá-la? E Glória agora se sacudia em soluços. Mas
ela, Lala, não podia chorar. Descobria-se feliz, fortemente. (pp.799/800)

Aqui o texto sugere uma relação sexual entre as duas moças, interrompida pelo “não” de uma delas. O duplo que elas formam realiza-se no próprio ato sexual. Seguindo a perspectiva narrativa, esse “não” deveria pertencer a Lalinha, que é a personagem de quem o narrador está falando sempre, em primeiro lugar. No entanto, a situação leva a crer que a interdição partiu de Glória, que é quem não ficou confortável com a atitude das duas. Evidentemente, a ambigüidade é proposital e fica para o leitor desfazer a união das duas personagens, por sua conta. As frases anteriores do narrador as tomavam em conjunto. O mundo do ócio é também o do erotismo, que se estende indefinidamente envolvendo a todos.

Lalinha, no dia seguinte, observa iô Liodoro. Ela visita seus aposentos e faz uma síntese mental de sua pessoa:

Iô Liodoro. Os cães vinham com agrado ao pé dele, erguiam o focinho e os olhos, repousavam cabeça entre suas pernas. (...) Esfregava as mãos, chamava os enxadeiros e campeiros, um por um, para o pagamento, no quartinho-de-fora, o quarto-da-varanda; não vozeava nunca, não se ouvia que zangasse. Sua mulher, mãe de Glória e Behú, de Ísio e Irvino, se chamara Iaiá

Vinha, diziam que sempre a tratava bem, carinhoso, ela fora linda. Os vaqueiros respeitavam-no e obedeciam-lhe com prazer, tão hábil quanto eles ele laçava e campeava. (...) Ele era meio dos Gerais e dali — de seus matos, seus campos, feito uma árvore. (p.801)

No olhar de Lalinha sobre iô Liodoro, reforçam-se novamente os traços de mando naturalizado que ele apresenta sob todas as perspectivas. Não precisava esforçar-se para comandar, isso estava na sua personalidade. Como na citação de Goethe presente em “Cara-de-Bronze”, os vaqueiros obedeciam em proveito próprio. Sua ligação com a terra se faz por origem, mas também por propriedade. E novamente a imagem que o sintetiza e simboliza aparece, a árvore: que representa a solidez de sua posição social.

Durante esses dias de intervalo nas noites rituais de Lalinha e Liodoro, aparece na fazenda iô Ísio, com uma carta de Irvino em que ele comunicava o nascimento de seu filho com sua nova mulher. Liodoro espera-a na sala de jantar, mas não diz nada a Lalinha. Apenas está mudado, a chama de “minha filha” e de “Leandra” e, sutilmente, pede-lhe que vá embora. Ela ameaça desmontar diante dele, mas não o faz. Consegue, ao contrário, despertar nele novamente o desejo sexual. Porém, a barreira que os separa é intransponível:

Mas, traíam-no os olhos: ele a desejava! Ela tinha a certeza. Mas, assim, pior — tudo era terrível, irremediável, o que ia separá-los? Oh, um invisível limite, o impossível: maldição imóvel, montanha. Ele obedecia àquilo, a uma sombra inexistente — mais forte que a verdade de seu corpo — e seriam precisos anos, séculos, para que aquilo se gastasse? Lala, Leandra, tremeu (p.808)

É nesse momento que fica definitivamente claro para Lalinha o peso da interdição sexual que a moral sertaneja representa. A vinda dela para o Buriti Bom tinha como objetivo a manutenção dessa ordem que agora ela quer romper. E o impossível, o limite invisível será por ela vencido ao final.

Mas, antes, é necessário que a guardiã da moralidade do sertão seja eliminada. A morte de Maria Behú tem uma funcionalidade tão bem definida na narrativa que acaba configurando-a como uma personagem reificada. Ela representa uma mentalidade e aparece na narrativa quase que apenas em torno dessa função alegórica. É assim que a dor por sua morte, dor de pai, de irmã, de cunhada, não é suficiente para paralisar os acontecimentos. A sua morte se harmoniza com a sua caracterização, reforçando a noção de destino de maneira semelhante àquela provocada pela morte da personagem Dito em “Campo geral”. No entanto, a morte de Behú não é sentida pelas personagens de “Buriti” como uma verdadeira perda. Ninguém dela estava realmente próximo, ninguém realmente a amava, para além de seu papel. Ao contrário, sua morte permite os avanços do enredo: o Chefe se cura, Maria da Glória passa a ter encontros amorosos com Gualberto Gaspar e o final pode acontecer. Por esses motivos, quando Lalinha expressa uma espécie de síntese do sentimento de sua morte, soa falso ao leitor:

Preferia pensar em Maria Behú, no estilo de Deus, na porção de vida que a Behú em rezas lavava. “Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa — a alegria que Ele quer...” (p.816)

Maria Behú não fora associada à alegria nenhuma vez até esse momento. Talvez possamos supor que esse pensamento, isolado, não trata de Behú. Ele parece antes referir-se à perda do Dito, verdadeira falta de *Corpo de baile*. A alegria que Miguel busca em Maria da Glória parece estar sendo tematizada aqui. A perda do Dito aparece insuperada, Miguel vem buscar a alegria fora de si mesmo. A funcionalidade das personagens ausentes é associada a um conformismo religioso.

A partida de Lalinha é adiada com a morte de Behú. Eles vão à cidade para o enterro e a missa de sétimo dia, voltam e ela ainda não aviou os preparativos. O que vai desencadear o final é a notícia trazida por Honório Lúcio, sobrinho de Tia Cló, agregada e governanta da fazenda, de que Dona-Dona, a mulher de Gualberto Gaspar, enlouquecera, havia já três dias. Maria da Glória fica visivelmente impactada com a notícia e revela a Lalinha que andava se encontrando com Gualberto. Lalinha resolve ir

embora, promete a Glória procurar Miguel e trazê-lo de volta. Decide então comunicar sua partida a iô Liodoro.

Os dois, aí um rente ao outro, debruçados no parapeito da varanda, olhando os currais: além; tudo terminado. Um nada, um momento, uma paz. E — de repente, de repente, de repente — uma onda de viver, o viço reaberto de uma idéia. Lala sorriu, achou aquilo tão simples, tão belo... Seu corpo se enlanguesceu, respirou-se fundo, por ela. O que mais, que importava? Sim ou não, nada perdesse. Devagar, voltou o rosto. Ele estava de perfil. Ela falou, mole voz, com uma condescendência, falava-lhe a princípio quase ao ouvido. Daí, continuando, se retomou também de lado, de longo, não queria ler-lhe nas feições o estupor. O que disse: — “Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta... Disse. E saiu dali. Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dansar, de rir atôa.

*Oh, na hora do jantar, e naquele serão, nem Glória a entendia. Tudo o que falava, leviana, prazerosa — tudo era para mostrar, a ele, que ela já era mesmo uma estranha, uma **mulher**, prestes a deixá-los, sem perigo de comprometê-los, de contagiar o Buriti Bom com seu ser. Nem o olhava. Sabia que o corpo de iô Liodoro estava vivo ali, ouvindo-a, vendo-a; isso bastava.*

Ainda era maio. Estrelava. Ali, o jardim, de Deus, o laranjal, a noite azulante. (pp.819/820)

A solução de Lalinha pôde ser aceita por iô Liodoro, porque caracterizava um encontro eventual, fortuito e escondido. No dia seguinte, nada mais poderia acontecer. A alegria de Lalinha expressa sua vitória sobre a moral sertaneja. Ela demonstra uma frivolidade que neste trecho aparece associada à sua origem urbana, justamente a outro código de comportamento sexual. Sendo expulsa, ela retoma seus valores e pode então ser a mulher livre que sua situação na cidade lhe permitiria ser.

Ao final da segunda parte, iô Liodoro comparece ao encontro. Ele entra no quarto de Lalinha e o texto se interrompe, com a mesma marcação de intervalo, os três pontos.

EPÍLOGO: “duelo”

Quando Miguel chega à Grumixã, antes mesmo de entrar na casa, ouve os gritos de Dona-Dona. Gualberto, mesmo assim, o recebe calorosamente. Durante o café, depois de perguntar notícias do Buriti Bom e ser informado de que Maria Behú morrera, Miguel diz a Gualberto que pretende pedir Maria da Glória em casamento.

As paredes da Grumixã continham velhices. No escuro do teto, além dos negros buracos no forro da esteira, deviam de transalar morcegos. Aquela sala cabia umas quarenta pessoas com esporas. — “A bem...” Nhô Gualberto respirava seu ar. Ele tinha culpa de si mesmo. Miguel via sua cara se torcer. Dôr de homem. Era bom que agora Dona-Dona não bramia. Como se se torcesse uma alma comprida. Um caminho impedido — longe demais para a Grumixã; e nhô Gualberto Gaspar silenciara, dado de derrotado. Às vezes, um morre afundado, de vinda friez. Suspirar, mesmo, isso nem isso não podia. E engulia, dansadamente de gogó, se valia sua saliva. Miguel demorou nele o olhar. Nhô Gualberto dava aspecto de quem temesse. Aquilo era aborrecido, e era para piedade.

Miguel recebeu lágrimas, queixas, que não vieram; então prezou a dureza do amigo, sozinho em si — e não devia ter mencionado com tanto rompante sua tenção de felicidade, quando a miséria da vida do outro tudo ensombrou, parecia a má sina a que se vê condenado um irmão. — “Nhô Gualberto, tudo é destino...” Nhô Gualberto levou a ele os olhos. — “É sim...” — disse. E tornou, teso: — “Mas, não arreio!” Sorrira quase maligno; quanto mais afilado, mais mau — de se dizer. Tardou outro momento. Mas, não, seu suspiro veio, os traços se alisaram, foi como um alívio lavando suas feições. Nhô Gualberto Gaspar então estendeu mão em apontando, foi e disse: — “O senhor vai, meu amigo. O senhor gosta dela, casa. Compadre iô Liodoro concede liberal, ele dá assentimento...” Sorria. — “O amor é que vale. Em tentos o senhor vê: essas coisas... Tem segunda batalha! Merece de gente aproveitar, o que vem e que se pode, o bom da vida é só de chuvisco...”
(pp.825/826)

O trecho, que nos dá detalhadamente a reação de Gualberto Gaspar à declaração de Miguel, guarda algo de uma luta final, de um duelo, visível nas escolhas das palavras. A luta se dá entre “irmãos”, uma luta de homens identificados pela relação com a mesma mulher. A declaração de Miguel é a morte de Gualberto, fim da relação erótica que ele vinha mantendo com Maria da Glória. Nesse sentido, a relação entre as personagens, que o trecho descreve, simboliza mais uma luta de morte, nos moldes daquelas de que vínhamos tratando e que constituíam a formação de Miguelim.

O trecho reafirma também a noção de destino, que aparece no diálogo como uma forma de conciliação entre os homens em luta e consolo do bem sucedido para com o prejudicado pelos acontecimentos. Toda a construção da personagem de Gualberto leva o leitor a enxergá-lo como um guloso, sempre procurando obter mais do que aquilo a que tem direito. Ele mesmo expressa isso na sua culpa e na frase que encerra o trecho citado. Para ele, o destino é ter o bom da vida só de chuvisco. A desigualdade da condição humana é novamente naturalizada, justificada pelas próprias naturezas das personagens.

Gualberto finalmente encoraja Miguel a seguir adiante. E de fato, embora em seu pensamento, consciente de sua origem, Miguel duvidasse da possibilidade desse casamento se realizar, nada mais no texto parece indicar o contrário. Miguel parte na manhã seguinte para o Buriti Bom. Então relembra, pela terceira vez, a última noite passada no Buriti Bom:

Na última noite passada no Buriti Bom, na sala, os lampeões, a lamparina no meio da mesa, o que fora: Maria da Glória certamente o amava, aqueles belos braços, toda ela tão inesperada, haviam falado de menores assuntos, disto e daquilo, o monjolo socava arroz, com o rumorzinho galante, agora Maria da Glória não o poderia ter esquecido, e o amor era o milagre de uma coisa. Glória, Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca. Os olhos. A espera, lua, luar de mim, o assopro — as narinas quentes que respiravam. Os seios. As águas. Abraçados, haviam de ouvir o arriar do monjolo, enchôo, noites demoradas. — “Você fala de coisas em que não está pensando...” “— Estou é pensando de outro modo em você, Maria da Glória...” As pessoas — baile de flores degoladas, que procuram

suas hastes. Maria da Glória sorria tão sua, sabia que ele a amava. Dona Lalinha e iô Liodoro jogavam cartas, estivessem jogando séria partida. O socó suscria queixa, vóa com sua fome por cima das lagôas. Os olhos de Maria da Glória tinham respondido que ela o esperaria, ele prometera voltar, seu olhar dissera a Glorinha que ele voltava. Ele falara do triste lindo lugar onde nascera, nos Gerais; e estava assegurando a ela que voltaria. Dito, o silêncio vem. Os braços de Maria da Glória eram claros, firmes não tirando do macio, e quentes, como todo o corpo dela, como os pezinhos, como a alma. O monjolo, a noite inteira, cumpria, confirmava. (pp.827/828)

A dúvida de Miguel se dissipou. Agora a memória procura as confirmações do desejo, procura na noite vivida os prenúncios do desenlace. O apelo erótico de Maria da Glória em Miguel aumenta, como uma confirmação do amor. Maria da Glória é uma nova forma de suas lembranças, porque ela é a alegria que o Dito recomendara e representara. Os cálculos econômicos desapareceram, o caminho está desimpedido.

E o título da novela aparece nessa imagem, um tanto de mau gosto, das flores degoladas procurando suas hastes. A dança dos casais em “A estória de Lélío e Lina”, puxada por dona Rosalina, já trazia um sentido de encontro amoroso ao baile. Aqui, esse sentido passa para o plano erótico e parece fazer referência a uma sexualidade pura, instintiva. Como se o encontro entre os sexos não passasse de uma busca primitiva por parceiros.

Miguel passa de jeep pelo buriti-grande e o mostra ao rapaz, sem nome, que o acompanha.

*Era uma curta andada — entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom.
Chegariam para o almoço. Diante do dia. (p.829)*

E assim termina o *Corpo de baile*. Sem nos dizer o que aconteceu com Lalinha depois da noite passada com iô Liodoro, sem que vejamos Miguel ser recebido por Maria da Glória.

O final aberto da obra aponta para uma abertura histórica em oposição ao destino. Durante todo o *Corpo de baile* os desenvolvimentos históricos estiveram

amarrados pelos encantamentos, pelas previsões, profecias, superstições e prenúncios, pela adequação da personalidade ao destino social. A abertura que a obra nos propicia agora, sugere uma abertura desse sertão ao novo, ou ao urbano, representados pelas personagens de Miguel e Lalinha.

Lalinha é uma figura urbana, mas não uma portadora da cultura urbana e letrada. Ela parece simbolizar apenas uma nova moralidade sexual, que não prevê a alteração da estrutura social, mas um relaxamento no código moral. Talvez a construção de uma personagem feminina que resolve tomar posse de sua sexualidade possa colaborar com a luta da mulher pela liberação sexual e por maior igualdade social. (Embora Lalinha não esteja livre de uma certa frivolidade, o que a reduz como modelo de feminino.) Mas é preciso completar a obra. O que se passou, depois da noite vivida com Liodoro? O que o texto prepara no plano explícito é a partida de Lalinha, condição necessária para que o encontro sexual pudesse ocorrer. No entanto, seria possível que não houvesse nenhuma alteração nos planos das personagens? A noite não trouxe nenhuma mudança? O final aberto mantém uma esperança no leitor de que aquela relação possa continuar e alterar as imutáveis normas sertanejas de conduta. O que o texto não pôde produzir, o leitor deve realizar mentalmente. Talvez o texto confie que, produzindo a abertura moral no leitor, possa alcançar a realidade. Nesse sentido, o final aberto pode ser ainda mais otimista do que um final feliz, que poderia passar por falsificação da realidade. Porém, não devemos esquecer que estamos diante de um casal vivendo isoladamente num paraíso proprietário, que sua liberalidade, escondida, não fala sobre as normas de conduta do povo sertanejo, representado no resto da obra.

Miguel representa o sertanejo pobre, que realizou o percurso necessário para empreender um trânsito de classe. Seu destino individual não pode ser expandido para o sertão como um todo, visto que não transforma a estrutura social, nem mesmo com as melhorias modernas que ele carrega. No seu caso, ir ao encontro do seu “destino” está em acordo com a chegada do progresso. O leitor pode imaginar os benefícios que Miguel, na situação de proprietário, terá condições de realizar no sertão, esquecido de que ele participará da lógica dominante de exploração do trabalho.

A chegada do progresso ao sertão, aliada a uma nova lógica produtiva e de relações sociais, altera o arcabouço cultural sem alterar a exploração do trabalho, a

pobreza e a desigualdade social. O destino feliz de Miguilim, que não podemos deixar de desejar, não representa uma real transformação do sertão para melhor. Não o retira do sortilégio de seu destino trágico. Antes, parece trazer consigo as condições de dissolução desse universo de cultura e sociabilidade, em si já bastante problemático, nas relações dúplices e violentas que apresenta.

O final em aberto, por ser característico de obras artísticas modernas, enquanto consciência do inacabado, que toda obra artística traz em si, e incorporação do processo artístico no resultado final, parece colocar o *Corpo de baile* em sintonia com os movimentos artísticos de seu tempo. Sintonia que a obra revela, de qualquer modo, na confiança que deposita em seu próprio método de produção, com uma lógica uniforme (como a “receita” de que Rosa fala a Lorenz¹⁴⁸). No caso de *Corpo de baile*, podemos dizer que há uma poética do “mais”¹⁴⁹. Uma poética formada pela maior concentração de sentido na menor partícula, pela proliferação de sentidos, pela multiplicidade de referências artísticas e de conhecimento, pela ambigüidade procurada e valorizada, pela recusa da língua corrente, por uma invenção que atinge a palavra e seus processos históricos de formação. Porém, o final em aberto afina com outros momentos da obra, já vistos, como a morte do Dito, como a necessidade de imortalizar o sertão numa mineralização de sua terra, que apontam para a suspensão do sentido. A abertura da obra é na verdade uma ausência de fim, a obra continua indefinidamente no leitor. Os fatos que ela anuncia, como vimos, não ganham a importância social efetivamente transformadora daquela realidade. Antes, parecem confirmar a circularidade da vida do sertão, que reproduzirá suas próprias condições de pobreza e anomia social, sem

¹⁴⁸ Como Rosa declara a Lorenz: “Naturalmente digo isso, porque é um dado biográfico, pois não aconteceu que, um belo dia, eu simplesmente decidisse me tornar escritor; isto só fazem certos políticos. Não, veio por si mesmo; cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia.” Lorenz, “Diálogo com Guimarães Rosa”, pp.34/35.

¹⁴⁹ “(Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa.)”, p.71. E também: “O **nhã-ã** = anhangá (o diabo dos índios tupis e guaranis, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a “fórmula”) Além disso, visando a uma possível a ampliada ressonância universal, isto é, atendendo ao que já disse a V., a respeito de acorde, cacho, multiplicidade de conotações, empastamento semântico, há **Ngaa**, o adversário do Criador (do mundo e do homem), conforme um mito espalhado na Sibéria, sobretudo entre os Tartaros do Sul. **Ngaa** é a “morte personificada”. Além disso, em **NHÁ-Á** (nhã-ã, nhan-an) reluz o “esqueleto”, o **substrato** de nenhum, ninguém, etc. = isto é, o nada, a negação = o mal, o Diabo.”, p.85

conservar, talvez, a riqueza cultural, produzida em *Corpo de baile*. A obra termina deixando o sentido suspenso e fixado nessa suspensão.

CORAÇÃO BRASILEIRO

conclusão

“Sim, veja, penso desta forma: cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa; muitos homens não conhecem, ou chegam a fazê-lo quando é demasiado tarde. Por isso, tudo é muito simples para mim, e só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa. Veja como meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa.”

(João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, “Diálogo com Guimarães Rosa”)

Corpo de baile é um conjunto. Sua unidade é a unidade que um conjunto de partes independentes pode alcançar quando estas são vistas em relação umas com as outras. No entanto, não é apenas o pertencimento a um universo comum que as qualifica para serem olhadas como um todo. Constituem esse todo não apenas como soma de partes produzindo um sentido final, mas também nas suas inter-relações. Embora autônomas, as partes não são estanques. Há em *Corpo de baile* o que estou chamando de continuidades, que são as interpenetrações intencionais de personagens entre as novelas, as relações geográficas entre os espaços ficcionais e as referências comuns a espaços reais e históricos. Além dessas continuidades, encontraremos as reiteraões. As novelas repetem enredos e histórias, produzem personagens que ocupam os mesmos lugares sociais e possuem características semelhantes de personalidade e história pessoal. E as novelas também repetem motivos e temas, que revelam um modo e uma subjetividade próprios desse universo. O olhar e a força organizadora que dão forma a esse universo também alcançam uma unidade, se olharmos a repetição de procedimentos e atitudes narrativas e, sobretudo, os lugares de onde se narra. Porém, é apenas no exercício de sua particularidade que as novelas podem revelar-se como partes desse todo. Selecionar previamente apenas as continuidades e reiteraões na obra não responderia a uma busca de compreensão de seu sentido. Foi assim que pareceu indispensável, como percurso necessário para alcançar o todo, deixar que as partes falassem de si, que constituíssem primeiro seu sentido autônomo. O que segue é um momento breve de recolha dessas continuidades e reiteraões na tentativa de esboçar uma imagem de unidade para o *Corpo de baile* e refletir sobre o seu sentido literário.

A mais visível e concreta unidade de *Corpo de baile* é a composição do espaço geográfico próprio das novelas e da rede de referências que o expande para um universo comum. Cada novela se passa em um cenário definido, todos eles fictícios, com exceção de “O recado do Morro”, que traz como cenário a cidade de Cordisburgo e as serras dos seus arredores. Esses cenários fictícios das novelas são, no entanto, cuidadosamente inseridos na geografia do sertão do gado de Minas Gerais, por meio de dois movimentos: a descrição detalhada e realista das paisagens que compõem esses espaços e a referência a cidades existentes na região.

As paisagens se configuram também como uma multiplicidade que forma uma unidade; os campos gerais, onde predomina a criação de gado e o cultivo de pequenas roças de subsistência, são compostos por chapadas, chapadões, serras, pés-de-serra, areais, brejos, buritizais, veredas, matos grossos, baixões, riachinhos, ribeirões e rios. Rosa declara a Bizzarri, como se viu, que talvez tenha exagerado na massa de documentação para o *Corpo de baile*. De fato, a descrição de paisagens é freqüente e muitas vezes extensa, mas responsável pelo transporte do leitor para a situação narrativa. O sertão de *Corpo de baile* é eminentemente sensorial: os sentidos são convocados a participar da experiência da paisagem, que nunca é apenas visual. A natureza do cerrado não está distante, como pode estar uma paisagem que se observa visualmente e de passagem. Ela é percebida, pois, de modo integrado; às imagens visuais, acrescentam-se as auditivas e olfativas e também as emoções como o medo do mato e o sentimento de perigo, a saudade, a sensualidade ou o amor. A paisagem está sempre em movimento, oferecendo a experiência de estar-se nela, já que a perspectiva que a descreve acompanha sempre a percepção das personagens que vivem nessa paisagem ou nela estão. A paisagem é também simbolizada na reiteração dos elementos naturais mínimos que a configuram, tais como os bois e os buritis, cantados em versos pelos cantadores da obra. Há, além disso, a presença marcante dos pássaros: os sofrês, que cantam bonito como os sabiás e se associam nas imagens aos buritis, palmeiras do sertão; os outros passarinhos que cantam nas árvores; os papagaios, maritacas e araras; os gaviões e os urubus.

As referências aos mesmos centros urbanos registra os postos históricos de negócios e embarque de gado, de ensino, de comércio, de serviços, de prostituição. Através da reunião dessas referências podemos visualizar esse sertão do gado que constitui o universo físico de *Corpo de baile*¹⁵⁰. O espaço onde se passam as histórias gira em torno de duas regiões. A primeira região, mais dispersa e heterogênea, se associa pela proximidade a centros urbanos mais desenvolvidos, na região central de Minas Gerais, onde estão localizados Três Marias, Cordisburgo, Datas e São Gonçalo do Abaeté; os municípios que abrigam possivelmente os cenários de “Uma estória de

¹⁵⁰ Cf. No final do “Anexo 4 – Geografia”, o mapa “O sertão mineiro de *Corpo de baile*”

amor”, “O recado do Morro”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”. A outra região, no norte de Minas Gerais, concentra-se no vale do rio Urucuia e faz referência ao mesmo centro urbano, a cidade de Arinos, antiga Barra da Vaca, à beira do rio. A região, mais distante de centros urbanos importantes, abriga os cenários das novelas “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”.

Para além dos cenários das novelas, o sertão dos campos-gerais se estende para as referências comuns a cidades, às vezes distantes, como Paracatu, Januária, Montes Claros, Pirapora, Uberaba, Belo Horizonte e Curvelo. Estas cidades compõem o universo comum de referências sociais e econômicas que balizam o sistema de produção do gado nos campos-gerais. As viagens que as personagens relatam ampliam ainda mais o sertão de *Corpo de baile*, estendendo-o pelo estado de Minas Gerais, ao longo do rio Jequitinhonha (em “Dão-Lalalão”, por exemplo) em direção à Bahia. Em “A estória de Lélío e Lina” as referências a Goiás se multiplicam, menciona-se o Paraná e o Mato Grosso. A viagem do Grivo em “Cara-de-Bronze” estende o sertão do gado incluindo as regiões de caatinga, até o Piauí e o Maranhão.

Embora o espaço do *Corpo de baile* possa assim ser mapeado, ele é vivido pelas personagens e transmitido ao leitor como uma amplidão indeterminada, cujos limites, móveis, são impossíveis de definir. Os campos gerais são sempre o lugar onde se encontram as personagens, “os Gerais já são aqui”. Ou estão aí perto os seus limites, “os Gerais começam aí adiante, do outro lado do rio, na outra aba da serra”. E, no entanto, indicam os lugares mais distantes, onde a terra é mais selvagem e o lugar mais ermo, “lá, no meio dos Gerais, longe, longe”. As relações com o mundo físico não atingem a objetividade, pois são mediadas por uma subjetividade que se desdobra, se expande e se vê no mundo incessantemente. A objetividade que a geografia de *Corpo de baile* revela ao ser examinada, aparece no presente da leitura, no entanto, ocultada e referida à subjetividade. Configurando um centro para o Brasil, o sertão do gado se expande pelas veias de suas rotas de transporte e comércio de gado, e pulsa no ritmo da subjetividade do brasileiro que lá vive. O sertão de *Corpo de baile* parece constituir um coração geográfico para o Brasil.

As populações desses campos gerais são marcadas e definidas pelo deslocamento. A condição do sertanejo é a transitoriedade. Todas as personagens

protagonistas de *Corpo de baile* se encontram distantes dos lugares onde nasceram. As experiências de Miguilim, Manuelzão e Pedro Orósio deixam claro o motivo: a pobreza do povo sertanejo os obriga a deixar o lugar onde nasceram e onde vivem para buscar uma sorte melhor. Essa condição transitória do sertanejo determina para ele uma vida provisória, sempre de passagem de um lugar a outro, que ele deseja encerrar com a eleição de um lugar onde possa se fixar e se realizar existencialmente. A transitoriedade se expressa no sentimento de exílio que acompanha as personagens, tematizado pela palavra saudade. A saudade é uma espécie de palavra-coringa, que dá forma a todas as emoções e anseios implicados nessa condição. Estão presentes a saudade da terra, como lembrança do lugar ao qual se vincula a emoção da personagem, deixado para trás por necessidade. A saudade do destino expressa a intenção de realizar escolhas que garantam um lugar social desejável, melhor do que a origem. Há saudade da infância, como vinculação ao tempo de formação de uma subjetividade que ainda responde pela experiência adulta. O sentido existencial buscado pelas personagens aparece expresso nessa repetição da idéia de saudade, ajudando a constituir a situação de exílio que elas enfrentam.

As personagens transitam também entre as novelas. Esse trânsito é um dos maiores responsáveis pelo sentimento de unidade que alcança o leitor, porque cria o universo comum, espacial e temporal, no qual as personagens circulam. Assim vimos a presença de Tomezinho, Drelina e Chica, irmãos de Miguilim, em “Campo geral”, crescidos, jovens em idade de namorar e casar, em “A estória de Lélío e Lina”; a presença do Grivo em “Cara-de-Bronze”, menino que crescera no Mutúm com a família de Miguilim, em “Campo geral”; e a reaparição de Tomezinho, também em “Cara-de-Bronze”. A reaparição de Miguilim, como Miguel, em “Buriti”. Lélío e Rosalina, quando saem do Pinhém, em “A estória de Lélío e Lina”, dirigem-se ao Peixe-Manso, lugar onde mora Vovó Maurícia, avó de Maria da Glória, mencionada também em “Buriti”. O pai de Lélío, Higino de Sás, mencionado, em memória, em “A estória de Lélío e Lina”, estava presente na festa de Manuelzão, de “Uma estória de amor”. O chefe da comitiva que está no Urubùquaquá comprando gado, em “Cara-de-Bronze”, é seo Sintra, possivelmente o mesmo sô Sintra para quem o pai de Miguilim trabalha e que é dono do Mutúm, localizado na mesma região do vale do rio Urucuia. Há ainda

outras correspondências que acontecem no plano da linguagem, como a repetição de frases da história contada por velho Camilo, em “Uma estória de amor”, na fantasia nostálgica de Pedro Orósio em “O recado do morro”. Muitas outras pequenas correspondências podem ser encontradas, além das já mencionadas repetições de nomes e de histórias pessoais de personagens; como, por exemplo, Ià-Dijina, mulher de iô Ísio em “Buriti”, que é ex-prostituta de Montes Claros, como Doralda, de “Dão-lalalão”, ambas tendo abandonado a profissão para casar-se com fazendeiros. E também as irmãs de dona Rosalina: em “A estória de Lélío e Lina” uma se resguardou no convento, a outra se deu a todos os homens, como Vovó Izidra e Vovó Benvinda de “Campo geral”. As informações geográficas do Mutúm encontram-se em “A estória de Lélío e Lina”, assim como a informação de quem dona Rosalina conhece no Peixe-Manso, para onde ela se dirige com Lélío, está em “Buriti”. Os nomes das novelas ou dos lugares onde elas se passam são explicados, às vezes, em outra novela, como as onomatopéias “*pinh'nhé*”, que aparece em “O recado do Morro”; e “*lãodalalão*”, que aparece em “A estória de Lélío e Lina”.

Essa unidade espacial, que permite o trânsito das personagens pelo universo geográfico que ela constitui, teria de ser acompanhada, para poder vigorar, necessariamente, de uma unidade temporal. O trânsito espacial se efetiva na passagem do tempo, que permite às mesmas personagens reaparecerem em novos lugares. E o tempo se unifica na obra, então, pelo intervalo compreendido entre as novelas das pontas, a primeira e a última, que apresentam a aparição e a reaparição da mesma personagem. O tempo da matéria narrada está compreendido nesse intervalo entre a meninice de Miguilim, que começa a obra com sete anos, e a mocidade dele, agora chamado Miguel, que termina a obra em idade suficiente para estar formado na universidade, querer se casar e ser considerado jovem pelas outras personagens. A obra *Corpo de baile* configura-se, com isso, como a história de uma formação. No entanto, não é dessa formação que as novelas vão tratar. O tempo passa ao longo das novelas, por meio do transcorrer no interior delas. Há acontecimentos que marcam sua passagem de uma novela a outra, como a presença de Higino de Sás na festa de Manuelzão: quando Lélío fala dele, em “A estória de Lélío e Lina”, ele já está morto. Ou a viagem de Tomé Cássio, o Tomezinho, para buscar a Chica e ver a mãe no Mutúm: quando

Miguel se refere ao Mutúm, diz que o lugar não existe mais, porque sua família se mudou.

O tempo da matéria narrada se expande com as histórias ou casos narrados no interior das novelas, que mobilizam experiências acumuladas ao longo de uma tradição, e com as memórias das personagens mais velhas, suas histórias pessoais, que nos informam sobre um sertão mais antigo. Por exemplo, as personagens e suas histórias: Mãitina, que, fugida do cativo, foi recolhida pela família de Miguilim antes do nascimento de Nhanina; o velho Camilo, que na época da abolição era ainda uma criança; o Gorgulho, que fora valeiro de profissão quando moço e vira sua profissão acabar, com a mudança nas demarcações de terras; os hábitos de Vovó Maurícia e a mocidade de Rosalina; a pobreza e resignação do pai de Manuelzão. Essas personagens, suas vidas e suas relações sociais ajudam a conferir uma consistência histórica a esse sertão de *Corpo de baile*.

É sobre essa consistência histórica que se constitui a trajetória de Miguilim a Miguel, trânsito de classe da pobreza sertaneja mais anômica para a possibilidade de casamento com uma filha de grande proprietário rural. É de se notar que o trânsito de classe de Miguilim seja acompanhado pelos membros de sua família, Tomezinho, o Grivo e, indiretamente, Lélío. O que dá condições a Miguilim de realizar essa ascensão social é a proteção de um doutor de cidade, o médico José Lourenço, que o leva a Curvelo, onde passa a estudar e trabalhar. A formação universitária, nesse sertão de grandes extensões de terra e população rala e não instruída, lhe oferece o ingresso na classe dominante. Maria da Glória, a filha também instruída de um grande fazendeiro, por morar na fazenda, pertence a um círculo muito restrito de relações, para o qual a instrução de Miguel funciona como porta de entrada.

Embora não acompanhem a trajetória de Miguilim na cidade, ao longo das novelas vemos o tema da ascensão social ser discutido e realizado nas diferentes personagens e situações sociais. Assim, Manuelzão avalia o ganho social e econômico real que a condição de capataz de fazenda lhe oferece, em relação à vida de vaqueiro que ele levava antes. Lélío deseja participar de um universo cultural e econômico ao qual não tem acesso e encontra em dona Rosalina uma via de ingresso à cultura e experiência da elite. Embora ela não possua riquezas materiais, possui um lugar social e

cultural que representa uma ascensão para o vaqueiro Lélío. Pedro Orósio não consegue adaptar-se à vida urbana, valorizado na cidade pelo seu porte físico, sua força e beleza de enxadeiro geralista. Em cada uma das moças que namora, Pedro vê uma possibilidade de existência e fixação numa condição econômica e social, em geral socialmente mais valorizada que sua origem. No entanto, não podendo decidir-se, acaba, ao que parece, voltando para sua terra, com todas as suas dificuldades. Soropita adquire seu lugar social e econômico pelo uso de violência; sua condição de valentão, aliada à herança, realiza para ele uma ascensão social da condição de capataz para a de proprietário rural. A violência que exerce, na prática, ou na forma simbólica da fama e da ameaça, garante que ele possa assumir socialmente sua esposa ex-prostituta e seu passado de assassino de valentões. A ascensão social o qualifica para exercer um papel opressor na sua comunidade, levando seu racismo às últimas consequências, ao realizar a humilhação e o assassinato simbólico de um vaqueiro negro e inocente. Cara-de-Bronze representa a ascensão social do empreendedor capitalista. Chega nas terras virgens com algum dinheiro e junta uma imensa quantidade de capital ao longo da vida, negociando gado. Cara-de-Bronze passou a juventude e a maturidade com os olhos voltados ao utilitarismo, explorou o trabalho alheio, economizou, calculou. Na doença e proximidade da velhice, resolve vender tudo o que tem e passa a preocupar-se com o sentido espiritual da existência que ele tinha negligenciado em função da ambição.

O resultado que podemos recolher dessas histórias individuais para o sertão do gado, que em *Corpo de baile* se representa, é a impossibilidade efetiva de ascensão social pelo trabalho, representada pelo balanço negativo de Manuelzão em relação à sua trajetória e pela necessidade de introduzir narrativamente um *deus ex-machina*¹⁵¹ para realizar a ascensão social de Miguilim. A proteção de uma pessoa mais influente socialmente é, no entanto, um dado da organização social paternalista do campo brasileiro, que, em *Corpo de baile*, acaba por criar uma ilusão de que a ordem social é justa na premiação dos sujeitos de valor, de que o mérito é veículo de ascensão social. As outras personagens que alcançam sucesso nos seus projetos de trânsito de classe já

¹⁵¹ Cf. Wille Bolle, *Fórmula e fábula*.

possuíam um pequeno cabedal inicial e realizam, pela violência ou utilitarismo, a lógica capitalista da exploração e opressão sociais na acumulação de riquezas.

Em todas as novelas os cálculos e ambições das personagens aparecem misturados e justificados pela busca de sentido existencial que elas empreendem simultaneamente. Nenhum conteúdo subjetivo das personagens aparece isoladamente ou separado dos demais. Com isso, suas ambições e cálculos materiais, embora nunca negligenciados pelo texto, que não deixa de revelá-los, aparecem sempre amenizados e diluídos pelas emoções amorosas e os impulsos de aprendizado e auto-compreensão das personagens, que jamais os levam efetivamente em conta efetiva como causas de suas ações. (Talvez a novela que esteja mais próxima de uma exceção a isso seja “Uma estória de amor”, em que Manuelzão reconhece em si a ambição como motivação para suas escolhas.) É assim que eles acabam disfarçados e participantes de um movimento textual de ocultação do funcionamento da ordem social, que ele mesmo configura. As personagens nunca agem deliberadamente em função da ambição material, tampouco deixam de fazê-lo. Porém, em suas reflexões, na sua autoconsciência, o aspecto material aparece sempre relegado a um segundo plano.

A ordem social se naturaliza. Constitui em *Corpo de baile* uma segunda natureza, tão integradora, uniforme, harmônica e inevitável quanto a primeira. As relações sociais se naturalizam pela convivência de um substrato mítico com o tempo histórico. Assim as noções de destino e magia não vigoram apenas para as personagens, em suas crenças, mas possuem vigência narrativa. Elas configuram esse universo tanto quanto a consistência histórica de que falamos. Assim, os lugares sociais das personagens realizam o destino a que suas “almas” estão predestinadas, desde o nascimento. As funções sociais e os dados subjetivos e individuais, como a personalidade e até mesmo a aparência física, estão misturados e adequados perfeitamente. Colaboram igualmente na realização do destino, confirmado a todo momento pela lógica mágica das profecias e superstições. Como fundo para essa experiência mítica e mística da vida, há a presença da religiosidade católica popular, que atribui à vontade divina os acontecimentos, reiterando a noção de destino e levando a uma resignação geral da população em relação à sua condição social.

Há, em *Corpo de baile*, um conjunto de personagens marginais, de mendigos, loucos, bobos, de grupos familiares itinerantes e pedintes, que representam sempre, apesar de sua condição de miséria e marginalidade, um lugar social adequado e em harmonia com o todo. A Toloba, de “A estória de Lélío e Lina”, é uma mendiga orgulhosa, porque se crê rica e invejada. O Placidino, da mesma novela, é fraco de cabeça e isso lhe confere uma generosidade que representa uma proximidade com Deus. Os transmissores da mensagem de “O recado do Morro” ganham uma adequação por meio da missão mística que ajudam a levar a cabo. Os pobres que acorrem ao Buriti Bom são uma mansa gente, que parece criança. A população do sertão, quando vista desse modo geral, em *Corpo de baile*, ganha características infantis ou é comparada ao gado submisso e resignado; ainda que sob o ferrão do vaqueiro. Essas personagens marginais e a noção de população pacífica que a obra veicula, compõem um pano de fundo para as buscas individuais das personagens protagonistas. Fazem parte do cenário, estão integradas ao universo, participam da natureza mesma do sertão. Tudo se passa como se a busca existencial não fosse uma demanda individual para todos os habitantes daquele universo, seja porque exigiria uma certa condição material mínima, seja porque seria fruto de uma sensibilidade humana rara.

Os negros, representados na obra pelo grupo de personagens caracterizadas pela cor de pele mais escura, aparecem na borda mais baixa da escala social. Os mulatos claros, morenos claros, pardos etc., constituem provavelmente a normalidade, visto que só os extremos são notados, nas descrições: os negros, mulatos escuros ou os branquelos, para os homens. Para as mulheres, são notadas as negras e as muito brancas, sempre identificadas à beleza e à elite cultural e proprietária. As mulheres e homens negros considerados bonitos, o são em geral por apresentarem traços físicos associados aos brancos, como nariz afilado e olhos verdes. As personagens negras em *Corpo de baile* confirmam o estigma social que o racismo brasileiro veicula: prostituição, feitiçaria, alcoolismo e boemia. No entanto, o racismo aparece tematizado e representado com tanta violência, em “Dão-lalalão”, que pode levar o leitor crítico a uma tomada de consciência sobre sua forma brasileira. Longe de ser ameno e associado à condição social, como muitos ainda querem crer, o racismo que aparece em *Corpo de baile* está ancorado em uma noção de raça compartilhada socialmente e expressa um

ódio social violento, que adquire, no texto, a dimensão de uma luta de morte. A perspectiva narrativa não os inclui em seus procedimentos de identificação e de produção de um olhar subjetivo no lugar da personagem, o que os conserva, na sua presença na obra, no papel do outro social.

Acrescenta-se, a tudo isso, a ausência das instituições de governo e de poder, que permanecem invisíveis para a população do sertão. Os campos gerais se apresentam em *Corpo de baile* como um universo autônomo. Essa autonomia é construída intencionalmente por meio do isolamento de um modo de produção, a pecuária, que não tem independência na economia nacional, ao contrário, constitui-se tradicionalmente como um sistema de subsistência para a produção principal do país. A pecuária é um modo de produção tradicional, que utilizou em muito menor escala a mão de obra escrava e absorveu um contingente de homens livres com um regime de trabalho assalariado. Assim, constituindo uma visão do sertão alienada econômica e politicamente em relação ao funcionamento da totalidade do sistema brasileiro, o *Corpo de baile* pode criar um universo autônomo, que parece regido por leis próprias, e oferecer a seus habitantes uma integração que o aproxima do mundo fechado da mitologia. Os vaqueiros e empregados do sertão geralmente tratam das relações de trabalho com capatazes e não se relacionam sempre diretamente com os donos da terra e do gado, que aparecem distantes e até mesmo idealizados. Jamais as esferas de poder econômico são responsabilizadas pela situação de penúria do sertão e, quando se põe a culpa no governo, acaba-se por expôr-se ainda mais sua distância e ausência. Aliada à ausência do poder, encontramos uma natureza adversa e muito presente na vida dessas populações, que toma muitas vezes o primeiro plano nas justificações da forma de vida e de organização social. A luta contra a natureza casa-se perfeitamente à visão mítica e cíclica da vida, presente até mesmo no meio proprietário.

A experiência do tempo que *Corpo de baile* oferece é também, com isso, híbrida. O ritmo do sertão é vivido pelo leitor através das subjetividades que o narrador acompanha. O narrador apresenta-se em todas as novelas como um narrador em terceira pessoa, com liberdade para selecionar as perspectivas das personagens e acompanhá-lhes o olhar e a experiência do mundo e de si mesmas. Geralmente esse narrador o faz com tanta proximidade em relação a uma única personagem da novela (ou de uma parte

da novela, como é o caso de “Buriti), que a narração em terceira pessoa oferece a proximidade e a mimese da subjetividade que um narrador em primeira pessoa ofereceria. O tempo do sertão é sempre vivido de acordo com a representação de uma subjetividade. Os acontecimentos do enredo não são dados diretamente ao leitor, objetivamente, mas são sempre mediados por uma subjetividade que o narrador acompanha. Há exceções, mas estas são, em geral, momentos curtos de passagens da perspectiva de uma personagem para outra, ou, muitas vezes, em início de relatos, assinalando a entrada em uma nova perspectiva. Há um caso especial, quando o narrador de “Cara-de-Bronze” passa a narrar diretamente, sem escolher uma personagem para adotar como perspectiva. Então, é o próprio narrador que ganha subjetividade e passa a refletir, enquanto narra, sobre as dificuldades do narrar. No único momento de *Corpo de baile* em que o narrador aparece evidentemente des-identificado a uma personagem, ele assume uma subjetividade narrativa própria, que não configura contudo propriamente um sujeito, visto que não abandona a perspectiva narrativa de terceira pessoa em relação às personagens narradas, nem apresenta uma história pessoal.

Com isso, a construção de uma temporalidade subjetiva em *Corpo de baile*, que acompanha a trajetória existencial das personagens protagonistas, aproxima-se da temporalidade formadora do romance moderno. Aliado a esse movimento, aparece a formação e o trânsito de classe da personagem Miguilim, que, como vimos, perpassa todo o intervalo da matéria narrada de *Corpo de baile*. A ascensão social atinge uma dimensão familiar, ao acrescentar-se a gratificação que o Grivo deve receber, por sua viagem, na herança de Cara-de-Bronze, gratificação esta que apresenta as mesmas características de prêmio ao mérito pessoal que a história de Miguilim sugeria. Tomé será também beneficiado, pois vive nas terras que o Grivo herdará e é considerado naquela comunidade um irmão-natural do Grivo. Lélio, que não pertence à família, também se dirige a compor o seu quadro familiar, porque ingressará com dona Rosalina na casa de Vovó Maurícia, avó da futura mulher de Miguilim, ao que tudo indica. A obra compõe, assim, com a extensão temporal que as memórias oferecem, um quadro de saga familiar, afim aos romances de projeto ambicioso, que registram um período longo de formação de uma sociedade, como os *roman-fleuve* da literatura francesa.

No entanto, as histórias independentes e autônomas de *Corpo de baile*, através das quais esse tempo passa, não permitem que ele seja considerado propriamente um romance. Sua forma é híbrida, como é tênue a sua unidade. As novelas independentes configuram histórias que produzem um painel cultural do sertão, que encontraria nas narrativas tradicionais um modelo textual mais adequado, talvez. A forma mistura narrativa tradicional e romance, o tempo é histórico e mítico, o narrador apresenta características impessoais de terceira pessoa e a mimese da subjetividade de primeira... As misturas rosianas estão aqui, em *Corpo de baile*, presentes e vigorando, como se têm apontado já em *Grande sertão: veredas*.

O narrador apresenta, ainda, uma outra face em que a ambigüidade procurada mais uma vez parece vigorar. Por vezes, a identificação do narrador de terceira pessoa com a personagem se torna tão intensa que o narrador cede-lhe a voz e o texto passa a uma primeira pessoa, sem qualquer marcação ou pontuação que indique a fala, em voz direta, da personagem. Vimos acontecer em “Campo geral”, com a personagem Miguilim. Acontece também, em alguns momentos de “Uma estória de amor”, com a personagem de Manuelzão. Em “A estória de Lélío e Lina”, há exclamações do narrador que se fundem ao pensamento da personagem, produzindo lampejos de primeira pessoa¹⁵². Em “Dão-lalalão”, a fúria de Soropita em ação violenta transporta o narrador para a primeira pessoa. Em “Cara-de-Bronze”, o narrador se expressa em primeira pessoa, cede a voz aos personagens como numa peça de teatro e ainda cede a voz narrativa ao Grivo em momentos escolhidos do texto. Em “Buriti”, aparecem as primeiras pessoas mais longas, nas entradas da voz de Miguel, igualmente sem marcações de fala, em meio ao narrador de terceira pessoa, e nas ambíguas narrativas das noites de Chefe Zequiel, em que as vozes de Miguel e do Chefe parecem fundir-se.

¹⁵² Por exemplo: “E ele sabia que o capataz o estava puxando debaixo de vistorias. Que gente... E Canuto: laçar era aquele — fazia o que queria, o tudo, tudo. Canuto laçava até para trás, mal espiando por cima do ombro. Ou rezava o pelo-sinal, depois nem boleava, ou só riscava curto e avisava: — “Um rodopio por riba da cabeça deste, e ele fecho estreito nos pés dos chifres, a argola vai estalar no esquerdo...” E era. — “Aprendeu com sucuri, ô?” Um estiro de relâmpago, e era. Ou aquela ida no ar, vagarosa de-propósito, sirripiando curvas lado e lado. E era! Laçava e fazia qualquer touro virar as patas para o ar. Canuto mesmo se festejava, pinoteando na sela, dando gritos de doido. Parecia um boneco. Assoviava. Ô gente do Urucúia, ô gente!”, p.268.

Embora a primeira pessoa não seja um privilégio de Miguel, o texto parece sugerir uma identificação tão intensa dessa personagem com o narrador de *Corpo de baile*, que poderíamos chegar a afirmar que Miguel é ele mesmo o narrador da obra. Em primeiro lugar porque é, como vimos, o protagonista da obra como um todo, e ainda com características de narrador. A hipótese de que as noites do Chefe sejam criações imaginárias suas, reforça a permanência da veia narrativa de Miguilim em Miguel. Mesmo os intervalos não explicados, usados para alternar a história de Lalinha com a de Miguel, podem levar os leitores a acreditar que o período que eles encerram seja também uma criação imaginária sua, completando com a fantasia do resto os dados que ele tem. Esse movimento poderia então ser estendido para todo o *Corpo de baile*, que seria composto por relatos de suas histórias, completando com a imaginação o mundo de onde proveio.

A própria figura do narrador — que se coloca sempre em posição ambígua e oscilante entre a exterioridade ao sertão e à matéria narrada, dada pelas suas afirmações e referências eruditas e urbanas, e a interioridade indiscutível de um profundo conhecedor desse universo, que mimetiza a subjetividade e também a linguagem, e que descreve com profundo saber a natureza, as paisagens e o ciclo produtivo da região —, encaixa-se bem com essa personagem que é do sertão e torna-se estrangeira após a formação urbana.

No entanto, esse narrador jamais se apresenta como Miguel. Em nenhum lugar da obra ele se subjetiviza a ponto de configurar para si uma personagem. E mesmo nos momentos mais longos em que cede a voz a Miguel, esse narrador obedece aos mesmos procedimentos que realizara para fazer o mesmo com as outras personagens. Talvez devamos refletir sobre as conseqüências de atribuir a voz narrativa a uma das personagens de *Corpo de baile*. Se toda a matéria narrada for considerada fruto da imaginação e construção subjetiva da personagem Miguel, então toda a legitimidade da matéria narrada se vê em risco. Os limites entre a realidade do sertão e a sua construção imaginária, já tão fluidos, tornam-se ainda mais indiscerníveis. A existência real das personagens e histórias, em que Miguilim não estava presente, pode ser posta em dúvida. E o seu procedimento narrativo como narrador, imitaria exatamente a sua própria constituição como narrador oculto da obra, cederia a voz a seus personagens, da

mesma forma que o texto em terceira pessoa cedeu a voz a ele, Miguel, em primeira, para nos indicar que era o narrador. Ou seja, ele usaria, com suas personagens, o procedimento que nos fez identificá-lo como narrador. Poderíamos elencar trechos em que a evidência pende ora para a hipótese de Miguel narrador, ora para a hipótese de um narrador de terceira e Miguel como personagem. Melhor do que escolher, talvez seja observarmos essa qualidade oscilante do texto, em constante mutação e identificação com as personagens, em um movimento que alcança também o leitor.

Na verdade, a diluição dos limites entre realidade e imaginação é algo que o *Corpo de baile* produz intencionalmente, e não parece contraditório com o projeto de Rosa. Mas o fato de que ele a tenha realizado intencional e explicitamente em *Grande sertão: veredas*, através da voz narrativa criada por uma fala da personagem Riobaldo, revela as diferenças em relação ao *Corpo de baile*. Neste livro, temos um conjunto de histórias contadas por um narrador, ou diversos narradores que se unificam em procedimentos similares, mas não idênticos. Todas as histórias partem de uma terceira pessoa como voz narrativa. Temos assim um narrador profunda e intencionalmente ambíguo, ao realizar uma voz narrativa que oscila entre a primeira e a terceira pessoa, entre a exterioridade e a interioridade ao universo, entre a referência erudita e a mimese local, entre os modelos textuais da modernidade e o aproveitamento da cultura popular tradicional.

Além deste duplo Miguel-narrador de que estamos tratando, vimos no correr das leituras como as duplicidades narrativas se multiplicam; seja pela duplicação da temporalidade que se torna presente e passada simultaneamente, seja pela duplicação do fato narrado, que induz a uma duplicação do relato, seja pela duplicação de narradores internos à obra, que também contam histórias. O duplo, de qualquer modo, não é apenas atributo do narrador, mas talvez o motivo mais recorrente da obra. As personagens de *Corpo de baile* formam duplos incessantemente, numa necessidade de completar-se pela identificação e oposição ao outro¹⁵³. Em “Buriti”, por exemplo, a formação incessante

¹⁵³ Seguindo o pensamento de José Antonio Pasta Jr., o duplo é uma das formas resultantes da dupla demanda de subjetividade que caracteriza o Brasil, na sua convivência histórica de escravidão e capitalismo. A subjetividade brasileira oscila entre a distinção e a indistinção entre o sujeito e o objeto, entre o o mesmo e o outro; se vê no outro e separada, oposta a ele simultaneamente. A identidade não pode se formar nessa oscilação; produz incessantemente duplos que a substituem. Vimos como os duplos

de pares simultaneamente identificados e opostos, determina, para Miguel, uma visão sempre dupla de pessoas e coisas. O duplo, que ele carrega em si desde menino, tem sua outra face na indecisão e impossibilidade de agir da personagem.

A luta de morte freqüentemente acompanha as identificações das personagens, como vimos acontecer em praticamente toda a obra, sobretudo em “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Dão-lalalão”. A realidade violenta do Brasil como um todo tem seu correlato no *Corpo de baile* em um sertão também violento. Grande parte do suspense narrativo da obra se faz pela sugestão de uma situação violenta que não se consuma. E a luta de morte realiza-se efetivamente em algumas cenas de violência, intensas o bastante para marcarem a obra com sua presença, ainda que não seja levada às últimas conseqüências. São exemplos: a surra de Pai em Miguilim, em “Campo geral”; a luta final de “O recado do Morro”; e a humilhação de Iládio por Soropita, no final de “Dão-lalalão”.

O único momento em que a luta de morte chega ao seu ápice acontece distante dos olhos do leitor, com as mortes de Pai e Luisaltino, que aproximam-se de um entrematar-se¹⁵⁴. Seu sentido permanece no plano material da história e permite a Miguilim a liberdade de seguir adiante sem a opressão paterna. As outras mortes em *Corpo de baile*, às quais assistimos e compartilhamos no texto, de Maria Behú e do Dito, procuram oferecer uma porta para a transcendência. No caso de Maria Behú, em “Buriti”, vimos como a funcionalidade da personagem e de sua aniquilação retira qualquer emoção a ela vinculada. É inclusive indispensável para o andamento da narrativa que as personagens não sofram nem sintam especialmente sua ausência. Ao contrário, sua morte é uma supressão das forças reguladoras que impediam os acontecimentos de se desenrolarem. A morte de Maria Behú tem, na verdade, a função de liberar o enredo para esse desencadeamento final. Ainda assim, o texto não desiste de oferecer-lhe um sentido transcendente, na idéia de que sua vida e sua morte podem ensinar as personagens sobre o sentido da alegria. Mas a formulação do texto, atribuída

levam à luta de morte; pela necessidade de afirmar uma identidade posta no outro, o sujeito precisa de sua aniquilação para ser. Cf. “O romance de Rosa — temas do *Grande sertão* e do Brasil”.

¹⁵⁴ Embora um não tenha matado o outro e vice-versa, nesse caso. O assassinato de Luisaltino, seguido de suicídio, realiza a morte do outro de que eu necessito para ser. E essa morte é também a minha morte, já que o meu ser está no outro que eu aniquilei, essa morte exige a minha morte.

à subjetividade da personagem Lalinha, funcionaliza ainda, no próprio ensinamento, a vida e a morte da personagem: é para ensinar aos outros a alegria que ela viveu e morreu. No entanto, Maria Behú não ofereceu a ninguém a alegria, enquanto fora viva. O ensinamento parece referir-se antes à morte do Dito, personagem de “Campo geral”.

A morte do Dito é, a princípio, em tudo oposta à de Maria Behú. Como vimos, ela é uma morte que não oferece superação e atinge o leitor, com sua realização sacrificial e sacralizadora. No entanto, opõe-se e identifica-se com a morte de Maria Behú, irmãzinha de Maria da Glória, como o Dito era irmãozinho do Miguel, seu noivo, como um seu duplo. Essa duplicidade nos faz voltarmos à morte do Dito e enxergar-lhe a funcionalidade narrativa, que, ademais, a frase de Lalinha sobre Behú já expressara. O Dito morre para ser incorporado por Miguilim. Ele parece representar o sertão como uma vítima sacrificial do processo de modernização que Miguel ajuda a levar a cabo. O sertão morre para ser incorporado à cultura brasileira como um universo encantado de miséria e beleza. Sua morte se dá por meio da fixação literária, no mesmo momento em que sua criação lhe deu vida e voz. Para isso colabora a mediação indispensável do artista. É na arte, universal e letrada, como se veicula em “O recado do Morro”, que a cultura popular ganha expressão estética e sentido. É desse modo que o narrador de *Corpo de baile* é também um duplo do próprio autor. Rosa é o próprio artista que marca sua exterioridade a seu universo criado e simultaneamente sua interioridade. Como vimos, sua figura é aludida na obra como correlata a personagens estrangeiras aos lugares que elas visitam. No entanto, sua forma de narrar e sua relação com o universo criado revelam uma indiscutível busca pela interioridade. Assim, o *Corpo de baile* dá forma a um sertão que só existe na arte, embora esteja ancorado massivamente em dados documentais. O autor parece vincular seu compromisso, em primeiro lugar, à transcendência por meio da arte¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Sua obra o realiza como um projeto pessoal. Rosa permanece em nossas leituras, sua literatura venceu sua própria morte. Mas, no plano da vida pessoal, Rosa pretendeu a imortalidade em vida, tal qual sua obra promete com suas epifanias e transcendências. Manifestou a intenção de se candidatar à Academia Brasileira de Letras, em 1956, antes mesmo de publicar o *Grande sertão: veredas*, mas desistiu ao sentir que não teria aceitação. Concorreu a uma vaga com Afonso Arinos de Melo Franco, em 1957, e foi derrotado. Candidatou-se novamente, em 1963, e dessa vez saiu vitorioso, por unanimidade, à vaga de João Neves da Fontoura, de quem Rosa havia sido chefe de gabinete, no Itamaraty, e amigo pessoal. Chama a atenção a importância que ele conferia ao posto e a precipitação na busca por uma vaga. Quando

Rosa demonstra um afã de universalidade nas cartas a Bizzarri¹⁵⁶ que ele pretende concretizar materialmente. Sua ambição parece ser a de fazer sua obra efetivamente falar todas as línguas, como a veia poliglota de sua personalidade já revelava, tornar-se imediatamente universal. Esse esforço pessoal de concretização no mundo do que a obra também propõe, revela-se como salto imediato da realidade local para a universalidade, como procedimento artístico e pessoal. A vinculação local ao sertão que Rosa demonstra, e da qual se utiliza, parece ambicionar na verdade uma participação na cultura dita universal sem que a mediação da cultura nacional apareça. Rosa é evidentemente leitor de nossa literatura, o que, aliás, configura uma veia de estudo importante para a crítica de sua obra, mas muito pouco explorada; seria talvez bastante proveitoso para a crítica nacional um exame mais apurado de seus aproveitamentos temáticos e de procedimentos literários de autores nacionais anteriores. Mas a literatura nacional anterior não aparece explicitamente na obra; a influência que a obra declara e explicita, através de citações e epígrafes, relaciona-a à cultura erudita europeia e também à literatura mística europeia ou oriental. A mediação da cultura nacional não aparece explicitamente, mas se realiza justamente na presença desse salto metafísico, que pretende alçar a obra e alçar-nos junto às esferas absolutas, direto da realidade regional brasileira.

Também na obra a transcendência que a morte do Dito permite é um salto para uma plenitude de sentido em meio à ausência de sentido mais terrível que é a morte prematura de uma criança por falta de condições mínimas de saúde e assistência médica. Aceitar o sentido que a obra propõe nesse momento é uma forma de perfazer uma participação mística, como vimos. A transcendência possível para uma realidade que não se forma inteiramente se faz pelo salto metafísico, direto da realidade arcaica de

foi eleito, Rosa já havia sofrido um enfarte, levava uma vida de cuidados médicos e controle da pressão arterial. Com medo de morrer na posse (pois devia pressentir que a imortalidade em vida não é possível), Rosa adiou-a por quatro anos. Morreu, de doença cardíaca, três dias depois de tomar posse na Academia, em 1967. Cf., para os dados biográficos, Ana Luiza Martins Costa, “Veredas de *Viator*”.

¹⁵⁶ Rosa trata diretamente com os tradutores e editores internacionais de sua obra. Cf. *JGR: correspondência com seu tradutor italiano*: “Como disse a Você, na minha última carta, escrevi a Feltrinelli e a Mondadori ; queria jogar a rede para todos os lados.”, p.21. “E a correspondência com as Editoras estrangeiras (assinei contrato com a editora Zora, de Zagreb, para a edição do “Grande sertão : Veredas”, em sérbio-croata ; com a Albert Bonnier’s de Stockholm, para a sueca ; o tradutor espanhol me escreve ; e o alemão, querendo que eu leia as provas do “Corpo de Baile” — tive de recusar-me, não posso)” p.172.

um sertão ainda mítico, integrado à natureza, e bastante miserável, para os planos metafísicos da imortalidade.

A imortalidade que a morte do Dito veicula se faz pela suspensão da temporalidade e do sentido. Vimos esse desejo de imortalização ser reiterado pela fantasia de Miguel. Saímos do plano da história, no qual temos que lidar com a miséria do sertão, para uma espécie de sublimação que paraliza a história e oferece um êxtase estético. A beleza, tema também de *Corpo de baile*, sobretudo de “Buriti”, aparece como um valor em si mesmo. Não aparece por acréscimo, como queria Sartre para a prosa¹⁵⁷, ou como um atributo da compreensão, se a arte revela o mundo em seu conteúdo de verdade, como queria Adorno¹⁵⁸, mas é buscada deliberadamente. A beleza em *Corpo de baile* parece ser uma forma de *afetar* o leitor, numa relação imediata que abole a distância épica. Vimos como a morte do Dito produz um êxtase estético que suprime a distância entre obra e leitor, segundo Sartre¹⁵⁹, necessária para a manutenção das liberdades do criador e do leitor, que se relacionam na leitura. Para ele, o recuo estético é mais exigente, porque apela à liberdade do leitor, para que realize o projeto de liberdade que a prosa deveria propor. Nesse sentido, podemos dizer que a liberdade do leitor foi sequestrada em *Corpo de baile*, por meio da morte do Dito, que ainda repercute nas experiências faltantes das outras personagens, nas outras novelas.

A beleza buscada por Rosa relaciona-se a uma busca pelas “essências”. A obra procura veicular uma verdade essencial do ser humano, e para isso aproveita temas universais. A beleza é uma forma de realização dessa universalidade humana. E a busca

¹⁵⁷ Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, p.22.

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Teoria estética*. Para Adorno, a arte moderna não pode buscar o prazer da fruição, que pertence à mercadoria, mas se espiritualiza pela compreensão em sentido forte.

¹⁵⁹ Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura*: “O livro não serve à minha liberdade: ele a requisita. Com efeito, não seria possível dirigir-se a uma liberdade enquanto tal pela coerção, pela fascinação ou pelas súplicas. Para atingi-la, há apenas um método: primeiro reconhecê-la, depois confiar nela; por fim, exigir dela um ato, em nome dela própria, isto é, em nome dessa confiança que depositamos nela. Assim, o livro não é, como a ferramenta, um meio que vise a algum fim: ele se propõe como fim para a liberdade do leitor.” p.40. E, ainda: “Se recorro a meu leitor para que ele leve a bom termo a tarefa que iniciei, é evidente que o considero como liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada; em caso algum poderia dirigir-me à sua passividade, isto é, tentar **afetá-lo**, comunicando-lhe de imediato emoções de medo, de desejo ou de cólera. (...) O escritor não deve procurar **transtornar**, senão entrará em contradição consigo mesmo; se quer **exigir**, é preciso que apenas proponha a tarefa a cumprir. Daí o caráter de **pura apresentação** que parece essencial à obra de arte: o leitor deve dispor de certo recuo estético.” p.41

pela essência se expressa no plano da linguagem: quando Rosa declara que é preciso purificá-la de seu uso cotidiano¹⁶⁰ está confirmando-a, por exemplo. A realização da essência está na sua necessidade de multiplicar o sentido das palavras e partículas, expressa na idéia do “cacho de acordes”. A essência se faz, ainda, por meio de um retorno a sentidos “originais” das palavras, que ocorre na utilização de palavras que participam de diversas culturas e mitologias. No plano ideológico da visão de mundo, encontramos a busca pela essência na crença de uma adequação das “almas” a seu “lugar” e sua “tarefa”, que parece prescindir de uma visada histórica e incluir a organização social nessa espécie de predestinação. Vimos como a obra naturaliza as relações sociais e como as relações de poder que fundamentam o universo do gado se fazem ausentes. Na epígrafe deste capítulo conclusivo, que estou citando, Rosa está comentando, na verdade, seu próprio labor literário. A tarefa a que ele se dedica deve levá-lo ao infinito, à imortalidade. E o *Corpo de baile* realiza sua parte nessa busca.

Espera-se que este trabalho possa haver contribuído na definição de um solo mais firme para a discussão da obra rosiana, no que se refere ao *Corpo de baile* — aqui visado como uma obra única.

¹⁶⁰ Cf. Entrevista de Rosa a Lorenz: “JGR: *Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. GL: Poderá citar alguns desses elementos adicionais? JGR: Naturalmente são muitos. Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.*” “Diálogo com Guimarães Rosa”, pp.45/46.

BIBLIOGRAFIA

I. de João Guimarães Rosa (1908-1967) – obras, cartas, entrevistas...

- ROSA, João Guimarães, (1936) *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____ (1937-1946) *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1956-1965) *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1956-1965) *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1956-1965) *Noites do sertão (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1956) *Corpo de baile*, (ed. comemorativa - 50 anos - 2 vol.). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- _____ (1956) *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1962) *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1967) *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1968, póstumo) *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ (1970, póstumo) *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____ *Ficção completa* (2 vol.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____ (1956) “Pequena palavra” em RÓNAI, Paulo (org. e trad.), *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1958.
- _____ *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, (1959-1967)*. Edição preparada por Bizzarri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____ *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida F. M. Bussolotti, tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL e Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____ *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____ (1966-1967) *Ooó do Vovô!: correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial; e Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

DANTAS, Paulo, *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

LIMA, Sônia Maria van Dijk (org.), *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora universitária UFPB, 2000.

LORENZ, Günter, “Diálogo com Guimarães Rosa”, em ROSA, João Guimarães, *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

II. sobre João Guimarães Rosa – livros, artigos, teses, publicações...

ALVES, Maria Theresa Abelha, “A angústia e o gozo do ciúme em preto e branco”, em DUARTE, Lélia Parreira (org.), et al., *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: CESPUC, Editora PUCMinas, 2001.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de, *A raiz da alma (Corpo de baile)*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____ “A pedra brilhante”, em *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi, “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, em São Paulo: *Novos Estudos Cebrap*, nº. 40, novembro de 1994.

BOLLE, Willi, “Grande sertão: cidades”, em São Paulo: *Revista USP*, nº. 24, dezembro de 1994.

_____ *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____ *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo, “Céu, inferno”, em *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

CANDIDO, Antonio, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, em *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____ “O homem dos avessos”, em ROSA, João Guimarães, *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

COSTA, Ana Luiza Martins, “Veredas de Viator” em *Cadernos de Literatura Brasileira — João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n°s 20 e 21, dezembro de 2006.

COUTINHO, Eduardo F. (org.), *Guimarães Rosa, (coleção fortuna crítica 6)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GALVÃO, Walnice Nogueira, *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____ *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GUIMARÃES, Vicente, *Joãozinho - a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

HANSEN, João Adolfo, *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LAGES, Susana Kampff, *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LIMA, Deise Dantas, *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EDUFF, 2001.

_____ “A terceira margem da sujeição: o capataz, em *Corpo de baile*”, em DUARTE, Lélia Parreira (org.), et al., *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: CESPUC, Editora PUCMinas, 2001.

LOPES, Paulo César Carneiro, *Dialética da Iluminação: a revelação como capacidade de escuta do Outro – leitura de “Campo geral”, de João Guimarães Rosa*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, FFLCH-USP, 2000.

MACHADO, Ana Maria, *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MARTINS, Nilce Sant'Anna, *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001. [obra de referência]

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo, “Do Mutum ao Buriti Bom: Travessia de Miguilim” em Londrina: *Geografia – Revista do Departamento de Geociências*, volume 11 – número 1 – jan/jun 2002.

NUNES, Benedito, “O amor na obra de Guimarães Rosa”, em ROSA, João Guimarães, *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PACHECO, Ana Paula, *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PASTA JR., José Antonio, “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”, em São Paulo: *Novos Estudos Cebrap*, n.º. 55, novembro de 1999.

PRADO JR., Bento, “O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa”, em *Alguns ensaios de Filosofia, Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti, “Dom Riobaldo do Urucuaia, cavaleiro dos Campos Gerais”, em ROSA, J.G., *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

REVISTA USP, *Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*, n.º. 36. São Paulo, dezembro de 1997.

RÓNAI, Paulo, “A arte de contar em *Sagarana*”, introdução a ROSA, João Guimarães, *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____ “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” introdução a ROSA, João Guimarães, *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____ “Os vastos espaços”, introdução a ROSA, João Guimarães, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz, “Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “ilha” do Pinhém” em *O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano): o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.

ROSA, Vilma Guimarães, *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSENFELD, Kathrin H., “A ‘Alegria’: tema rosiano ou princípio estético e filosófico?” em *Scripta*. Belo Horizonte: CESPUC e Editora PUC Minas, v.2, n.3, 1998.

SCHWARZ, Roberto, “Grande sertão: a fala” e “Grande sertão e dr. Faustus”, em *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOARES, Cláudia Campos, *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, FFLCH-USP, 2002 (exemplar revisado).

SPERBER, Suzi Frankl, *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades e Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (2001: Belo Horizonte), *Veredas de Rosa II*. Organização de Lélia Parreira Duarte (et al.). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. [artigos selecionados]

WISNIK, José Miguel, “Recado da viagem” em *Scripta*. Belo Horizonte: CESPUC e Editora PUC Minas, v.2, n.3, 1998.

XISTO, Pedro, “À busca da poesia”, em COUTINHO, E.F., *Guimarães Rosa, (coleção fortuna crítica 6)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

III. bibliografia geral

ADORNO, Theodor W., (1947-1969) *Indústria cultural e sociedade*. Seleção e tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____ (1951) *Minima Moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____ (1958) *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____ (1966) “Dialéctica negativa”, em *Dialéctica negativa — La jerga de la autenticidad*, Obra completa v.6. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005.

_____ (1969) *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s.d.

_____ (1969) *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, (1947) *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARANTES, Paulo Eduardo, (1992) *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de, (1899) *Dom Casmurro (Obras completas de Machado de Assis)*. São Paulo: Globo, 1997.

BASTIDE, Roger, “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”, em *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan, (1955) *Relações raciais entre brancos e negros em São Paulo* (capítulos escritos pelos autores). São Paulo: Editora Anhembi, 1955.

BENJAMIN, Walter, “ ‘Experiência’ ” e “A vida dos estudantes” em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2004.

_____ *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____ (1924-1940) “A imagem de Proust”; “A crise do romance: sobre Alexanderplatz, de Döblin”; “A doutrina das semelhanças”; “Experiência e pobreza”; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; “O narrador: considerações sobre a obra de Niskolai Leskov” e “Sobre o conceito de História”, em *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas: vol.1)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____ (1939) “Sobre alguns temas em Baudelaire”, em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo (Obras escolhidas: vol.3)*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BRANDÃO, Eduardo, “Infinito e finito na filosofia” em *Número Nove*, dezembro de 2006. (Revista patrocinada pelo Centro Universitário Maria Antonia, entre outros patrocinadores.)

CALDWELL, Helen, (1960) *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio, (1964) *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2003.

_____ (1970) “Dialética da maladrage”, em *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades e Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____ (1973) “De cortiço a cortiço”, em *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades e Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio, *et alli*, (1968) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CUNHA, Euclides da, (1902) *Os sertões (campanha de Canudos)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1936.

CURTIUS, Ernst Robert, (1984) “O lugar ameno”, em *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

FORSTER, E. M., (1927) *Aspectos do romance*. Organização de Oliver Stallybrass, tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho, (1969) *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB-USP, 1969.

FREUD, Sigmund, “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad”; “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (<dementia paranoides>) autobiográficamente descrito (Caso Schreber)”; “Un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica”; “Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre”; “Duelo y melancolía” e “La cabeza de Medusa”, em *Obras Completas*. Tradução de Luis Lopez Ballesteros y de Torres. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, 3 tomos.

FREYRE, Gilberto, (1933) *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

FRISCH, Johan Dalgas e FRISCH, Christian Dalgas, (2005) *Aves brasileiras (e plantas que as atraem)*. São Paulo: Dalgas Ecoltec, 2005. [obra de referência]

FURTADO, Celso, (1964) *Dialética do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura (Brasil/Portugal), 1964.

GLEDSOON, John, (1984) *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretção de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOLDMANN, Lucien, (1964) *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo, (2002) *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

HEGEL, G.W.F., (1807) *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Editora Vozes/ Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2ª. edição, volume único, 2003.

_____ (1829) *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin, (1927) *Ser e tempo*, (Parte I). Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes/ Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 14ª edição 2005.

_____ (1927) *Ser e tempo*, (Parte II). Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis: Editora Vozes/ Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 13ª. edição, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque, (1936) *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles, (2001) *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. [obra de referência]

HYPOLITE, Jean, (1946) *Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel*. Tradução de Sílvio Rosa Filho (coord.), prefácio de Bento Prado Jr.. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

IHERING, Rodolpho von, (1939) *Dicionário de animais do Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1968. [obra de referência]

LÖWY, Michael, (1985) “Walter Benjamin crítico do progresso: à procura da experiência perdida” e “Alarme de incêndio: a crítica da tecnologia em Walter Benjamin”, em *Romantismo e messianismo*. Tradução de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____ (2005) *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’*. Tradução de Wanda N. Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert, (1992) *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg, (1915) *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000.

_____ (1922) *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCUSE, Hebert, (1977) *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1986.

MARTINS, José de Souza, (2002) *A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais*. Petrópolis: Vozes, 2002.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, (1846) *A ideologia alemã*. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MARX, Carlos, (1867) “La mercancía”, em *El capital: crítica de la economía política I*. Traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

MATTA, Roberto da, (1981) “Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira”, em *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1981.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri, (1899) *Sobre o sacrificio*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____ (1904) “Esboço de uma teoria geral da magia”, em MAUSS, Marcel, *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NABUCO, Joaquim, (1883) *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NOGUEIRA, Oracy, (1955) *Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga*. São Paulo: Edusp, 1998.

NOVAIS, Fernando A. e SCHWARCZ, Lilia M. (orgs.), (1998) *História da Vida Privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Francisco de, (1972) *Crítica à razão dualista/ (2003) O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PASTA JR., José Antonio, (1991) *Pompéia: a metafísica ruínosa d’O Ateneu*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, FFLCH–USP, 1991.

PRADO, Paulo, (1927) *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRADO JR., Caio, (1942) *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PROENÇA FILHO, Domício, “A trajetória do negro na literatura brasileira”, em São Paulo: *Estudos Avançados n°50 - dossiê o negro no Brasil*, abril de 2004.

SARTRE, Jean-Paul, (1943) *O ser e o nada*. Tradução e notas de Paulo Perdígão. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____ (1948) *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHOLEM, Gershom, “Autoridade religiosa e misticismo”, em *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SCHWARZ, Roberto, (1970) “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas” em *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____ (1977) *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____ (1990) *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____ (1987) “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, em *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ (1997) *Dois meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____ (1999) *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SHAKESPEARE, William, (1622) *The tragedy of Othello the Moor of Venice*, em *The Complete Pelican Shakespeare*. Harmondsworth, Middlessex, England: Penguin Books, 2002. (E também a “Introduction” que o acompanha, por Russ McDonald.)

_____ (1622) *Otelo, o Mouro de Veneza*, em *Romeu e Julieta, Macbeth, Hamlet e Otelo*. Tradução de F. C. A. Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

THOMPSON, E.P., (1968) *A formação da classe operária inglesa I: a árvore da liberdade*. Tradução de Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____ (1968) *A formação da classe operária inglesa II: a maldição de Adão*. Tradução de Renato Busatto Neto e Cláudia R. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____ (1968) *A formação da classe operária inglesa III: a força dos trabalhadores*. Tradução de Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____ (1991) *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre, (1965) “A categoria psicológica do duplo”; “A pessoa na religião” e “Do mito à razão”, em *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro/Edusp, 1975.

_____ (1985) *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia Antiga, Ártemis e Gorgó*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

WEBER, Max, (1904-1920) *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. Edição de A. F. Pierucci, tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WINNICOTT, D. W., *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZIMMERMAN, Ben, (1952) “Les relations raciales dans la région aride du sertão”, em WAGLEY, Charles (org.), *Races et classes dans le Brésil rural*. Unesco, 1952.

POST SCRIPTUM (teoria)

Então este é o meu trabalho. Fazê-lo.
Diz o meu coração.

Mas as luzes já não dizem nada.

É formar conteúdo impróprio
No meu conturbado mundo interno
Nele percorrer a floresta negra
Bandeira vermelha cobrindo a cabeça
A memória das luzes a guiar, a procurar
Lugar ameno por entre a selva cinzenta.

As árvores mexem incessantes
Vibram, entrelaçam-se.
Vozes movimentam-nas.

Lá está a existência clamando
Instando o sujeito à presença de si
Proclamando um instante contrário
Ao sofrimento histórico.
É possível encontrar a essência!
Ela está no meio de nós.

Voltemos às nossas raízes!
Sofistiquemos a nossa semente,
Tão pobre, tão parca
Sob luxuosos parques programados
Que a ela generosamente oferecemos.
Os frutos, assim produzidos, permanecem
Individuais, assinados, inofensivos.

Mas de outro lado, de outra parte
O sussurro da dor chega ao ouvido
Vem de longe, de longas mediações...
Apartada, estava segura.

Assim todos concordam e seguem
Vivendo a vida de todos.
Que todos servem a poucos
Desde que todos possam
Cada um gozar a ilusão:
Servem a si mesmos
Então seguem servindo.

Os gritos ecoam agora
Revelam. Já posso pisar o chão.
Olhar as pessoas. Ouvi-las.
Posso pensar e agir.

Herdei um solo para caminhar,
Quase não sei dele.
Que fala do que é preciso falar
Que pensa o que é preciso pensar
Que olha as pessoas, a vida das pessoas
A dor.

Que busca o novo na matéria
Substância do ser
Aparente, existente, relativo
Real.

O Novo rege a história.
Engana. Transforma.
Renova o sofrimento.

Mas o sujeito existe
(Tem que existir.)
No mundo
Fundo
Da comunidade.
Uns com uns.

Não está no sertão
No desejo de ser tão
Na morte do ser
tão outro

O sujeito existe
No mundo
Imaginário
Ganha matéria
Substância.
E contamina
Como uma aura, uma cura.
Age por progressão.
Imita assim o movimento informático
O capital?

Então é minha a ilusão
Aquele que me fará caminhar

Para onde, José, para onde?

ANEXOS

a. Campo geral

A ação de “Campo geral” pode, talvez, ser assim resumida: Miguilim chega da viagem de crisma, no Sucurijú, com tio Terêz. Os pais brigam, Miguilim apanha, fica de castigo, tio Terêz é expulso por Vovó Izidra, chove e todos rezam. Pai volta de manhã, chega seo Deográcias com seu filho Patorí, examina Miguilim e sugere que ele está quase doente. Miguilim pensa que vai morrer e combina com Deus um prazo de dez dias para morrer ou não morrer. No fim do prazo, no dia combinado, Miguilim não quer sair da cama. O Dito traz seu Aristeo, que estava na estrada, e ele ordena alegremente a Miguilim que se levante. Miguilim passa a ajudar na roça; logo no primeiro dia, encontra tio Terêz no caminho, no meio do mato que dá medo. Tio Terêz lhe dá um bilhete para entregar a Nhanina, sua mãe. Miguilim sofre por não saber o que fazer, não saber o que é certo. Sem tomar qualquer decisão, encontra tio Terêz no mato, no dia seguinte, e devolve o bilhete, que ficara intocado na sua algibeira. Aliviado, assusta-se com os macacos, no pedaço seguinte de mato. Enquanto os macacos lhe roubam a comida, é Pai quem o socorre, já acompanhado por Luisaltino, novo braço para trabalhar no lugar de tio Terêz. Luisaltino traz Papaco-o-Paco, o papagaio, e dias de sol e alegria. Há a noite de luar. Há uma seqüência de agouros, o Dito corta o pé, fica doente e morre. Miguilim chora e recolhe lembranças do Dito pelas pessoas da casa. Ele e Mãitina fazem um enterro simbólico. Papaco-o-Paco grita o nome do Dito. Miguilim trabalha. Visita de seo Deográcias. Pai diz que Miguilim é quem devia ter morrido. Chega o mano Liovaldo e tio Osmundo. Miguilim briga com Liovaldo e é surrado por Pai. Passa três dias na casa do vaqueiro Salúz. Volta, Pai quebra suas gaiolas, solta os passarinhos e Miguilim destrói todos os seus brinquedos. Liovaldo e tio Osmundo vão embora. De volta à roça, Miguilim já está doente. Enquanto está de cama, velado por Vovó Izidra, Pai sai para buscar laranjas, que ele pedira delirando. Quando volta, mata Luisaltino, foge para o cerrado e se mata também. Seu Aristeo faz visita e Miguilim começa a melhorar. No primeiro passeio que consegue fazer fora de casa, aparece o doutor José Lourenço, do Curvelo, lhe empresta os óculos, revelando sua miopia, e oferece levá-lo para estudar na cidade. A última cena é a despedida de Miguilim de todos da casa e do Mutúm, sua terra.

b. Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)

Dentre as novelas de *Corpo de Baile* “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” é aquela que trata das estórias, da narrativa, conforme o próprio Rosa declarou; e ao mesmo tempo do tema da experiência. A narrativa é justamente a história desta festa, contida no subtítulo. Desde a ante-véspera, quando já começam a chegar os participantes; toda a comunidade da redondeza comparece, pessoas de todas as condições sociais. A festa é realizada por Manuelzão, administrador daquelas terras, o chefe da localidade, já que o dono é e está ausente. Manuelzão está próximo dos sessenta anos e esta situação de administrador de terras, embora possua pouco de realmente seu, representa para ele significativa ascensão social. Desbravou as terras de Federico Freyre e construiu nelas sua casa, o gado vai bem. Uma vez

instalado, sentiu necessidade de ter uma família e foi buscar um filho natural com quem tinha quase nenhum contato. O filho veio trabalhar e morar na Samarra com sua mulher e sete filhinhos pequenos. Manuelzão trouxe também sua mãe, que adoeceu e morreu, mas antes indicou o lugar onde ficaria bem uma capela. A festa de Manuelzão é a inauguração da capelinha, que ele conseguiu construir com pouquíssimos recursos. Pequena, sem janelas, um quadradinho só. Mas a festa toma grandes proporções; há procissão noturna, missa matinal, leilão e oferendas, quadras e danças, almoço e jantar, vendeiro com mercadorias, contação de histórias.

Na noite da véspera, enquanto vive sua insônia, Manuelzão escuta as histórias de Joana Xaviel, contadora de histórias que vivera com o mendigo velho Camilo até que Manuelzão, por “decoro”, os obrigasse a se separarem. Joana conta a história da donzela Dom Varão, que se vestira de homem e fora para guerra; o príncipe, apaixonado, pede a sua mãe que o ajude, pois seus olhos são de mulher. A mãe dele propõe três provas. O príncipe descobre que ela é mulher e com ela se casa. (A história dá origem a Diadorim, de *Grande sertão: veredas*.)

Uma história fecha a novela e a festa, e ajuda Manuelzão a decidir se vai levar uma boiada, ou vai mandar o filho em seu lugar. Durante toda a narrativa, Manuelzão revê sua vida, movido pela posição de destaque que ocupa na festa e que lhe dá ensejo para observar sua imagem diante dos outros e de si mesmo. É um homem sozinho, nascido na miséria e chegado ao mando, que nunca se casou, e que agora sente a proximidade da velhice. O riachinho perto do qual a casa foi construída, seca inesperadamente no meio de uma noite. Desde então o corpo de Manuelzão começa a dar sinais de que a saúde pode não estar bem. Manuelzão reavalia suas conquistas materiais e suas relações com as pessoas; e se sente fascinado pela figura do velho Camilo, homem próximo dos oitenta anos, que vive na Samarra como uma espécie de mendigo, sabe ditos e histórias do passado. É a partir da relação com o velho Camilo que Manuelzão vai se transformar. No fim da novela, Manuelzão lhe pede que conte uma história e o “Romanço do Boi Bonito” fecha a narrativa:

O vaqueiro Menino chega para a busca do Boi Bonito que o filho do fazendeiro resolve realizar. O fazendeiro pai tinha um cavalo encantado, que ninguém mais pôde montar, depois que ele morreu. Na fazenda havia o Boi Bonito, vaqueiro nenhum podia com ele, e ele desapareceu. O fazendeiro filho fez então uma grande reunião de vaqueiros, pediu-lhes que trouxessem o Boi. O vaqueiro Menino chega e monta o cavalo encantado e sai com os outros em busca do Boi. Todos sucumbem no caminho, mas Menino encontra o Boi Bonito em um “jardim” aprazível, lugar de agrado, onde corre as águas de um riachinho perene. O Menino laçou o Boi, e o cavalo o levou de volta à fazenda. Houve festa, o Menino levou o fazendeiro ao Boi e pediu como recompensa apenas que se soltasse o Boi e que o cavalo encantado lhe fosse dado.

Manuelzão decide então levar a boiada.

c. A estória de Lélío e Lina

Lélío chega à fazenda do Pinhém, para trabalhar como vaqueiro, trazendo de seu apenas um chapéu maior que a cabeça, o seu cavalinho, um baralho e a lembrança de uma Moça, que conhecera na viagem de vinda e que era inalcançável por sua posição social — filha de proprietário, culta, viajada, nem dá a Lélío a mínima atenção. Junto com ele, acompanhando-o nos últimos dias de viagem, vem o cachorrinho de dona Rosalina, sitiante vizinha do Pinhém. Lélío aproxima-se primeiro dos jovens como ele, Delmiro, moço ambicioso, e Canuto, bruto e religioso, afilhado de seu pai, Higino de Sás, célebre vaqueiro do Urucuia. Canuto namora a Manuela, que Lélío conhece na casa de Rosalina. O encontro com dona Rosalina é especial: Lélío sente seu coração parar, quando a vê à distância e escuta sua voz. Mas quando ela se volta para ele, a surpresa: é uma velhinha! Lélío passa a frequentar sua casa e ouvir sempre os seus conselhos.

Moram também na fazenda Tomé Cássio, com sua amásia Jiní, uma mulata de olhos verdes, e Drelina, casada com Fradim. Completam o quadro social os outros vaqueiros: um índio, que enlouquece ao final; um violeiro mulato escuro, asmático, culpado e boa vida; um meio bobo, semi-castrado por um boi; os vaqueiros mais velhos, casados e com filhos; uma mendiga abobada e orgulhosa que passa sempre por lá fantasiada; uma moça bonita e muda que mora um pouco distante e se deita com quem a quiser, mulher que tem um filho e ninguém sabe quem é o pai; Mariinha, mocinha que ao final descobrimos é apaixonada pelo proprietário da fazenda; o proprietário Seo Senclér e sua esposa dona Rute. Acompanhamos poucos dias desde a chegada de Lélío, o suficiente apenas para que o lugar seja apresentado ao leitor e a Lélío, cada vaqueiro com sua habilidade, os pastos e o sistema do gado, a situação da fazenda, que é boa para o gado, mas está cheia de dívidas, as mocinhas casaduras, as Tias etc. A narrativa se interrompe e um ano inteiro já passou. Lélío se encaminha para a casa de Rosalina, frustrado por causa de Mariinha. Ficamos sabendo então, por flashback, o que foi que se passou neste ano: a narrativa volta ao ponto onde foi interrompida.

Quando Tomé sai para buscar a Chica no Mutúm, Lélío passa a frequentar sua casa, passando as noites com a Jiní. Tomé volta com a Chica e dá referências a Lélío sobre a localização do Mutúm. Lélío volta a frequentar as Tias, espécie de prostitutas que não cobram e vivem ali mesmo na fazenda. Lélío imagina-se em luta de morte com Tomé. Tomé e Jiní não param de brigar e não vão à festa de Natal, que já tem cara de despedida, pois Seo Senclér perdeu o Pinhém para os credores. Canuto desiste da Manuela e passa a disputar a Chica com Delmiro. Drelina pergunta a Lélío se ele conheceu o Miguilim, Miguel Cessim Cássio, que estuda e trabalha no Curvelo. Depois da festa, Lélío se aproxima de Manuela. Há uma busca de um gado em longes pastos e Lélío decide casar. Quando volta, Canuto lhe avisa que Manuela não é virgem e que já tinha transado com ela. Lélío cresce em ódio e pede repouso e conselho a Rosalina. No dia seguinte, saindo atrasado da casa dela, Lélío não encontra os outros vaqueiros, mas seo Senclér, que avisa que um boi matou um vaqueiro, o Ustavo. Lélío diz a Canuto que se ele não casar, ele Lélío é quem casa com Manuela. Os dois, provavelmente irmãos, como sugere o texto, estão em luta. Lélío vai com J'sé-Jórjo acompanhar dois benzedores para fechar um pasto e quase tem de brigar de morte com um

deles, com quem não se deu. J'sé-Jórjo, o índio, é que salva a situação, ameaçando o sujeito. Canuto resolve casar com a Manuela e Delmiro com a Chica. Tomé e Jiní intensificam as brigas. Dona Rosalina conta um caso: *dois vaqueiros inimigos, salvos pelo fazendeiro quando estavam a ponto de se matar; três dias depois, o fazendeiro aparece morto, caído da pirambeira, a queda tinha produzido os mesmos ferimentos que um vaqueiro queria fazer no outro*. Tomé larga a Jiní e vai embora para o Urubùquaquá, do fazendeiro “Cara-de-Bronze”. Lélío volta com a Jiní. Mas, quando se afasta para cuidar de J'sé-Jórjo, que enlouquece, na volta a encontra com outro. Lélío a despreza e pede conselhos a Rosalina no meio da noite. Jiní passa a se prostituir em troca de dinheiro. Lélío encontra a Caruncha, a moça muda. A Jiní vai embora para se casar com um fazendeiro que por ela se encantara. Sai do Pinhém como princesa em final de conto de fadas, mas desaforando e xingando todo mundo. Lélío se aproxima de Mariinha e por ela pensa que se apaixona. Dona Rosalina diz a Lélío que Mariinha gosta é de seo Senclér. Já que o tema é o amor impossível, Lélío sai em busca de notícias da Moça, que conhecera na viagem para o Pinhém, ouve que ela está morta, depois que tinha se mudado, para lugar desconhecido. O Alípio, filho de dona Rosalina, que mora um pouco mais distante, se toma de ciúmes de Lélío e resolve proibí-los de se encontrar. Lélío deseja partir. Seo Senclér e dona Rute vão embora, deixando a fazenda para seo Amafra e o encarregado Dobrandino. Mariinha se desespera na frente de todo mundo. Lélío busca Rosalina de madrugada e eles saem fugindo, para o Peixe-Manso.

d. O recado do Morro

O narrador avisa que vai contar uma caso de vida e morte ocorrido com o enxadeiro Pedro Orósio, em um julho-setembro, que inicia a termina no lado noroeste de seu município, Cordisburgo. Ele é guia de uma comitiva em viagem científica pela região: seo Alquiste ou Olquiste, dinamarquês, tudo observa e registra, como anfitrião dele, seo Jujuca do Açude, jovem filho de fazendeiro e frei Sinfrão, padre também estrangeiro, atrás, tocando os burros cargueiros, vai Ivo Crônhico.

Pedro Orósio, com sua força e estatura de gigante é capaz de conquistar (e incapaz de deixar de fazê-lo) qualquer mocinha da região, o que lhe acarreta a inimizade de todos os outros jovens, a não ser Laudelim Pulgapé, cantador e violeiro. A viagem passa pelas estações de seis fazendas com o nome dos planetas da astrologia plotiniana: Júpiter, Vênus, Mercúrio, Lua, Marte, Sol. Cada um dos planetas dá nome aos companheiros, que com Ivo, armam uma emboscada para matar Pedro. O sétimo planeta, Saturno, é a influência de Ivo e o nome do lugar onde a comitiva se reúne para sair em viagem e onde a emboscada acontece.

Durante a viagem, Pedro Orósio sente saudades de sua terra natal, nos campos gerais, para onde a comitiva se dirige — até o começo de sua região. Encontram, no início da viagem, o Malaquias, chamado de Gorgulho, espécie de mendigo orgulhoso que vive numa lapa próxima à moradia dos urubus. Esse Gorgulho ouviu uma mensagem gritada pelo Morro da Garça e contou aos membros da comitiva. A

narrativa passa então a contar a volta da viagem, espelho da ida e a forma como o recado do Morro passa de boca em boca.

Quando chegam aos campos gerais, Pedro Orósio perde a vontade de ficar morando de volta em sua terra, ao contemplar a pobreza e a seca. O Gorgulho havia contado o recado do Morro para seu irmão Zaquias, chamado de Catraz, que eles encontram na fazenda do nhô Hermes e que o transmite para o menino Joãozezim. Na fazenda da dona Vininha, Joãozezim transmite o recado para o Guégue, bobo agregado à fazenda. Entre a dona Vininha e o Pântano, onde mora sua filha, no raso do Modestino, Guégue transmite o recado para o Nominedômine, louco encarnado em profeta apocalíptico. Depois da fazenda do Jove, eles ainda demoram para chegar à cidade, onde está para acontecer a festa do Rosário, festa tradicional da comunidade negra. Na manhã seguinte à chegada na cidade de Cordisburgo, o Nominedômine acorda a todos gritando o fim dos tempos e convoca a população à igreja do Rosário tocando desesperadamente o sino. Com a igreja cheia, Nominedômine transmite o recado. O Coletor, louco contador, obcecado por números, megalomaniaco, fala do recado a Laudelim Pulgapé, que compõe uma canção e a canta na presença dos membros da comitiva.

Em todas as passagens do recado do Morro, Pedro Orósio está presente, sempre prestando uma meia atenção. A canção de Laudelim organiza os dados desconexos de uma recado que havia se transformado em cada passagem, produzindo uma canção que fala da traição a um rei pelos seus sete melhores cavaleiros e de um aviso que a Morte vem transmitir. O rei, em viagem para descobrir seus destino e entender o recado, acompanhado de seus sete traidores, sai alegre e cantando. Pedro Orósio não escuta o final da canção e sai com o Ivo e os outros seis companheiros traidores para uma festa de reconciliação. Cantando finalmente a canção de Laudelim, Pedro Orósio entende a emboscada no último instante. Luta com os sete traidores, derruba-os e volta, no meio da noite, para sua terra natal.

e. Dão-lalalão (O Devente)

Soropita, antigo vaqueiro e matador de valentões, paranóico e hipocondríaco, está na estrada, com seu cavalo Caboclim, carregado de armas e de presentes para sua mulher. Ele está voltando de Andrequicé, onde foi ouvir a novela de rádio para contá-la no ão, seu povoado. No caminho conhecido, fantasia aventuras eróticas com uma prostituta imaginária. Esta se confunde com Doralda, sua mulher, ex-prostituta também, que Soropita conhecera na casa da Clema em Montes Claros. Tirara-a de lá, ao receber uma herança, e com ela se casara. Tornara-se então proprietário de uma fazenda e de uma venda de mantimentos, onde se localiza o arruado do ão. De repente, na estrada, surge Dalberto, capataz de uma comitiva com missão encruada, antigo amigo íntimo de Soropita, acompanhado dos outros membros da comitiva, dentre os quais o negro Iládio, que havia espatifado a tiro uma codorna. Soropita se incomoda imediatamente com o negro. Quando os amigos emparelham seus animais para conversarem, Soropita escuta (ou imagina que escuta) os outros conversarem sobre o seu passado: como matara um jagunço com uma bala no meio dos olhos, na Extrema. Foi condenado a um ano e meio de prisão, mas não cumpriu, foi

indultado ou inocentado em segunda instância. No Brejo-do-Amparo matou cinco de uma vez, dois deles valentões de fama, o Antônio Riachão e o Dendengo. Saiu ferido, teve que ser operado. Moradores de Januária e São Francisco pagaram advogado para ele. E ainda matou o João Carcará, outro valentão de fama, em Santo Hipólito, com muitos tiros. Enquanto isso, Dalberto e Soropita relembram as viagens que fizeram quando transportavam gado. Dalberto se convida para jantar em sua casa, Soropita concorda. Porém, quando o resto da comitiva se afasta, Soropita passa a temer que Dalberto tenha conhecido Doralda na casa da Clema e possa contar aos outros que ele se casou com uma prostituta, que todos no povoado percam o “respeito” que lhe tem... Enquanto Dalberto fala da prostituta por quem ele está apaixonado, Soropita volta às fantasias eróticas nas quais identifica o negro Iládio a Sabarás, negro com quem Doralda estava, fechada atrás da porta, quando Soropita foi ao seu encontro para tirá-la da casa da Clema. Agora, imagina a prostituta inventada em relações com Iládio, tratado, no devaneio, com os insultos de um racismo violento. A prostituta se transforma em Doralda, é Doralda quem está com Iládio, e ela gosta. Eles chegam à casa, Doralda não aparece, está na cozinha. A casa está cheia, o povo do ão veio ouvir a novela de rádio, que Soropita passa a contar. Doralda aparece e eles jantam. Dalberto fica para dormir. Soropita sai um pouco com Jõe Aguiãl que quer saber se ele vai trocar as terras do ão por uma fazenda cinco vezes maior em Goiás, perto de Planaltina. Quando ele volta, Doralda e Dalberto estão falando de Montes Claros. Soropita passa então a oferecer Doralda a Dalberto, que se constringe. No quarto, Soropita pergunta sobre Iládio e Sabarás a Doralda. De manhã, Soropita acorda já azedado. Dalberto parte cedo. Depois aparecem os companheiros de comitiva, que desconstruíram dele. Soropita não ouve o que Iládio diz e acredita que foi insultado. Não adianta Doralda dizer que não foi. Ele ouve que estão bebendo no povoado e parte à cavalo e armado para lá. Ameaça de morte Iládio, que se joga no chão e pede perdão. Satisfeito com a morte simbólica do outro, Soropita decide ir a Andrequicé ouvir a novela de rádio.

e. “Cara-de-Bronze”

A novela começa com um narrador, em terceira pessoa, realizando uma apresentação negativa do Urubùquaquá, contrastando a seca e as dificuldades de terras circundantes, percorridas por um cavaleiro. No Urubùquaquá não: as terras são férteis e o gado rico. A casa é grande e rica. Em dias de dezembro, os vaqueiros fazem apartação do gado. Chove. O cantador canta na varanda, enquanto os vaqueiros, em revezamento do trabalho, conversam. Há algo acontecendo. Falam no Grivo, vaqueiro que chegou. O narrador descreve a apartação. *Há uma nota de rodapé, com as expressões que os vaqueiros usam enquanto a operam.*

Na coberta-dos-carros. Gênero teatral, com indicação anterior das personagens e falas, entremeadas por estrofes do cantador, todas sobre buritis. Falam, para um vaqueiro de fora, perguntador. Sobre a apartação às pressas, sob chuva, fora de hora. Falam no cantador. O dono da fazenda é quem determina as esquisitices. O Cara-de-Bronze: os vaqueiros tentam falar o nome dele. Ele é rico e solitário.

O cozinheiro entra e dá notícias de dentro da casa: o Grivo está lá, falando muito. Ele veio de viagem estranha e parece que trouxe uma noiva. Saíra dois anos antes, por ordem do fazendeiro. Foi buscar algo para ele. O fazendeiro está à beira da morte, mandou trazer escrivão e testemunhas para o testamento. Vai vender tudo o que tem. Ele não é de lá. Lugar que ele gosta, ali, é o Sapal, que Cara-de-Bronze quer rebatizar de Buriti de Inácia Vaz. Veio de muito longe, do Norte, moço, com algum dinheiro e fez riqueza, ambicioso. Os vaqueiros, alternados, sem marcação de autoria, descrevem o Cara-de-Bronze, triste, feio, doente, calado, teimoso, solitário. O narrador retoma, para descrever a cena: chega uma nova boiada para ser apartada.

Chegam outros vaqueiros, que formam uma lista de personagens.

Roteiro. O narrador transforma-se: agora preenche-se uma ficha de roteiro cinematográfico, com indicações de cenário, de planos de filmagem e da ação das personagens. O cantador canta uma música. Chega o almoço. Falam no Grivo, que não sai de perto do fazendeiro, e almoça por lá. Falam sobre seu possível casamento.

••• Pausa do narrador, para refletir sobre o narrar esta história. As dificuldades de narrar. Conta o que está acontecendo dentro da casa. O Grivo almoça no quarto do fazendeiro, que não saía do quarto nem recebia visitantes porque estava doente. O narrador não sabe tudo, ele também, como os vaqueiros, especula. Seria lepra? A história não é sobre o Grivo, sua viagem, o que ele viu. A história trata principalmente sobre a moça que o Grivo foi buscar. Fala do fazendeiro, que tem culpas, que escolheu um vaqueiro para a sua remissão. O narrador apenas deduz ou adivinha, não pode entrar na mente do Cara-de-Bronze. Uma estrofe do cantador. O narrador ajuda a começar a história da escolha do vaqueiro que iria fazer a viagem. O que ele queria saber dos vaqueiros não versava sobre utilidades, mas coisas sem importância aparente.

Volta o gênero teatral, com marcações das personagens, seguidas por suas falas. Alternam-se com as falas as estrofes sobre buriti do violeiro e as frases do Grivo, que fizeram com que fosse escolhido. Os vaqueiros tentam descobrir o critério da escolha do fazendeiro. O fazendeiro escolhe o Grivo, que falava mais bonito das coisas que tinha visto e vivido. *Há uma nota de rodapé, com notícias da apartação.*

O narrador volta, para contar que ele escolhera primeiro sete vaqueiros, depois ficara com três. Mandava os três irem aos mesmos lugares e depois ouvia seus relatos. As falas dos vaqueiros agora se misturam à do narrador, às vezes sem indicação de autoria. Eles contam a partida do Grivo. Mais uma estrofe do violeiro. Chega o Grivo.

A narração do Grivo. O Grivo toma a palavra, no lugar do narrador, em primeira pessoa. Ele parte. Interrupção com canto do violeiro e pausa para o café.

A narração do Grivo (Continuação). O narrador retoma a palavra, o Grivo é personagem, quando fala, aparece sua marcação. O narrador refere-se a ele na terceira pessoa. *Há uma longa nota de rodapé (se estende por seis páginas) com os nomes das plantas que o Grivo viu, separadas por: árvores; carrapichos; arbustos, plantinhas, cipós, ervas; capins.* O Grivo varou os sertões, conta a sequência de

paisagens que os constituem. Temas: tristeza, solidão, saudade, bobeira, vontade de desistir, anjo-da-guarda, luar, lua nova, sol, roupa, poeira, sujeira, bichos, gente-ruim, frio, vento. *Há uma nota de rodapé sobre os pássaros e os outros bichos.* O saci. O cantador agora canta sobre bois. Percurso geográfico e a miséria que o acompanha.

O narrador toma para si a palavra. Já não há falas do Grivo ou perguntas dos outros vaqueiros. O Grivo encontra Nhorinhá. Sobre o relato de Nhorinhá, *há uma nota de rodapé que cita o Inferno de Dante em italiano, ao lado de versos de João Barandão e de um comentário de Oslino Mar, que cita o Cântico dos Cânticos em latim (os dois últimos são pseudônimos do próprio Rosa).* Outras duas notas de rodapé citam Platão em grego. Homens só falam de trabalho. As velhas tinham medo e ódio. O Grivo cata piolho na cabeça de setenta velhas, com o saci sobre sua cabeça. Cidades em ruínas. Pesadelos. As famílias dos exilados do sertão pedem notícias. O padre de um arraial enlouqueceu e virou milagroso. Voltam as indicações geográficas. O Grivo chega ao destino. Lá ficou dez meses.

(*Confusão. Pausa.*) *Nota de rodapé dando notícia da confusão na apartação.* O Grivo já não está, foi chamado para dentro. Volta o gênero teatral, os vaqueiros discutem o que ouviram do Grivo. Casou? O motivo da viagem? O Grivo vai herdar o Sapal do Cara-de-Bronze, lá mora o vaqueiro Tomé Cássio, tomando conta. O Tomé é irmão-natural do Grivo. Canto do violeiro, o João Fulano, chamado Quantidades, sobre boi.

••• O narrador avisa que anoiteceu. Fala do Urubùquaquá como “aqui”. Descreve os vaqueiros, um a um, em volta de uma fogueira. O Grivo termina a narração, dizendo que chegou, com uma oração. Estrofe do cantador. Volta o gênero teatral. Os vaqueiros querem saber do Grivo o que ele foi fazer. Se trouxe a linda moça. O Grivo não responde. Resume o caso em poucas palavras: foi e voltou, cumpriu, falou sozinho com o Velho (o Cara-de-Bronze), palavras muito trazidas, agora tudo se acalmou e está em ordem. *Nota de rodapé, dessa vez partindo da fala do Grivo, cita quatro pares de versos, separados por linha pontilhada do segundo Fausto, de Goethe, em alemão; e, separados por três pontos, três passagens do Chandogya-Upanixad, em português.* Os vaqueiros seguem perguntando da moça que o Grivo teria trazido. Não entendem suas negativas e acabam deixando-o nervoso. O vaqueiro Tadeu quer saber do Grivo, sobre os antepassados de Cara-de-Bronze. O Grivo parece não saber. Ele mesmo conta a história de um moço que fugiu para muito distante de sua terra, por pensar que tinha matado o pai. O pai deu um tiro nele, ele se defendeu, também atirou. Viu o pai cair e fugiu. O Grivo pede a benção a Pai Tadeu. Quarenta anos depois, o moço ficou sabendo que não tinha acertado tiro nenhum, o pai caiu porque estava bêbado. O Grivo pede a benção a Pai Tadeu. A namorada do moço casou com outro, teve filhos. Uma neta dela é que tinha beleza especial. Pai Tadeu abençoa a Grivo. Os vaqueiros ainda falam sobre o que o Velho queria com a viagem. Em forma cifrada: a poesia. A fogueira apagou, sobrou as brasas, que o vaqueiro Muçapira apaga, jogando terra com o pé.

f. Buriti

I. Miguel está voltando para o Buriti Bom, depois de um ano de ausência e sem ter tido notícia das pessoas de lá durante esse tempo. É mês de maio. Está viajando de jeep e, ao parar para jantar ao lado de um riachinho, já bem perto de seu destino, lembra-se da primeira viagem, em que viera a cavalo e na companhia de dois caçadores e de nhô Gualberto Gaspar, dono da Grumixã, a fazenda vizinha ao Buriti Bom. Os viajantes falam sobre os barulhos da noite, que são os sons da natureza noturna, da possibilidade de discerni-los uns dos outros e identificá-los. Mencionam o Chefe Zequiel.

Miguel passa a recordar então sua última noite no Buriti Bom, quando conversou com Maria da Glória, a filha do proprietário, sobre os barulhos do mato e sobre sua vinculação com o sertão. Em sua lembrança, um fluxo de consciência que passa à primeira pessoa, as personagens da fazenda são apresentadas: iô Liodoro é o pai e proprietário. As filhas são Maria da Glória, loira, linda e cheia de vivacidade e Maria Behú, apagada e murcha. Também vive na casa a princesinha de cidade, dona Lalinha, a nora de iô Liodoro que Irvino abandonou por causa de outra mulher. Durante essa conversa, Miguel se lembra de caçadas de tatu, de uma cachorrinha e seu filhote, de um irmãozinho que morreu menino. A conversa termina falando no Chefe Zequiel, um homem que é capaz de escutar os barulhos da noite e identificá-los com perfeição, porque padece de insônia, e que mora na fazenda.

O texto volta à conversa dos viajantes, na primeira viagem, antes de chegar ao Buriti Bom. Falam do Chefe Zequiel; Gualberto explica que ele mora no Buriti Bom e Miguel então se interessa pelo lugar. Ele traz dois cargueiros com remédios e injeções para o gado e Gualberto leva-o para sua fazenda, para cuidar de seus animais. Os caçadores vão embora logo cedo, na manhã seguinte.

A perspectiva narrativa passa para Gualberto Gaspar, e as personagens do Buriti Bom são apresentadas novamente pelo seu olhar; um olhar marcado pelo cálculo da vida prática e pelo interesse. A perspectiva volta a Miguel, para estabelecer, pela vinculação ao sertão e uma ambição de tomá-lo para si, uma identificação de Miguel com Gualberto. As perspectivas narrativas passam então a alternar-se sob o olhar de uma e outra personagem. Miguel vacina o gado. Eles falam sobre o Buriti Bom. Na hora do almoço, aparece Dona-Dona, mulher de nhô Gualberto Gaspar, uma personagem negra e infeliz. No dia seguinte, Gualberto leva Miguel ao Buriti Bom; o percurso cotidiano de Gualberto serve para revelar mais sobre a região e seu espírito prático. Ele está sempre falando da fazenda vizinha. Gualberto conta um episódio, sobre a amante de Iô Liodoro, dona Dionéia, e seu marido impotente, o Inspetor. Termina enunciando seu nome completo.

O texto volta para a primeira viagem de Miguel, ele volta para o jeep, com o rapaz que o acompanha. Miguel volta a se lembrar da noite passada no Buriti Bom. Miguel lembra-se de Maria da Glória e do Dito, seu irmãozinho morto. Miguel lembra-se do Chefe, pergunta-se se ele, naquele momento, estaria ouvindo os barulhos da noite. (Mas não, o Chefe já estava curado.)

O texto passa então a narrar a noite de insônia de Chefe Zequiel. Durante a narrativa, carregada de onomatopéias. O pássaro mutum faz aparecerem lembranças infantis. Os homens caçam um tamanduá. Aparecem outros barulhos da noite. Amanhece.

Miguel se lembra de Maria da Glória se despedindo, perto do buriti grande, árvore de mais de setenta metros, sob o sol.

Novamente Miguel e Gualberto se dirigem ao Buriti Bom. Gualberto fala de dona Dionéia. Conta de um dia, em dezembro, que mostrara às moças o pau-santo florido e o oco do pau-terra. Fala das amantes de Iô Liodoro, além de Dionéia, ainda tem a Alcina, uma mulata sacudida.

Miguel se lembra, misturando na memória a ida e a volta da viagem anterior.

O texto volta a relatar a ida ao Buriti Bom. Gualberto profecia que Maria da Glória e Miguel vão gostar um do outro. Falam no Chefe Zequiel. Chegam às terras do Buriti Bom. Miguel tem medo do mato. Passam pelo brejão, onde tem um buriti tombado, atingido por raio.

Passam pelo Buriti-Grande. Várias personagens expressam suas opiniões sobre ele. As mulheres fazem uma roda e dançam em volta dele. O Chefe o identifica ao Curupira. Maria Behú o identifica a uma igreja. Maria Behú foi a primeira pessoa que Miguel conheceu no Buriti Bom (eles chegaram), ela lhe lembra sua mãe.

O pensamento de Miguel aparece em primeira pessoa, tomando o primeiro plano da narrativa. Aparece Maria da Glória.

O texto volta ao narrador em terceira pessoa, que narra a impressão geral de Miguel, seu encontro com o Chefe Zequiel, a presença de Maria Behú, a chegada de Iô Liodoro. Nhô Gualberto vai embora. Miguel conversa com Maria da Glória e Lalinha, as duas muito juntas, pensa na ausência de Maria Behú.

Narrativa da noite de insônia do Chefe. Começa com travessão, mas o Chefe é referido na terceira pessoa. Em itálico, aparecem as lembranças do Mutúm, a voz narrativa não se define nem pela primeira nem pela terceira pessoas nesses trechos. Entre eles, sem grifo, aparece uma primeira pessoa, que pode ser aplicada a Miguel ou Chefe.

Iô Liodoro convida Miguel a ficar. Ele sai a passeio com as moças da casa, vão até o Buriti-Grande. Uma fala do Chefe fecha o passeio.

Miguel pensa em Maria da Glória. Lembra-se novamente da última noite passada no Buriti Bom. A narração passa à primeira pessoa. Ele e Maria da Glória se dão boa noite.

Narrativa da noite de insônia do Chefe Zequiel. No meio dela, aparece a primeira pessoa.

De dia, Miguel passa pelo Buriti-Grande, pensando em Maria da Glória, com imaginação erótica. Lembra-se de Gualberto falando dela, imagina-o? A imaginação continua, lembrando-se da despedida. A narrativa volta à segunda viagem, Miguel dirige o jeep, eles vão dormir na Grumixã, fazenda de Gualberto.

II. 1) A narrativa se interrompe com a marcação de três pontos. Lalinha e Maria da Glória falam de Miguel, na manhã em que ele partiu. [Os números indicam as partes do texto separadas entre si por um parágrafo de espaçamento.]

2) A narrativa recua para a vinda de Lalinha, em setembro. O texto assume a perspectiva de Lalinha. Iô Lidoro vai buscá-la em seu apartamento na cidade. Lalinha, enquanto recebe o sogro, dias

seguidos, reflete sobre seu casamento desfeito com Irvino. Foi, com mobília e tudo. Foi muito bem recebida por todos, como uma espécie de estrangeira.

3) Noite do dia em que Miguel partiu. Suspiro de Maria da Glória faz Lalinha refletir sobre sua própria história amorosa e sexualidade.

4) O tempo recua novamente para a época da chegada de Lalinha. Apresenta-se novamente as personagens do Buriti Bom pela perspectiva de Lalinha, sempre perscrutando e refletindo sobre a sexualidade. Iô Ísio, o outro irmão de Glória, Behú e Irvino, que morava adiante, na Lapa-Laje, com sua mulher ex-prostituta, viera jantar e trouxera Dô-Nhã, uma mulher que viera fazer um trabalho para Irvino voltar. Mas, antes, ela conta a sua história, de quem fugira do casamento arranjado pela família e fora mulher de quatro homens. (A história de Dô-Nhã aparece no *Grande sertão: veredas*) As moças passeiam, nos dias de sol. Liam revistas e livros antigos. Dias chuvosos, ouvem música. Aparece nhô Gualberto, que olha para as pernas de Maria da Glória. Encontram o Inspetor, o Chefe (em meados de janeiro). Lalinha olha a gente do sertão. Chega o natal. Em fevereiro, o tempo limpou. Um raio derruba um buriti, perto do Buriti-Grande; todos se preocupam com iô Liodoro. Lalinha passa a jogar a bisca com iô Liodoro, todas as noites. Chega Miguel.

5) Manhã do dia seguinte em que Miguel partiu. Lalinha induz Maria da Glória a não contar a ninguém o que sente por Miguel. Anuncia-se a festa de São João.

6) Termina a moagem da cana, Gualberto vem ajudar. Noite da fogueira de São João. Glória não quer namorar ninguém, por causa de Miguel, mas namora com todos. Iô Liodoro fala do Chefe. A fogueira produz um baile de rostos vermelhos. Termina a festa.

7) Faz frio. Iô Ísio leva à Vila Maria da Glória e Lalinha, que precisava tratar dos dentes. iô Ísio traz a mulher de Angueretá, uma mulher com cara de assassina, para fazer um trabalho para trazer Irvino de volta. Faz outro também para trazer Miguel.

8) A passagem daquela mulher traz mudanças. Passa o carnaval. Passa a semana santa. Maria Behú adoece de reumatismo. O Chefe piora na sua insônia e indisposição. Dona Dionéia e o Inspetor partem, porque ela está muito asmática, talvez à beira da morte. Lalinha encontra iô Liodoro, na sala de jantar, no meio da noite. Conversaram bobagens. Aparecem os moços caçadores, que viajavam com Miguel. Lalinha e iô Liodoro se encontram novamente. Ele bebe restilo e começa a falar do corpo e das roupas de Lalinha. Ela se oferece a seu olhar. Outra noite; iô Liodoro, depois, sai para encontrar sua amante. Maria Behú e o Chefe pioram. Nhô Gualberto chega, trazendo um unguento para Behú. No meio da noite, Glória a acorda, assustada. Tinha se encontrado com Gualberto no corredor, estava suja de semén. O texto sugere uma relação entre as duas mulheres. Lalinha visita o quarto de iô Liodoro, na sua ausência. Iô Ísio chega. Na noite seguinte, depois de muitas de espera, Lalinha encontra iô Liodoro. Mas ele está mudado, pede-lhe que vá embora. Ela, furiosa, decepcionada, concorda. E representa para ele uma comédia, consegue despertar seu desejo, mas não demovê-lo da decisão. Na manhã seguinte, enquanto arruma suas coisas, Glória conta: iô Ísio trouxera uma carta, informando que Irvino tivera um filho com a outra mulher. Glória pede-lhe para ir junto embora, Lalinha promete trazer Miguel. No manhã

seguinte, Maria Behú está morta. Todos vão à vila enterrá-la, lá passam os sete dias. Todos voltam. Chega Norilúcio com a notícia de que Dona-Dona adoeceu das idéias. Glória fica culpada e confessa a Lalinha que andava se encontrando com ele. Lalinha resolve ir embora e promete a Glória trazer-lhe Miguel. Então, comunica a Liodoro que vai embora, declara-se uma mulher livre e diz-lhe que estará esperando por ele à noite em seu quarto. De noite, ele vem.

III. Nova interrupção. No meio da noite, Miguel chega de jeep à Grumixã e, antes de entrar, ouve os gritos de Dona-Dona, que está em surto já há três dias. Lá, Miguel tem notícias do Buriti Bom. Conta a Gualberto Gaspar que pretende pedir Maria da Glória em casamento. Dona-Dona se acalma. Na manhã seguinte, Miguel parte para o Buriti Bom. Ainda se lembra da última noite que passara lá; de Maria da Glória, do Dito. O jeep passa pelo Buriti-Grande. *“Chegariam para o almoço. Diante do dia.”*

ANEXO 2 – “Sistema do sete”

Os números sete e derivados aparecem em *Corpo de baile* configurando conjuntos que representam totalidades mais ou menos uniformes, com importância variada. Os trechos selecionados procuram conservar algo do ambiente de onde foram retirados e acabam por revelar mais do que a reiteração do número, como a multiplicidade mesma da obra e da linguagem que ela apresenta. Participam do universo cultural popular da magia e superstição, do universo religioso católico, de forças sobrenaturais míticas, representam momentos decisivos e lugares de origem, compõem o imaginário das personagens e aquele construído pelo texto, devaneios, medos, ensejos existenciais ou cálculos temporais e financeiros, ou representam a alteridade diante de iguais. Os trechos abaixo foram recolhidos de toda a obra e as novelas a que pertencem estão indicadas pelas siglas, seguidas do número da página da edição usada neste trabalho (*Corpo de baile* ed. comemorativa); como em todo o trabalho, o texto de Rosa aparece em itálico, seus grifos em negrito e os meus em sublinhado.

CG p.11 — “Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez.”

CG p.57 — “Querida uma coragem de abrir a janela, espiar no mais alto, agarrado com os olhos, elas todas, as Sete- Estrelas.” [última noite do prazo fixado com Deus]

CG p.74 — “Das almas. Do lobishomem revirando a noite, correndo sete-portêlos, as sete partidas.” [insônia na noite do bilhete na algibeira, em que imagina o Pitôrrro.]

CG p.126 — “Miguilim tinha os beijos em ferida — “Mãe, os dias todos vão passando?” — “Vão, Miguilim, hoje é o seteno. Falta pouco para você sarar.””

EA p.143 — “Mas esse Adelço se casara, tinha sete meninos pequenos, a mais velha com sete anos, trabalhava para toda lavoura e gado...” [filho natural de Manuelzão]

EA p.151 — “João Urúgem, que morava numa choupana em árvores e môitas, que os degraus de sete lajedos — cada laje mais larga e chata — separavam da beira da lagôa, onde o jacaré-de-cabeça-azulada põe o focinho fora d’água, quando o sol sai tarde, e espirra mau-agouro e olha mau-olhado.”

EA p.159 — “Mundo grande! Mas, ainda muito maior, quando a gente podia estar em sua casa, e os outros vinham, empoeirados de sete maneiras, por estradas sertanias — e pediam um café, um gole d’água.”

EA p.175 — “...ainda o Adelço carecesse ir mais para adiante, mais longe, mais tempo — levar por exemplo um bilhete, em mão, na Sete-Lagoas, no Belorizonte, no lugarejo do Mim, na Uberaba! — então tinha de passar não era um mês não, mas dois, três, seis meses, sei lá, longe da Leonísia.”

EA p.202 — “carta de Federico Freyre, sobrescritada. Mas uma carta de setenta vezes se ler!” (...) “todos ouvisses — Leonísia, o Adelço, os vaqueiros, os convidados, os vizinhos de todas as veredas, o mundo.” [público compõe seis termos, Manuelzão sendo o sétimo? De novo há associação com o “mundo”.]

EA p.232 — [Estória de Camilo] “Lá vem da Cava da Grota, em sete pretos melroados, todos sete encapotados, clinudos, ventrilavados, os sete irmãos Beladôr.”

EA p.239 — [Estória de Camilo] “*De repente exatamente, um bramou, na dianteira. Seo Ruduino Marçal, capataz desta ribeira — viu seis bois numa malhada: um maringá, um rajadão, um tocoió, um jejê, um corujo, um cirigado. Seis eles eram! Todos seis virando feras — flôr-do-gado. Menos o sete que faltava. Esses, altos, dentro do ar — visão que andavam nas águas: a luz do sol, que enganava. Os cavalos dos vaqueiros fitaram o olherame. Os vaqueiros se rezaram; vieram em cima! Mas falavam o outro boi, o boi-sete, que faltava. Assim mesmo em esmo vieram. Tencionaram nele.*”

Sentados nos serigotes, sentados em seus galopes. Ah, e aquele? Boi Bonito, bandoleiro. Ninguém viu — o senhor viu boi? Boi bonito que investia. A loriana, que deu neles, na hora da assoprada. Ar grosso. A espuma riosa, nos freios que se mascavam. Cercou-se esse Boi Bonito: era o sétimo faltado. Não fizessem!” (...) “*Quem se fere, quem se foge. Este cai longe, mole, rodopêia, este grita, jogado em árvore, este o cavalo morre por cima dele, este sangra do gibão sete-rasgado.”*

LL p.275 — “*Também, a segundos: que tem feitiço que mulher logradeira faz, por amor de o marido não saber — dava a ele sete cuspidinhas no café, dava chá de angelim-amargo...”* [sobre Adélia Baiana e seu caso com seo Senclér]

LL p.314 — “*O Pernambuco descantava: ...**Debaixo do buriti vi teu rastro no lugar. Enterrei sete pedrinhas: você tem de lá voltar...**”*

LL p.353 — “*Ao um travacontas. Viu-o [o Canuto] e caminhou para ele — foi no cinco-seis-sete: — “Escuta: você é homem?!” —; quase gritou.”*

LL p.381 — “*Ver o fim da noite, volta das quatro — com as três estrelas maiores e mais brilhantes quase rumo a rumo na cumeeira do céu, e o Cruzeiro pendente na beira do sul, subindo uma braça, enquanto o sete-estrela e as três-marias já desciam muito, descambando para o poente e pelo norte — e se madrugava, na Lagôa-de-Cima.”* [Lélio e Lina no momento de partir.]

RM p.391 — “*Mas ele era um sete-pernas.”* [Pedro Orósio] “*Abrindo passo muito extenso e ligeiro, e, tão forçoso, de corpo nunca se cansava.”*

RM p.397 — “*E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné — tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz...”*

RM p.415 — “*...moradias que procuravam, para hospedagem de janta ou almoço, ou em que ficavam de aposento. As quais, sol a sol e val a val, mapeadas por modos e caminhos tortos, nas principais tinham sido, rol: a do **Jove** (...); a **dona Vininha**(...); o **Nhô Hermes** (...); a **Nhá Selena** (...); o **Marciano** (...); e, assaz, passado o São Francisco, o **Apolinário**”. [seis fazendas, paradas da viagem de Pedro Orósio, o sétimo é o Beco do Saturnino, onde acontece o desfecho da história, cujo planeta é Saturno, associado a Ivo Crônico. Ver a explicação que Rosa dá a Bizzarri em carta constante da *Correspondência com seu tradutor italiano*, p. 86.]*

RM p.419 — “*“E a moça da folhinha, Catraz? Você guardou?” —; qual era uma estampa de calendário de parede, a figura de uma moça civilizada, com um colar de sete voltas, o Catraz pelo retrato pegara paixão, e tanto pedira, tinham dado a ele.”*

RM p.422 — O recado do morro fala de sete. Ver as sete vezes em que o recado aparece. Acompanhadas pela consumação que a oitava estação representa: o recado, cantado por Pedro Orósio, a oitava pessoa em que tudo se consuma; como o *Grande sertão: veredas* em relação às sete novelas de *Corpo de baile*. Observe-se a reiteração e transformação do sete ao longo da transmissão do recado:

- 1- p.410 - Gorgulho (Malaquia): [sem número sete]
- 2- p.422 - Catraz (Zaquia): “*seis ou sete homens, por tudo, caminhavam mesmo juntos*”
- 3- p.425 - menino Joãozezim: “*apontava para o morro, e mostrava sete dedos pelos sete homens*”
- 4- p.431 - Guéogue: “*sete homens*”
- 5- p.443 - Nominedômine: “*sete homens-guerreiros da História Sagrada*”
- 6- p.448 - o Coletor: “*sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada*”
- 7- p.457 - Laudelim Pulgapé: “*Doze guerreiros(...) Sete deles mais valiam:/dos doze eram um mais seis... (...) Meus sete bons cavaleiros/flôr da minha fidalguia (...) Beijaram suas sete espadas*”.
- 8- p.466 - Pedro Orósio: “*os Sete matavam o Rei, à traição.*”

RM p.429 — “*“ainda não completei meus nove dias de jejum e reforço, que vim preencher aqui neste deserto, entre penhas e fragas brabas... Mas estou em acabamento — depois d’amanhã tenho de tornar a sair pregando”*” [sétimo dia da novena de Nominedômine]

RM p.438 — “*Estafermo mesmo assim, arava o passo, pernas tantas, até cada fim da rua, e retornava, estroso, ardente, cachorro caçado, sete fôlegos.*” [Nominedômine]

RM p.449 — “*E mesmo, quando Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, ele entreparou, asseteado, pé no ar. — “Isso é importante!” — disse. E pendurou cara, por escutar mais.*” [Laudelim Pulgapé]

DL p.479 — “*Aí foi ela mesma que logo explicou — que tinha conhecido a cocaina na terra dela, nas Sete-Serras, perto de Canabrava, mais adiante do Brejo-das-Almas.*” [Doralda]

DL p.514 — “*Podia imaginar o que o Dalberto devia de estar pensando, Dalberto cuspiu no copo: — “... Casar com meretriz? É virada! Nem puxado por sete juntas de bois...”*”

DL p.527 — [Doralda e Dalberto]

“— Sou de lá não, nasci nas Sete-Serras...

— Pois por esse seu lugar já passei, também.”

DL p.533 — “*Soropita, podia se penetrar de ânsias, só de a olhar. Sobre pé, no meio da sala, era uma visão: Doralda vestida de vermelho, em cima das Sete Serras, recoberta de muitas jóias (...)*”

“CB” p.566 — Sete formas para o primeiro nome da personagem título:

- 1- Sigisbé
- 2- Segisbel Saturnim
- 3- Xezisbéo Saturnim
- 4- Zijisbéu Saturnim

5- Jizisbéu Saturnim

6- Sezisbério

7- Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho

“CB” p.598 — “Sestronho, sem pressa, o Cara-de-Bronze, se quis, fez. De mão, separou primeiro os primeiros, os quais foram: Mainarte, Noró, José Uéua, o Grivo, Abel, Fidélis, Sãos. [sete vaqueiros]

“CB” p.602 — nota de rodapé: “O sete-casacas.” [árvore]

“CB” p.610 — “Os écos. Porque o Sací vê assim e imita a gente. Saczinho veio acompanhando o Grivo, de distância de sete-sétimos de uma légua.” [o tudo e o nada: $7/7 = 1$]

“CB” p.617 — “O Grivo estava no meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia. Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Sací encarapitado por sobre de sua cabeça — como se com as duas mãos e com o um pé se agarrando, e rabo para o alto: o Saczinho, como um macaquinho, como um gato. Ele se balançou, sete vezes.”

B p.631 — “Discorria da dificuldade em separarem-se sons, de seu amontão contínuo — Só por precisão” — completou o segundo, o sete-lagoano. E mais disse: que dirá, então, os bichos, obrigados a constante defesa ou ataque?”

B p.652 — “Ah, esse — senhor vai ver — se diz que é fenômeno. Antigo de velho, rijamente. Calculado em altura de setenta e tantos metros. Eu não acredito.[...]

B p.670 — “Um fulano Catarino conduzia para as Quaresmas sete bezerros desmamados: a gente de lá andava começando recria, talvez fossem subir o preço dos novinhos.” [Gualberto Gaspar]

B p.681 — Era o maior, perante tudo, um tanto fora da ordem da paisagem. Sua presença infundia na região uma sombra de soledade. Ia para o céu — até setenta ou mais metros, roliço, a prumo — inventando um abismo.

B p.696 — “Com certeza, ajoelhada no meio do quarto, Maria Behú rezava. O terço serpenteava preto entre suas mãos, e, à sétima ave-maria de cada mistério, ela beijava o chão, por orgulho de humildade.”

B p.815 — “Todos achavam Lalinha e Glória muito belas, assim de preto vestidas. E na Vila ficaram os sete-dias, até à missa.”

ANEXO 3 – A Questão Racial

Ainda que sem nenhum fundamento científico (não existem raças humanas), a categoria “raça”, por constituir historicamente a sociedade brasileira, não pode ser simplesmente descartada ou ignorada. É preciso que observemos como ela aparece e determina o funcionamento da sociedade e, no caso da literatura, qual é o papel que ela exerce na visão de mundo veiculada.

O que segue é uma coletânea de trechos nos quais a questão racial se faz relevante. Os grifos em sublinhado são meus e procuram destacar as características físicas atribuídas a uma noção de raça ou as marcas sociais a ela associadas. Como a tarefa não é fácil ou destituída de ambigüidades, fica o aviso de que nem sempre os grifos têm tom crítico ou reprovador, mas apenas visam evidenciar o que aparece associado a uma imagem racial; há vezes em que os trechos e/ ou os grifos destacam preconceitos violentos, outras apenas características culturais, outras ainda somente acompanham personagens.

CG p. 23 — [fala do Dito] Mãitina disse que tudo o que acontece é feitico.. Miguilim, eu vou perguntar a Vovó Izidra se você já pode sair. Você está aí muito tempo...

O Dito era a pessoa melhor. Só que não devia de conversar naquelas coisas com Mãitina. Mãitina tomava cachaça, quando podia, falava bobagens. Era tão velha, nem sabia que idade. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativoiro, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que Mamãe nem não era nascida.

CG p. 29 —

CG p. 30 — Vovó Izidra quizilava com Mãitina:

— Traste de negra pagã, encostada na cozinha, mascando fumo e rogando para os demônios dela, africanos! Vem ajoelhar gente, Mãitina!

Mãitina não se importava, com nenhuns, vinha, ajoelhava igual aos outros, rezava. Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito não se compreendia. A Rosa dizendo que Mãitina rezava porqueado: “Veva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa...” Mãitina era preta de um preto estúrdio, encalcado, trasmanhada de mais grosso preto, um preto de boi. Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagrava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir, a Rosa dizia que eram nomes de menino não saber, coisas pra mais tarde. E daí Mãitina caía no chão, deixava a saia descomposta de qualquer jeito, as pernas pretas aparecendo. Ou à vez gritava: — “Cena, Corinta!...” — batendo palmas-de-mão. Isso a mãe explicava: uma vez, fazia muitos, muitos anos, noutra lugar onde moraram, ela tinha ido no teatro, no teatro tinha uma moça que aparecia por dansar, Mãitina na vida dela toda nunca tinha visto nada tão reluzente de bonito, como aquela moça dansando, que se chamava Corina, por isso aprovava como o povo no teatro, quando estava chumbada.

CG p.31 — Vovó Izidra ralhava. E reprovava Mãitina, discutindo que Mãitina estava grolando feias palavras despautadas, mandava Mãitina voltar para a cozinha, lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fogo, em remexendo no borralho! Mãitina ia lá, para esperar de cócoras, tudo o que os outros

mandavam ela obedecia, quando não estava com raiva. Se estivesse com raiva, ninguém não tinha coragem de mandar.

CG p.33 — [conversa do Dito com Miguilim] “— Eu gosto de Mãitina! Ela vai para o inferno?” “— Vai, Dito. Ela é feiticeira pagã...

CG pp.44-46 — Mãitina gostava dele, por certo, tinha gostado, muito, uma vez, fazia tempo. Miguilim agora tirava isso, da deslembra, como as memórias se desentendem. Ocasião, Mãitina sempre ficava cozinhando coisas, tantas horas, no tacho grande, aquele tacho preto, assentado na trempe de pedras soltas, lá no cômodo pegado com a casa, o puxado, onde que era a moradia dela — uma rebaixa, em que depois tinham levantado paredes: o acrescente, como se chamava. Lá era sem luz, mesmo de dia quase que só as labaredas mal alumiam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiticeira, assim preta encoberta, como que deve de ser a Morte. Miguilim esbarrou, já estava com um começo de dúvida, daí viu, os olhos dele vendo: viu nada, só conheceu que o escuro estava sendo mais maldoso, em redor — e o treslinguar do fogo — era uma mata-escura, mato em que o verde vira preto, e o fogo pelejava para não deixar aquilo tomar conta do mundo, estremeciam mole todos os sombreados. Ele se assustou forte, deu grito. E, se agarrando nas costas dela, se abraçou com Mãitina. Ah, se lembrava. Pois porque tudo tinha tornado a se desvirar do avesso, de repente, Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele nem esperava por isso, isso nem antes nem depois nunca não tinha acontecido. O que Mãitina falava: era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem, Miguilim pegava um sussú de consolo, fechou os olhos para não facear com os dela, mas, quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum, ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor. Tanto mesmo Mãitina tinha gostado dele, nesse dia, que, depois, ela segurou na mãozinha dele, e vieram, até na portada-cozinha, aí ela gritou, exclamando os da casa, e garrou a esbravecer, danisca, xingando todos, um cada um, e apontava para ele, Miguilim, dizendo que ele só é que era bonzinho, mas que todos, que ela mais xingava, todos não prestavam. Pensaram que ela tivesse doidado furiosa.

Mas, depois, aquilo tinha sido mesmo uma vez só, os outros dias que vinham eram no igual a todos, a gente de tudo não aguenta também de se lembrar, não consegue. Mãitina bebia cachaça, surtia todas as venetas, sumia o senso na velhice. A ver, os meninos todos queriam ir lá, no acrescente, Mãitina agachada, remexendo o tacho; num canto Mãitina dormia, ainda era mais trevoso. Com a colher-de-pau ela mexia a goiabada, horas completas, resmungava, o resmungo passava da linguagem de gente para aquela linguagem dela, que pouco fazia. A fumaça estipava nos olhos de Miguilim, ele tossia e apertava lágrimas de rir azedo. — “Fumaça pra lá, dinheiro p’ra cá...” — cada um dizia, quando o enfiu da fumaça se espalhava. Só Drelina era quem queria gostar: — “**Fumaça percura é formosura...**” Vovó Izidra sobrevinha, à tanta, às roucas, esgraviava escramuçando as crianças embora, eta escrapeteava com a criançada toda do mundo! Vovó Izidra, mesmo no escuro assim, avançava nos guardados, nos esconsos, em buracos na taipa, achava aqueles toquinhos de pau que Mãitina tinha escascado com a

faca, eram os calunguinhas. Vovó Izidra trazava tudo no fogo, sem dó! —: eram santos-desgraçados, a gente nem não devia de consentir se Mãitina oferecesse aquilo para respeito de se beijar, bonecos do demo, cazumbos, a gente devia era de decuspir em riba. Mãitina depois tornava a compor outros. Essas horas, a gente nunca sabia o que Mãitina fosse arrumar, tudo com ela dependia. Tinha vez, ria atôa, não fazia caso; mas outras, ela gritava horroroso, enfrenesiava no meio do quintal, rogando pragas sentidas, tivesse lama deitava mesmo na lama, se esparramava.

E agorinha, agora, que ele carecia tanto de qualquer assinzinho de socorro, algum aprumo de amparo, será que não podia pedir a ela? Miguilim pensava. Miguilim nem ria. O que ele ia vendo: que nem não adiantava. Ah, não adiantava não, de jeito nenhum — Mãitina estava na bebedeira. A mal, derradeiro deixavam ela tomasse como quisesse; porque estavam supeditando escondido na cachaça o pó de uma raiz, que era para ela enfarar de beber, então, sem saber, perdia o vício. Mas nem não valia. Podiam sobpor aquilo, sustanciar em todas quantidades, a meizinha não executava. Judiação. Mãitina bebia e rebebia, queria mais, ela gastava a cachaça toda. Tudo, que todo mundo fazia, era errado.

CG p.66 — Pois agora iam ajudar Mãitina a arrancar inhame p'ra os porcos. Buscavam os inhames na horta, Mãitina cavacava com o enxadão, eram uns inhames enormes. Mãitina esbarrava, pegava própria terra do chão com os dedos do pé dela, falava coisas demais de sérias. Quase nada do que falava, com a boca e com as duas mãos pretas, a gente bem não aproveitava. Ela mascava fumo e enfiava também mecha de fumo no nariz, era vício.

CG p.67 — Mesmamente que acabavam a arrancação de inhames, aí Mãitina chamava a gente, puxava, resumindo uma conversa ligeira, resmungada, aquela feia fala, eles dois tinham de ir com ela até na porta do crescente. Quê que queria? Pois, vai, mexia em seus guardados, vinha com rodelão de cobre-de-quarenta na palma-da-mão, demonstrava aquele dinheiro sujo, falava, falava, de ventas abertas, toda apumada em sobres. — “Que ela quer é cachaça! Que está dizendo dá o cobre, a gente furta para ela um gole, um copo, do restilo que Pai tem...” O Dito espertava Miguilim para correrem, os dois escapuliam, Mãitina parava de lá, zurêta, sapateava, até levantava de ofensa a saia, presentava o sasso, aquelas pernas pretas, pernas magras, magras. — “O que é que vocês estão fazendo com a negra?” — a Rosa gritava. — “Olha, ela arruma em vocês malefício de ato, põe o que põe!” A Rosa temia toda qualidade de praga e feitiçaria.

CG p.74 — Mal, um ente, Seo Dos-Matos Chimbamba, ele Miguilim algum dia tinha conhecido, desqual, lembrava metades dessa pessoa? Um homem grosso e baixo, debaixo de uma feixe de capim seco, sapé? — homem de cara enorme demais, sem pescoço, rôxo escuro e os olhos-brancos...

CG p.83 — Maria Pretinha trazia café para o vaqueiro Salúz. O que sobrava, o Grivo também bebia. Maria Pretinha sabia rir sem rumor nenhum, só aqueles dentes brancos se proseavam. Uma hora ela perguntou pelo vaqueiros Jé.

CG p.85 — Pai ficava todo o tempo nas roças, trabalhava que nem um negro do cativoiro — era o que Mãe dizia.

CG p.87 — Mãe disse que todos iam executar um passeio, até aonde se quisesse, se entendesse. Ela fomos, assim subindo, para lá dos coqueiros. Mãe ia na frente, conversando com Luisaltino. A gente vinha depois, com os cavalos-de-pau, a Chica trouxe uma boneca. A Rosa cantava silêncio de cantigas, Maria Pretinha conversava com o vaqueiro Jé. Até os cachorros vinham – tirante Seu-Nome, que esse pai tinha conduzido com ele na viagem. Quando a lua subiu no morro, grandona, os cachorros latiam, latiam. Mãitina tinha ficado em casa, mas ganhou gole de cachaça. Vaqueiro Salúz também ganhou do restilo de Pai, mas veio mais a gente

CG p.91 — Maria Pretinha lavando as vasilhas no rego, Papaco-o-Paco cochilando no poleiro, Mãitina batendo roupa na laje do lavadouro.

CG p.92 — O vaqueiro Jé era branco, sardal, branquelo. Como é que foi namorar completo com a Maria Pretinha?

CG p.101 — Mãitina caminhava ao redor da casa, resmungando coisas na linguagem, ela também sentia pelo estado do Dito. — “Ele vai morrer, Mãitina?!” Ela pegou na mão dele, levou Miguilim, ele mesmo queria andar mais depressa, entraram no acrescente, lá onde ela dormia estava escuro, mas nunca deixava de ter aquele foguinho de cinzas que ela assoprava. — “Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...”

CG pp.106/107 — Depois ele conversou com Mãitina. Mãitina era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, ensinou que ele vinha em sonhos, acenava para a gente, aceitava louvor. Sempre que precisava, Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar, junto com Miguilim. O que eles dois fizeram, foi ela quem primeiro pensou. Escondido, escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco, uma cova pequena. De em de, camisinha e calça do Dito furtaram, para enterrar, com brinquedos dele. Mas Mãitina foi remexer em seus guardados, trouxe uns trens: boneco de barro, boneco de pau, penas pretas e brancas, pedrinhas amarradas com embira fina; e tinha mais uma coisa. — “Que que é isso, Mãitina?” — “Tomé me deu, Tomé me deu...” Era a figura de jornal, que Miguilim do Sucurijú aportara, que Mãe tomou da Chica e rasgou, Mãitina salvara de colar com grude os rasgados, num caco de gamela. Miguilim tinha todas as lágrimas nos olhos. Tudo se enterrou, reunido com as coisinhas do Dito. Retaparam com a terra, depois foram buscar as pedrinhas lavadas do riacho, que cravaram no chão apertadas, remarcando o lugar; ficou semelhante um ladrilhado redondo. Era mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém.

CG p.120 — Depois o vaqueiro Jé contou que daí a uns meses a Maria Pretinha ia ter menino. Vaqueiro Salúz riu e falou assim: — “A modo e coisa que eu cá sou rôxo, e a Siãrlinda é roxa, Bustiquinha então deu o dado. Mas você, Jé, mais a Maria Pretinha, eu acho que o bezerrim é capaz de ser baetão, mouro ou chumbado...” E todos riram tudo.

EA p.165 — Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajés, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto — dela aquela: que era uma capiôa barranqueira, grossa rôxa,

demão um ressaltado de papo no pescoço, mulher praxeada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam.

EA p.191 — Chico Bràabóz, preto cores pretas, mas com feições. Ô homem da pólvora quente! Se chegava, animante, simples social, o mundo inteiro pregado na ponta de seu nariz. Até todo apelido aceitava: Chico dos Alvares, Chico da Sorte, Chico Seja, Chico Praz — e o que por aí se quisesse. Vinha vindo já todo inventado, saramicujo, fazendo muita serenância. As lábias lérias. Já estava meio chumbado, bebeu mais do que o copo manda. Chico Bràabóz tocava rabeca, sua rabeca sarafina escura, como de um preto zinco, de folhão: — “Isto é coisa de daí de riba...”

EA p.233 — [história do velho Camilo] O fazendeiro arrumou festa, tinham vindo violeiros, assavam carne de capados. Matou cento e dezoito bois, a cebôla se acabou, não havia sal que chegasse, mandaram providenciar. As negras no almofariz. Pediram auxílio de alegria.

LL pp.253/254 — Aí o baralho de cartas, sem uso quase. — “Tem os oitos e noves?” — perguntavam. A ver, o Canuto, já meio nú, mas trançando por largo e cantos, desinquieta, como se com aquelas suas tantas pernas quisesse pular por cima das pessoas, aprovava: — “Eita!, que o do Pernambo já está engrossado de antigo, feito sanfona, a gente nem pode arte de arrumar um bom maço, no truque...” — “— Aruê, maço? Tem é gente que, p’ra bebida, cantiga e jogo, serve pouco... Só serve p’ra barrabás...” — discutiu o Pernambo, afundado em sua grande rede de algodão azulão, com bambolins e varandas, que rojavam. — “Tio Pernambo toca violas, alegre o estado de um com modinha descartada...” — o Delmiro atravessou. — “Modinha não é p’ra se alegrar, mas p’ra um se desentristecer realegrado, meu filho de outro...” invocou ainda o Pernambo, de bambalão na rede, vez querendo por acompanhamento o ninar dos armadores, rangente.

LL p.254 — Mas o Pernambo praguejava contra as mariposinhas que buscavam o reflexo luminoso em sua cara chata

LL p.263 — [fala de Delmiro a Lélio] “O Tomé. Ora vive com uma mulata escura, mas recortada fino de cara, e corpo bem feito, acinturado, que é uma beleza sensível, mesmo: é a Jiní, que se chama...”

LL p. 265 — [J’sé-Jórjo por Delmiro] “— “E o J’sé-Jórjo?” — perguntou por desconversa. — “Bugre, de diabo...”

LL p. 265 — [J’sé-Jórjo por Delmiro] “J’sé-Jórjo é companheiro correto, homem que já achou os desgostos da vida...”

LL pp.273/274 —[Jiní por Canuto] Via da zanga, era a mulata com quem Tomé estava morando — a Jiní: uma das mais maravilhas... O Fradim, mesmo, era muito amigo do Tomé, não concordava com aquela birra da mulher; mas tinha muito medo de desgostar Drelina, por isso não dizia nada, ficava de fora. E a Drelina explicava para todo o mundo que não era por causa de ser amigação; tanto que Aparecida mais Aristó e Adélia Baiana mais o Ustavo também não eram casados em civil nem em igreja. Nem por seu irmão ser branco e a Jiní tão escura de pele. Mas porque a Jiní não dava certeza de ser honesta: só estava vivendo com o Tomé de uns dois meses para cá, antes tinha morado com o Tiotino, vaqueiro que não estava mais no Pinhém, fora s’embora de desgosto, por esses Gerais goianos. Mas, mais em antes,

dono da Jiní tinha sido — imagine — seo Senclér, que a comprara de um garroteiro corpulento, um barbado. Esse das barbas, amásio da Jiní, viajava com ela, demorava nos lugares, mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro, ele mesmo fingia não estar vendo sabendo. Seo Senclér aí propôs compra definitiva, fechou o negócio por bons contos-de-réis. Mandou até a Jiní em cidade, viagem tão longe, para tratar dos dentes. Por desculpa, quando ela voltou, a pôs morando com o Bereba, que é um pobre coitado fazedor de alpercatas, e deu ao Bereba uma casinha nova, com muita comodidade. Tolice ter feito tanta despesa, pois não dilatou para dona Rute ficar sabendo disso — por amor de Deus Lélío calasse a boca, mas diziam que era o delmiro quem tinha levado a ela a candonga — e dona Rute armou briga feia com seo Senclér, ameaçou até laragr dele e ir-se embora... Agora, estava tudo em pazes.

LL p.276 — [Pernambo por Canuto] “— Companheiro. P’ra tarrafear boi não tem como ele. E é cantador. Eh, ele sabe tudo quanto é moda e cantiga, os estilos todos...”

LL p.276 — [J’sé-Jórjo por Canuto] “— Ah, você sabe, ele já esteve em cadeia, cumprindo pena. Imagina que ele pegou a mulher, de noite, no bamburral, com outro homem; tocou fôgo nos dois, felizmente não matou nem feriu grave demais; mas, quando vai ver, o homem e a mulher eram outros... E o marido daquela ficou fera, bramou que ele não tinha nada com desonra alheia, em tanto...”

LL pp.277/278 — A Jiní estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. Lélío tirara o chapéu, e nada se disse a não ser o saudar de boas-tardes. Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos — as pernas...

Voltou, com uma cuia de aluá, trouxe-a às mãos de Lélío, que depôs o chapéu no arçã e se curvou da sela para receber, abaixando a vista, num perturbo; mas, por mais que os abaixasse, sempre restava alguma coisa dela em seus olhos. A barra do vestido branco, as pernas bem feitas, os pés nas sandálias. O aluá espumava, dessoltando em chí e estalidos seu azedo bom. A Jiní tinha a pele tão enxuta, tão lisa, o narizinho fino como o de poucas moças brancas. Aqueles olhos, a gente guardava de cór. Trazia outra cuia, para o Tomé. Lélío desviava o olhar, espiava — não era palha de buriti, era sapé, o que cobria a casinha? E, mal acabavam de beber, olhava o Tomé, numa obrigação de dar-lhe a entender que ali estava era somente por causa dele mesmo, a seu convite apenas. Aquela mulher, só a gente ficar a meia distância dela já era quase faltar-lhe ao respeito.

LL p.280 — *Também, agora a birra maior dele era com o Pernambo, por este estar recontando como dona Rute tinha sido bôa, 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 de 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.

LL p.284 — “— Lindelena? Quem é que é?” — Lélío indagou. — “Pois Lindelena é a Tomázia... É uma das ‘tias’, você ainda não sabe? É a branca. A Conceição é que é a preta...”

LL p.286 — Mas J’sé-Jórjo, mal bebido seu chá, desceu, como se o assoalho lhe queimasse os pés.

LL p.288 — J’sé-Jórjo era um sansão no jeito de pegar boi à unha, e Delmiro dizia que ele sabia toda qualidade de mandraca.

LL p.291 — Aquele homem rastreava até sem querer, e estava dependurado dos olhos, feito gavião, feria longe. Fincava o olhar, e ele chega fungava: parecia que aquilo era uma dôr de doer. Com o cujo, com pouco, Lélío quando viu de si só rastreava também, estava tendo de cumprir sujeição ao uso do companheiro.

LL p.292 — Mas J’sé-Jórjo rezava baixo. Rezas-pesadas, se via. O Credo, de trás para diante, valendo igual a São Marcos. Ou o Credo rezado num reverso, misturado entremeado com a Salve-Rainha – reza ainda mais brava. Aquele homem dava receio. E a Bambarra mesma ajudava a se encontrar, recebia o laço sem arreviro nenhum de testesta, se emprestava de ser amarrada em pau.

LL pp.292/293 — E quando o J’sé-Jórjo começou a querer conversar, Lélío quase concebeu um susto. Nem se sabia como, o homem estava era narrando o caso todo de sua vida, o triste fim dum só acontecido. Era uma contação custosa e puxada, indo adiante e retornando, de ora aos arrancos, de ora mastigando o gaguêjo, e umas esbarradas para pensar melhor, que punham a gente nervoso, misturando nomes mesmo de pouco se compreender, e explicando passagens sem precisão, mas de que de certo ele J’sé-Jórjo gostava, com todo tintim. Suava para falar, e fungava; mas contava aquilo com frieza de sangue e macias palavras, não dando tom de queixa nenhuma, como se tudo fosse passado com outras pessoas. Mesmo vez ria. Só pelo repetir igual do jeito uma mesma coisa, a três e quatro, a gente acabava recebendo daquilo o queimo gelado de queixume.

LL p.296 — De caminho, Lélío perguntava, e ia sabendo, finalmente. As “tias”, a Conceição e a Tomázia, se consentiam à farta, por prazer de artes. A Conceição era preta. — “Mas uma preta sacudidona e limpa, não tem um defeito num dente...” Moravam numa casinha bem estável, à beira do córrego, depois daquela capoeirinha, que se avistava. — “E o seo Senclér deixa? Dona Rute?!” — “Mas elas duas estão aqui na Casa, até quase no diário... Elas é que lavam a roupa toda da fazenda... Tem tempo que trabalham até no eito, ou então em fábrica-de-farinha.”

LL pp.296/297 — “Elas criam galinha, também. Engordam até um porquinho...” E plantavam sua mandioquinha, também, e, entre a casa e as touceiras de banananeiras, tinha uma horta, condizia com sua cerquinha de varas. O lugar era bonito. À frente, um terreirão meio redondo, o chão amarelo, muito batido, muito varrido, rodeado por mangueiras, onde debaixo delas o Pernambo já se estava numa rede de tapuirana, de árvore a árvore. Havia também dois bancos, de talas de buriti. O Pernambo brincava na viola; acororado perto dele, Placidino tocava seu berimbau. Peças de roupa secavam, numa corda, ou estendidas no capim. Acolá, no liame da porta, aparecia uma preta — retinta, de cara redonda e

brilhante, com enormes brincos moçambiques nas orêlhas, ela era cheia de corpo, roliça em completos, com um vestido vistoso, de chita clara com vermelhos floreados; calçava chinelins e enrolara um lenço estampado na cabeça. Era a Conceição, conforme se queria.

LL p.298 — Lélío se sentava, consertava seu ser. Bem que ao bem, se contentara, repago em tranquilidades. Acendeu o cigarro, pitava. Pensava na Conceição, muito agradecido. A preta ouro valia. No começo, o fora enrolando, tratando-o com um carinho escorrido e certo, com perleixos e teus-agrados, sem momice, carinho de mãe que achega o filho, com perdão de comparar. Mas, direto depois, virava estonta, rolava, sacudindo seus meneios, fechava-o — como cavaleiro que não quer deixar o animal defastar —; e ela mesma sabia disso, que no aí, no pouco pudor, ditava: — “Aguenta, Bem, tem medo não: coice de égua não machuca cavalo...” Saúde, serenava.

LL p.309 — [J'sé-Jórjo por D. Rosalina] O que emprestavam a ele, dele não era; e o que era dele, dele tomavam...

LL p.309 — [Pernambo por D. Rosalina] E o Pernambo? Esse gostaria de poder ser ruim, mas sem fazer ninguém sofrer; nem ele mesmo.

LL p.317 — Ou o Pernambo, que passara a dormir na casa das Tias, e gostava de determinar o regulamento em que os outros podiam estar com a uma e com a outra, aquele movimento de fêmeas e machos debaixo de suas vistas era o que dava a ele o maior prazer.

LL p.324 — A Jiní, tão desconhecida, inventada, estranha cor de violeta, os olhos aviando verdes, o corpo enxuto, o avanço dos seios, os finos tornozelos, as pernas de bom cavalo.

LL p.325 — Pelo Tomé, padeceria, se algum daqueles outros fosse se aproveitar de sua ausência, para seduzir a Jiní, que era fruta de beira de estrada, pendurada em pontinha de galho.

LL p.327 — A Jiní era trago desprendido de cálice ou garrafa, uma tonteira de se beber.

LL p.327 — E a idéia daquela volta do outro, certa sem remédio, ao fim de dias tantos e poucos, também fazia nele crescer os desesperos de desejo, infernava a gana. Afa, que queria o fundo do amar da mulatinha.

LL p.327 — [Jiní] Às vezes Lélío tinha receio. Não via o mingo amor, não sentia que ele mesmo fosse para ela uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse.

LL p.343 — Num retirado, quase no escuro, viu o J'sé-Jórjo, o Ilírio Carreiro, e dois desses outros, não sabia os nomes; e ali longe, o J'sé-Jórjo, em pé, conversava passagens velhas de sua valentia, exportava suas falas de valente, movia os braços — nunca ninguém tinha visto o J'sé-Jórjo conversante assim.

LL p.343 — No derradeiro arrancho onde pernoitaram, o Pernambo teve uma dôr forte, nas tábuas do peito, com uma agonia suada, que dava medo. Como custou passar. Desde depois, entre asma, o Pernambo referiu que sabia que ia morrer daquilo, qualquer bom dia, por isso não tinha ideal de se casar, e precisava de estar, toda hora, se esquecendo da tristeza.

LL p.350 — Então Lélío contou também da doença do Pernambo. — “Coitado dele,” seo Senclér falou. O Pernambo tinha matado um homem, na divisa goiana, fazia tempo. Matara em sua defesa, sem maldade nenhuma, mas mesmo assim vivia com remorso, parte da doença dele devia de vir dessa conta.

LL p.356 — o J'sé-Jórjo, que era bronco e de espinhor, homem de maneiras grossas, simples seja desses fundões do fetal e Riacho-Morto, depois-de-depois do Urucúia.

LL pp.356/357 — E dona Rosalina podia ter sempre razão, mas ela não tinha visto esse Jó Cõtôte. Jó Cõtôte parecia ter pressa nenhuma, o que ele podia ter era uma tristeza ruim, aquele sujeito baixote, escurosamente, agre com os olhos miúdos e o cabelo arrepiado. E esse Cõtôte não tinha gostado de Lélio, sem motivo nenhum, desde o primeiro momento. Não dizia nada, mas a gente distinguia aquele malquerer, no silêncio, como se fosse uma catanga ruim. O Cõtôte tossia raiva de Lélio, cuspiu, respirava, bocejava essa, uma raiva que quase Lélio podia pegar e apalpar. O Manuel Saído perfazia seu serviço de comum, estava ali uma pessoa lavada e transvista, fora de tudo o que mais acontecia. Mas o Cõtôte fedia, de dentro. Medo dele, Lélio não tinha, nem sinal; mas dava gastura saber que não havia razão nenhuma para aquela raiva de inimizade. Aquele homem era uma doençazinha no meio do mundo. E teve uma hora, quando conversavam, acabado de fechar o pasto dos Olhos-d'Água, que o Cõtôte não aguentou mais, provocou discussão. Mas o J'sé-Jórjo avançou para perto, num gozo regozijo, tirou pra fora da bainha só um ceutil da faca, que mostrou ao homem: — “Eh, eh... Em que lugar do corpo é que esta lhe dói menos, meu senhor?...” — ele, a sério, perguntou. O Cõtôte, no inesperado, aproximou sua cara do chão, desconversou desculpa. Disse que era pai de quatro filhos pequenos. — “Sopa de osso! — o J'sé-Jórjo ainda disse, estrito. — Eu queria matar não. Queria só castrar só, de um grão...” Agora, por uma causa: por que era que o J'sé-Jórjo criara por ele aquela amizade, e que o Cõtôte aquela malquerença? Soubesse.

LL p.360 — Mesmo as cantigas do Pernambo quase perdiam o encanto, desde que ele sabia que o Pernambo era triste por dentro, aquela alegria era falsa, fugia da voz e dos versos. Só se o Pernambo gritasse, antes, para todos ouvirem: — “Matei! Matei um homem. Tenho uma doença me acabando... Mas eu quero minha alegria!...” Só então tudo clareava, a viola dele cantava a fabricação das verdades, a coragem do coração de todos. Mas, se fizesse, o mau remorso dos outros vinha contra ele, disso tinha medo, tinham.

LL pp.361/362 — E a Jiní, diante dele, tão acomodada e quieta, semelhava mesmo sincera. Era a astúcia da beleza — a mulata cor de violeta, os seios não movidos, o abobável daqueles olhos verdes, as pernas que chamavam as mãos da gente. Ela se encolhia e não dizia nada; mas seguia Lélio com um olhar em olhar, como que pronta a acertar com o instante de dar o dar, a gente pensava numa desconhecença.

LL p.362 — A mal a mal ela completava, em tanta doçura, que não igualava uma queixa: — “Eu, por mim, posso pensar em casamento com ninguém; quem é que eu sou...” Suspirado. — “...Mas eu também careço de viver... Careço de ter quem me proteja...”

LL p.363 — Por mais, a Jiní não se entendia.

A ver que ela nunca era feliz nem magoada, para diante não pensava nem se consumia com o já vivido. Ela queria. De hora a hora, o sobregosto, ela era para ele que nem uma herança mal aprovada, que se tem o avivo de despende de uma vez, até não poupar um tostão. A vontade seca, sede de esfaqueado, o agúo de se ter aquela mulher até ao fim, o mais, até aos motivos daqueles verdes olhos.

Adiado figurando uma baixada avante, que o cavaleiro começa a atravessar, e o vargado vira longe, no horizonte, aonde o cansaço dá mais pressa e só a pressa é que descansa. A Jiní escondia em seu corpo, a vão, o estranho de alguma coisa sida da gente, acabada de roubar nos instantes, o encarnável de uma coisa que nela mesma a gente era escravo de ir tornar a buscar. “Um dia, não tem mais Jiní...” — um precisava de se redizer, para sossego.

LL p.364 — Assim veio. A volta da lua, uma noite, o J'sé-Jórjo deu em doido. De armas, ele acordou depois de um grito, espumou conversa baralhada, demora só dizia palavras muito perdidas. Deus recolhera o juízo dele, no meio do sono. Dava pena.

LL p.365 — Mas, quando a Jiní apareceu, parava quase nua, e afogueada. Seus olhos escapavam da luz, não queria que ele acendesse o candeeiro, seus olhos fugindo, com as meninas agrandadas, maiores, no centro do verde. Só o abraçou. Sofria pressa de para ele passar o quente de seu corpo, a onda de estremecimentos de sua pele — de mulata cor de violeta. Se ria, sempre dizendo mais amor, até aos cotovelos o coração a espancava. Beijava-o, levava-o; e estava suja de outro homem... E estava!

LL p.366 — Se abraçou com as pernas dele. — “Vem... Você vem...” Levantou o rosto, os olhos primaram, e os dentes, ela se ria. Ria brava, com uma certeza, uma fé em que ele ia ficar; e mesmo ajoelhada, travada de retê-lo, ela se enroscava, coisa que coisa. Aos olhos, os olhos, que cravava mira, e à palpa, com o avento forte, de um bicho. Era preciso um enrijo de si, um alevanto, um se vencer, para não começar a achar que aquela mulher moça, como nua, a cintura adelga, que ela não passava de um animalzinho do campo, sem obrigação de dono, que um podia aceitar assim avulso, mal a vez — desmerecer de honra não havia. Suxa, sussurrava. Ai, arre, prostrada, de repente, variava, agarrou um punhado do chão, dando a ele: — “Péga terra, joga em mim!...” — foi o que ela disse. Então chorou choro; mais não podia.

LL p.368 — “Ah, e o J'sé-Jórjo?” — pela pergunta. — “Pois ficou lá...” — Lidebrando respondia, descambando um gesto. Assim esse gesto sem rumo nenhum, ao acaso atôa, não caçando de apontar para a banda certa de lá ondonde ele ficara — ao que queria dizer que o J'sé-Jórjo desenganava de recursos de cura e esperança, perdido por sempre, nos guardados de Deus, só a só.

LL p.369 — Ao que, vai dia, pediu uma cantiga ao Pernambo. Andando cantado: ... **Lá em cima daquela serra, um coqueiro eu vou plantar; você desplanta o coqueiro, a serra tá no lugar...** Até os cavalos escutassem. A outra copla: ... **Jacaré subiu a serra, quer sobrado pra morar; descambou pela vertente, a serra tá no lugar...** E outra inteirou, sextando: ...**Este meu cavalo branco sobe serra pra pastar; este meu cavalo preto, pasta em qualquer lugar; lá em cima daquela serra tem coqueiro de palmar...** O Pernambo asmava.

LL p.369 — O que redoía era o gosto de beleza da Jiní, pimpã, ela rodava; e o morno moço do corpo: duras carnes que em tudo se encostavam. E porque ela era sempre de repente.

LL pp.369/370 — “Beber é convinhável, para se esquecer alguma pena que sobra, hem Pernambo?” — Ah, qual. Alegria se guarda, tristeza não se guarda. Meante mesmo, melhor, é se gastar em pé. Sebos...”
Debaixo dos olhos da gente, o Pernambo se envelhecia.

LL p.370 — O Pernambo diminuiu, e disse: — “Posso mais cantar não, agrava minha doença...” Estava sofrendo sofrimento que era de outro?

LL p. 370 — Roda de vozes, quando as moças solteiras não estavam perto, falavam da Jiní. Dos escândalos. Porque a casinha onde a Jiní morava era da Fazenda, e seo Senclér podia mandar ela fosse embora a qualquer hora. Devia de mandar — as mulheres diziam. Porque a Jiní agora estava recebendo homens, geral, e estava desencaminhando os casados.

LL p. 371 — “E lá o sal se paga... — a Conceição disse. — A mulatinha exige dinheiro valedio. Mas mesmo assim os homens estão lá, como periquitos na paineira!”

LL p.372 — Um dia, foi, disseram: — “Sabe que a Jiní vai s’embora? Vai para se casar...” E ia. José Bento Ramos Juca, fazendeiro no Estrezado, homem de posses, se apaixonara. — “Só se casar, assente, se quiser, em escrivão e igreja...” — ela tinha respondido. Ái-me, cangueiro, aí ele quis. Veio buscá-la, com os papéis de banho já correndo, veio com cavalo com a sela poltrona, com arreame niquelado, com camaradas de escolta e mucama de pajear, e três burros cargueiros, para a tralha que a Jiní tivesse e levasse. — “O fumo bom, por si se vende!” — ela blasonou, conforme se ouviu. Diziam que ela estava impossível, só ares de rainha real, e cuspiu no rumo da Casa do Pinhém: — “Oxente, meu boi desgostou deste capim... Vão ver como eu hei de sber ser senhora-dona, mãe-de-família! Cambada de galos capões!...” Bem foi, foi-se.

LL p.378 — Da Jiní sim, se ouvia: que agora era dona e mandona, no Estrezado, para favor dela tudo se completava.

RM p.439 — Aí já havia pessoas em praça — pois era véspera de festa, o arraial se apostava com limpezas e arcos embandeirinhados, estando cheio de forasteiros; por maior, pretos.

RM pp.443/444 — Mais tinha esquentado aquele sábado. Frei Sinfrão já começara uma missa, sempre mais povo chegando, a reio. Também muitos já revestidos, para figurar na festança do dia-seguinte. Os dos ranchos: os moçambiqueiros, de penacho e com balainhos e guizos prendidos nas pernas; grupos congós em cetim branco, e faixa, só faltando os mais adornos; e a rapaziada nova, com uniforme da guarda-marinheira. Imponente foi quando comungaram o preto Zabelino, todo sério, e a preta Maria-da-Fê, com um grande ramo de flores nos braços, quens iam ser rei-congo e rainha-conga.

RM p.451 — A festa era de pretos e brancos, mas mais dos pretos: já naquele dia eles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior — pois eram os donos da Santa.

DL p.493 — Piavam uns anús-pretos.

DL p.494 — O Dalberto — sacudido, mais trigueiro.

DL pp.494/495 — O preto, com espingarda e capanga, remexia: tinha ali uma codorna, sapecada de pólvora, preta e sangrenta; Soropita desviou o olhar. Mas vigiava-os, de sosla: os em volta, mais afastados, fechando meia roda. O rapaz do cavalinho queimado, com chapéu-de-couro redondo, do feito

de Carinhanha. Um de roupa clara. Um de terno de couro, novo, dos comprados em Montes Claros. Gente de paz, em seu serviço, mas gente bem armada. Dalberto dava lugar para esses, na menção de apresentação: — “É o pessoal, parte dos companheiros: Rufino, o Iládio, Pe’-Pereira; José Mendes você deve de conhecer?” — “A meio, lembrado me parece...” (Aquele tinha sido puxador da madrinha e do cargueiro, na comitiva do Itelvim; homem dizeador, sujeito abelhudo.) — “Com’passou?” — “Com’passou?” — “Com’passou?” Espingarda de dois canos. O preto tinha espatifado a codorniz com chumbo grosso. Pe’-Pereira carregava um revólver enorme — um 44 comum, fora de uso, devia de ser, desses mais para dar tamanho, ainda que fosse porcaria... (O Robeval Gaúcho tinha um, mas tinha também o esmite, pequeno, que era o de potências: — “Siô, com este eu mato, siô! Com este daqui, eu enfio o subdelegado dentro dele...”.) Não descavalgavam. Catinga do preto, e da codorniz esrasgahada, trescalavam, a léguas.

DL p.496 — Mas não podia ter satisfação em levar o resto do pessoal, até ao Ão, para dentro de sua casa. Aquele preto Iládio, o José Mendes...

DL 500 — Aquele negro Iládio se sacudindo as costas, preto enorme, brutão, espingarda transpassada.

DL p.510 — Do relongo 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 dependurava de abraço, flauteira, rebeijando. Rapariga pertencida de todos... Ao ver, àquele negro Iládio, gogoruto, 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 confrangia.

DL pp.510/511 — ...Soropita roubava a rapariguinha levantada da deslei daqueles homens — todos, lé e cré, que tinham vindo para gozar, fossar, babujar. Ela, morninha, o beijava na boca. Tinha de ter um nome: Izilda... — Izilda. Chamava-a, ela atendia. Mas era o ferrão de um pensamento, que gelava, que queimava, garroso como um carrapicho: o preto... Izilda entregue à natureza bronca desse negro! O negro não estava falando como gente, roncava e corria de mãos no chão, vindo do meio do mato, esfamiado, sujo de terra e de folhas... Tinha de a ela perguntar. Ela respondia: — “Bem, esse já me dormiu e me acordou... Foi ruim não. Tudo é água bebível...” —; e se ria, goiabadinha, nuela. Soropita a pegava, cheirava-a, fariscava seu pescoço, não queria encontrar morrinha do preto, o preto mutoniado, o tóro. Izilda ria mais, mostrava a ponta da língua, fazia uma caretinha, um quebro. E desaparecia. Ai, estava escuro. Soropita estava lá, involuntário. Assim, à porta de um quarto, cá da banda de fora. As coisas que ele escutava, que, dentro daquele quarto, por dentro trancado, aferrolhado, estavam se passando: chamego, um nhenhém dengoso, risadas; o barulho de dois se deitando, homem puxando a si a mulher, abraçados, o ruge-ruge do colchão de palha... 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... O preto se regalava, no forcejo daquele violão, Doralda mesma queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos caldeirões do inferno... Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado — e o que via: o desar, o esfrego, o fornício, o gosmoso... Depois, era sempre ainda Doralda, na camisinha de cambraia, tão alva, estendida na cama larga, para se repousar; mas que olhava-o, sorrindo, satisfeita, num derretimento, no quebramento, nas harmonias! O preto, indecente, senhor de tudo, a babar-se fazendo xetas. Mas esse preto Iládio se previa p'ra bom fim um dia, em revólver; corjo de um assim, o sertão deixa muito viver não, o sertão não consente. P'ra não ser soez, ser bruge, não desrespeitar!... 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.

DL p.513 — Um amigo nunca estorva, mas a gente estava desacostumado de íntimo de hóspedes. Com as horas, se cansava... O que não podia era se lembrar daquele negro. Sabia, se havia: se dêsse de frente com o preto, e o preto escarrasse de cavalo, que um ódio vinha, enxofre azul — com tal fero, que, para gastar essa raiva, muito precisava. Pensou tão forte, que olhou depois o Dalberto, como se o Dalberto pudesse ter ouvido.

DL p.529 — De noite, não teve remédio, voltou, de arrancado. Mas foi o chofre: ela [Doralda] desaparecida, no quarto, ocupada, fechada com outro. As mulheres da Clema exageravam dele. — “Está?” — “Está com o Sabarás...” Sabarás era pessoa de cor, não conhecia, disseram a ele, um boiadeiro negro.

DL p.529 — Doralda ainda não estava com prêmio de paga pelos sofrimentos e vergonheiras que tinha tido de passar, lá na Rua dos Patos, concedida ao cio dos sujeitos, até de uns como aquele Sabarás...

DL p.545 — “— Com o preto Iládio, você esteve?” — “Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome...” — “Carece de lembrar não, não maltrata tua memória. Mas tu esteve com pretos? Teve essa coragem?” — “Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...” — “Quem era aquele preto Sabarás?” — “Ah, esse um, teve. Vinha, às vezes...” — “Mas tu é boa, correta, Doralda... Como é possível? Como foi possível?!...” — “Não sou.”

DL p.552 — Todos cavaleiros, chegando de galope, uma meia-dúzia. Que é que podia, que havia? Era a gente do Dalberto. José Mendes, os outros. O preto Iládio, logo ele. Perguntavam pelo Dalberto.

DL p.552 — Todos esses, malmente à espera, reparando em tudo, solertes rapazes. E o preto Iládio, o negralhaz, avultado, em cima de uma besta escura. Estava sem a espingarda — para que precisava de espingarda? Truxo o olhando de riba, com aquela bruta perfilância, que grolou: — “Eh, Surrupita!...” — e de um lanço estendia a mão, ria uma risadona, por deboche, desmedia a envergadura dos braços. O olhar atrevidado. E falou uma coisa? — falou uma coisa — que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias... O preto estava vendo que ele estava afracado, sem estância para repelir, o preto era um malvado. Soropita comeu o amargo de losna.

DL p.553 — O negro Iládio o ofendera, apontara-o com o dedo, e ele não refilando...

DL pp.553/554 — “O preto me ofendeu, esse preto me insultou!” Ah, com arrependimento — que não devia de ter fraquejado para essa queixa. Vigiava Doralda: ela devia de estar desprezando o marido, tão pixote, que era afrontado lá fora de portas, e dera ponto na boca, e ainda vinha pra dentro de casa, sem talento, se consolar com a mulher!... Chorar fosse? Mas nem nunca tinha chorado, não sabia chorar. Rebaixado, pelo negro, como a gente faz com casal de cachorros senvergonhas, no vício do calor... — “Mas, Bem, o preto não fez nada, não destratou, não disse nada: o preto só saudou...” O Bio, assustadiço, vinha anunciar o cavalo pronto, ainda contava o que algum outro disse — que os vaqueiros tinham feito demora ali no arruado, estavam bebendo. De certo, voltavam. O preto bebia, e voltava, vinha mais. Capaz de descompor. Ah, esse sabia de Doralda, arreito, conhecia: bem que viu, logo reconheceu! O preto Iládio, Dalberto falara: era trabuz, um fulano-de-tal de corajoso.

DL p.554 — Medonho aquele preto — feito um pensamento mau.

DL p.556 — Sobre então, chegava no arruado, em frente da venda: a animalada reunida, quadrilha de cavalos, os vaqueiros já montados, iam saindo, todos armados, o preto Iládio no meio deles. Ahá, uah, Soropita, ele te atira... Mas que me importa?! Freou. Riscou. Um azonzo — revólver na mão, revólver na mão. O preto Iládio, belzebú, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...

— Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...

Ele declarou. Mas o preto Iládio exclamava, enorme — um grito de perdão! — rolava de besta abaixo, se ajoelhava:

— Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada!... Tomo benção... Tomo benção...

E os outros vaqueiros, esbarrando num arrepio só, gritavam calados. Eles viam Surrupita, viam a morte branca, seu parado de cair sobre eles; de muitos medos se gelavam.

Mas o preto Iládio deitado na poeira, açapado — cobra urutú desquebrada — tremia de mãos e pernas. — “Tu é besta, seô!” Losna! Trepa em tua mula e desenvolve daqui...” — Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos. Urubús do ar comiam a fama do preto. Os outros vaqueiros, sensatos, não diziam nada, iam tocando estrada a fora, encordoados. O pobre do bom Iládio bambo atrás de todos.

“CB” p.562 — [vaqueiros para os bois] “Teu o tu... hum... Saudade da senzal”? Negro gosta de dormir de dia...”

“CB” p.565 — O vaqueiro Cicica: Antão, pois — que-que falo: é ele. Sou cativo de ninguém, minha boca é forra, falo o que é: é o Cara-de-Bronze!

B pp.655/656 — Dona-Dona, quando aparecia, não escondia sua infelicidade. Ela mesma era roxa, escura, quase preta, dessa cor que semelha sujeira em pele. Com um desajeitado pano à cabeça, ocultava seus cabelos, o encarapinhar-se. Desparelhava de ser mulher de nhô Gualberto — parecia uma criada. Perto de pessoas de fora, teria ela raiva de nhô Gualberto? Então, quase nunca olhava para ele. Não se sentava, parava no meio da sala, extravagantemente desatenta, às vezes mas sempre respondendo ou

*empatando a conversa, quando bem lhe avoava. Dona-Dona queria mostrar que não era uma criada. Nhô Gualberto, mais paciente, ora com um sorriso, não a contradizia. — “**Gulaberto** conta para o senhor. Ele sabe...” — ela retrucava, a perguntas sobre o pessoal do Buriti Bom. Não no “Gulaberto”, mas no “ele sabe”, soava mofa ou sarcasmo. Era custoso aceitar-se que Dona-Dona algum dia tivesse acordado o desejo ou o amor de nhô Gaspar, que os dois tivessem tido uma noite. Dona-Dona precisava da maior bondade do próximo, não era imaginável entre as belas grandes árvores, num jardim da banda do oriente, num lugar de agrado. Era preciso olhar e vê-la não assim, mas como devia ter sido, ou como num mais que futuro pudesse vir a ser.*

B p.798 — O que acontecesse — nhô Gaspar, maldestro, indestro, de certo, ante o milagre de Glória; Glorinha, vencida, como uma gata esfregadeira; estalo e tinido de risos... Revoltava-se. E seu espírito, pendido escravo, castigava-se com o imaginar aquilo.

ANEXO 4 - Geografiai

Apresento neste anexo um levantamento das localidades encontradas em *Corpo de baile*, ordenadas pela seqüência de sua aparição (*Corpo de baile*, edição comemorativa em 2 vol., 2006). As novelas estão identificadas pelas siglas, seguidas pelo número da página do trecho citado. O texto citado aparece em itálico, com grifos do autor em negrito. Os sublinhados, grifos meus, representam todos os nomes de localidades ou de paisagens sertanejas. Os lugares que aparecem entre colchetes são aqueles para os quais foi possível encontrar correspondente real, através da consulta a mapas e a sites variados na internet — enciclopédicos, turísticos, portais municipais, institucionais, itinerários de ônibus, relatórios de pesquisas, documentos oficiais etc. As notas de esclarecimento se encontram ao final do rol de citações.

1. CAMPO GERAL

CG p.11 — *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 Mutúmⁱⁱ*

CG p.11 — [Miguilim] *para ser crismado no Sucurijúⁱⁱⁱ*

CG p.14 — [Miguilim nasceu] *lugar chamado Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém*

CG p.15 — [memória de Miguilim] *Pindaibas-de-Baixo-e-de-Cima, a fazenda grande dos Barbóz^{iv}*

CG p.22 — *o pai subiu da banda da grotta da Guapira, ou que deu a volta para ir no Nhangã^v*

CG p.28 — *O trovão da {Serra do Mutúm-Mutúm}*

CG p.32 — *lobo-guará dos Gerais*

CG p.33 — *contavam que no Terentém*

CG p.34 — *Os lugares eram o Pau-Rôxo, a fazenda grande dos Barboz, [Paracatú]^{vi}, o lugar que não sabia para onde tinham levado a Cuca Pinguinho-de-Ouro, o [Quartel-Geral-do-Abaeté]^{vii}, terra da mãe dele, o [Buritis-do-Urucúia]^{viii}, terra do pai, e outros lugares mais que tinha: o Sucurijú, as fazendas e veredas por onde tinham passado...*

CG p.35 — *o Liovaldo, se criando em casa do tio Osmundo Cessim, um irmão de Mãe, na [Vila-Risonha-de-São-Romão]^{ix}*

CG p.36 — [seo Deográcias] *Morava dali a diversas léguas, na Vereda-do-Côcho.*

CG p.37 — *Tio Terêz foi morar no Tabuleiro Branco*

CG p.39 — [Brasilino Boca-de-Bagre (criminoso bruto)] *até tinha aparecido na Vereda do Terentém*

CG p.39 — [seo Deográcias] *estava escrevendo carta para o Presidente, (...) por conta de tropeiros do [Urucúia]-a-fora (...) ter um positivo que a [a carta] fosse levar na barra, na [Vila Risonha].*

CG p.41 — *Seo Aristeu, que morava na Veredinha do Tipã^x*

CG p.60 — [a anta] *e em três veredas ela baixava: no Tipã, no Terentém e no Ranchório*

CG p.72 — [Salúz conta] *caçada de veado, no Passo do Perau, em beiras.*

- CG p.81 — [Patorí] *ser mandado para a Marinha, em [Pirapora]^{xi}, onde davam escola de dureza para meninos apoquentados*
- CG p.81 — [Luisaltino] *deixado de trabalhar na Vereda do Quísso*
- CG p.82 — [Luisaltino] *buscar a trouxa e os trens, numa casa, na beira do Ranchório.*
- CG p.82 — [Grivo] *morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro*
- CG p.86 — *Mas Vovó teve de ir dormir na Vereda do Bugre, para servir de parteira.*
- CG p.87 — [Pai] *então carecia de ir no Côcho, visitar seo Deográcias*
- CG p.102 — *o seo Braz do Bião (...) Sià Ía, a gorda, dona do Atrás-do-Alto (...) O velho Rocha Surubim, a mulher dele dona Lelena (...) da Vereda do Bugre*
- CG p.103 — [o Dito] *mò de enterrar no cemiteriozinho de pedras, para diante da vereda do Terentém*
- CG p.103 — [Tio Terêz] *ele está longe, está levantando gado nos Gerais da Bahia...*
- CG pp.106/107 — *Era mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém*
- CG p.107 — *Aí, Miguilim qui ir até lá na subida para a Laje da Ventação, saber as corujas-batuqueiras*
- CG p.111 — *chegou o mano Liovaldo, com tio Osmundo Cessim, da [Vila Risonha].*
- CG p.112 — [tio Osmundo, sobre o Mutúm] *Dizia que aquele lugar ali primeiro se chamava era Urumutúm^{xii}, depois mudou se chamando Mutúm, mais tarde ainda outros nomes diferentes podia ter.*
- CG p.112 — *Pai mandou que todo dia Miguilim fosse levar as latas cheias [de leite] até no Bugre, onde na ocasião não estavam costeando.*
- CG p.113 — *o pior era quando já estava quase chegando, logo que passava a ponte do Bugre*
- CG p.115 — [Grivo] *carregando dois patos, peados com embira, disse que ia levando para vender no Tipã*
- CG p.118 — [Miguilim vai à casa de Salúz] *O cerrado estava cheio de pássaros*
- CG p.129 — [Miguilim] *Descia maneiro à estrada do Tipã (...) ia pedir para ir até na Vereda, visitar seo Aristeu.*
- CG p.131 — *Era o doutor José Lourenço, do [Curvêlo]^{xiii}.*
- CG p.131 — [doutor José Lourenço] *A foi p'ra Vereda do Tipã, onde os caçadores estão.*

2. UMA ESTÓRIA DE AMOR (FESTA DE MANUELZÃO)

- EA p.135 — *Naquele lugar — nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o [Rio] e a [Serra-dos-Gerais]^{xiv} (...) Na Samarra^{xv}.*
- EA p. 136 — *colchas de bilro de [Carinhanha]^{xvi}, brancas como sal e açúcar.*
- EA p.136 — [Manuelzão] *com o resto da tinta que, não por pequeno preço, da [Pirapora]^{xvii} mandara vir.*
- EA p.139 — *Até aleijados, até vulgos ciganos, más mulheres, lindas moças — do rumo do [Chapadão]^{xviii} tudo é possível*

- EA p.141 — *A mãe apreciara aquilo, o Baixío da Samarra, a Vereda da Samarra, o território.*
- EA p.141 — *Aqui era umas araquaras. A Terra do Boi Solto.*
- EA p.142 — [origem de Manuelzão] *Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com ele vindos do Maquiné^{xxix}*
- EA p.142 — *A mãe, idosa, e que nunca aceitara de sair do lugarejo do Mim, na Mata do Andrés, no [Piúim-í]^{xx}, no Alto-Oeste*
- EA p.142 — *Esse, filho natural, nascido de um curto acaso, no [Porto Andorinhas]^{xxi}, e ali deixado*
- EA p.143 — [Adelço] *trabalhava para toda lavoura e gado, numa fazenda [pompeana]^{xxii}, beiras do Córrego Boi Morto, depois noutra, entre o Córrego [Queima-Fogo]^{xxiii} e o [Córrego da Novilha Brava]^{xxiv}, depois noutra no Córrego [Primavera]^{xxv} ou [dos Porcos]^{xxvi}, lugar chamado o Barra-à-Barra; depois noutra, final, no Buriti-do-Açude.*
- EA p.145 — *Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo, no [Córrego das Pedras], que acabava no [rio de-Janeiro], que mais adiante fazia barra no [São Francisco]^{xxvii}.*
- EA p.146 — *o Chico Carreiro atrelava suas quatro juntas de bois, e desciam até [às Pedras], o carro cheio de latas, para buscar a água do usável.*
- EA p.147 — [a raposinha e o ouriço que vinham do alto campo] *e se encontravam, caminho em meio, com a miúda irara, zangada, e com o gambá-d'água, que subiam do valezinho florestal do [Córrego das Pedras]*
- EA p.149 — [velho Camilo] *Nascera no [Riacho dos Machados]^{xxviii} e acabara de se criar em [Coração de Jesus de Inconfidência]^{xxix}*
- EA p.150 — *Também, a cavalo, veio o padre, da [Pirapora].*
- EA p.152 — [João Urúgem] *Tinha os olhos cor de água, igual os dos grandes cachorros onceiros de um homem na Vereda do Liroliro.*
- EA p.152 — [gavião-pé-de-serra] *ele roda por Gerais, por Baixío, mas mora mesmo é no pé-de-serra, em paredões de montanha*
- EA p.153 — *E chegava também o Lói, um Lói, que não era mais vaqueiro, da Vereda do Liroliro, uns tempos tinha vivido de caçar onças, tinha estado pago para matar onça até na beira do [Rio Barra da Água]^{xxx}, Córrego [Curral de Fôgo]^{xxxi}, que são do [Paracatú]^{xxxii}*
- EA p.154 — *a vozeada junta semelhava linguagem de baiano, do [Bom-Jesus]^{xxxiii}.*
- EA p.154 — *o vento mudando pra vir quase só dos nascentes, soão e suão, mais de cima ou mais de baixo — banda de [Corinto]^{xxxiv}, de [Buenópolis]^{xxxv} ou de [Montes-Claros]^{xxxvi} — e forte com frieza, um vento que zune nos altos das chapadas do Gerais*
- EA p.155 — [seo Vevelho] *Esse homem arribava de longe, passou [o rio], com sua comitiva, muito em cima, no [Porto-do-Pontal-do-Abaeté]^{xxxvii}.*
- EA pp.155/156 — [Simião e Jenuário] *“um boiadão que chegara e esbarrara, pre travessar o rio, três mil e seiscentas cabeças, boiadama dismensa, cortada em doze golpes, três mil e seiscentas reses, pra*

jogar n'água, na [barra do Abaeté]. Então até pediram ajuda, pagaram bem. Gado [do Urucúia]^{xxxviii} e gado [goiano], dois boiades que se tinham ajuntado, amor de viajar juntas, lá por entre o [Cotovelo] e a [Forquilha]^{xxxix}, pra cá de [Fróis]^{xl}. Tinham pedido ajuda. Cinco donos compradores diferentes esperavam, com seus automóveis, na [barra do Abaeté]. Depois de atravessar o rio, iam repartir o de cada um. Tinham pedido ajuda. Mas os vaqueiros deles tinham ido adiante, no Porto-Boi e no [Porto-do-Cavalo]^{xli}, [beira do Paracatú], encontrar com os outros, receberam o gado todo. Os vaqueiros [do Goiás] pegaram seu dinheiro ganho, fizeram os sinais-da-cruz e deram a despedida, botando os cavalos para trás, voltando pra suas longes terras. A moçama [do Urucúia], também. Contaram que com esses estava o vaqueiro Uapa — o rei de todos, montado em seu mais bonito alazão.

Tinha mais três outros cavalos (...) filhos de cavalos e éguas de [São Romão]^{xlii}

Os goianos falavam pouco, voltaram todos da [beirada do Paracatú]; eles estavam com saudade das casas

EA p.157 — Já o pai de Manuelzão tinha sido roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata.

EA p.158 — Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado do que na Mata do Oeste, azuloso com azinhavres, ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos Anjos.

EA p.158 — Em setembro ou outubro, o gado aqui estava mais gordo do que no Maquiné: porque os fracos, mesmo, morriam logo. O frio se engrossava bom, fazia para a saúde. E a gente, bom povo. Não falavam mole, como os do [Centro], nem assurdado remancheado feito os do [Alto-Oeste], sua terra. Falavam limpo duro.

EA p.167 — A boiada que ia sair. À Santa-Lua^{xliii}.

EA p.172 — O senhor do Vilamão, miúdo mansinho de tão caduco, o pai dele tinha sido o maior de todos os fazendeiros, no rumo do [Paracatú].

EA p.172 — [o senhor do Vilamão] persistia rico no que herdou, também com fazendão, quantidade de vaqueiros, enxadeiros, malados e meeiros, e assistia numa casa enorme, com capela por dentro — mas espaçosa, possuindo nobre altar, com douração, com os ornatos todos — onde cabiam bancos de jacarandá, de recosto, e a gente admirava a cruz e os instrumentos do martírio, repintados, em amarelo e azul, no forro branco do teto. Lá, naquela fazenda Atrás-dos-Mórros, se servia vinho comercial, bebidas de sala; mesmo em dias sem festa se comiam eram iguarias. Só as riquezas que guardavam em arca de roupa! O senhor do Vilamão ainda vestia camisas de holanda, que prendia com botão de brilhante, e aplicava os punhos, duros de goma.

EA p.175 — Assim: que, depois da boiada entregue, ainda o Adelço carecesse ir mais para adiante, mais longe, mais tempo — levar por exemplo um bilhete, em mão, na [Sete-Lagoas]^{xliv}, no [Belorizonte]^{xlv}, no lugarejo do Mim, na [Uberaba]^{xlvi}! — então tinha de passar não era um mês não, mas dois, três, seis meses, sei lá, longe da Leonísia.

EA p.176 — A quando Acizilino se casou, ele e Manuelzão trabalhavam pra Nhô Acácio, nos Algodões^{xlvii}.

Mas fez questão de sair com a gente, ele casou num sábado e se saiu na segunda, com o gado, esse trem, que se ia para o Capão das Almas, por fora de uns mais de quarenta e cinco dias, ida e volta só.

EA p.179 — Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem saberem nem o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios.

EA p.180 — O senhor do Vilamão. Trisavô, tataravô dele, tinham desbrenhado os territórios, seus homens de arcabuz sustentando de guerrear o bugre, luta má, nas beiras de campo — frechechêu e troteio.

EA p.180 — O preto Zé Grosso, campeiro do Major Adagmo, do Atoleiro, costumava roubar alguma rês dos outros.

EA p.181 — Tinham espancado um veredeiro meio bobo, pra cá do Nhão.

EA p.183 — era esse Uapa (...) vaqueiro maior [do Urucúia] e de todas as partes.

Não havia de ser mais atirado, no vaquejo, do que o Casimiro Boca-de-Fôgo, o Zazo [Minas-Novense]^{xlviii}, o Higino, o Hilário do Riacho do Boi, João Xem, João Vaca, Terto Tertuliano, o José-José do Ipipe.

Mesmo ele mesmo, Manuelzão, ainda podia ensinar as várias aos mais moços: o tanto ser, os tamanhos de [Minas Gerais]!

EA p.185 — Ir, por caminhos de caatinga e de Gerais, semideiros, cortar matos, queimar campos, levar gado de cristão, dizer seu nome.

EA p.187 — As barras do dia quebrando, em cima da [Serra dos Gerais]

EA p.189 — Joãozim o vendeiro, do porto do [rio de-Janeiro], mandara armar cômodo de uma latada, com prateleiras, vasilhas, bebidas, comidas, cigarros, frutas [...]

EA p.190 — A gente punha os olhos para mais longe: a Vereda do Calabá — o buritizal provinha das neblinas do fundo, mas as pontas das palmeiras se amarelavam. Um cavalo solto dava um rincho comprido, da banda da Cambaúba.

EA p.190 — Ah, feito o arraialzinho do Arzão^{xlix}, onde se possuía uma igreja de pedra.

EA p.191 — Fazer como vira uma vez o seo Sejasimim, do [Andrequicé]^l, homem soberano se servindo.

EA p.191 — [leilão] Mais cinco, para ser pra o Nhão das Três-Veredas^{li}!...

EA p.193 — todos da [outra beira do rio]. O lundú era de lá. (...) o caolho da Vereda do Jém-Jão

EA p.196 — O pessoal da outra banda. Os moços vinham de lá, buscar serviço de ganho, nas terras deles era um atraso, feio vazio, a pobreza. Depois, pegavam a ter saudade. Mas vinham, atravessavam, quase todos. Da outra banda, desde a Pedra Lavrada, o [Braço Grande]^{lii}, o [Ribeirão do Gado]^{liii}, o [Nazaré]^{liv}, o [Extrema]^{lv}, o [Boqueirão]^{lvi}, o Água-Suja^{lvii}, os córregos todos.

No [Formoso], entre o [Chapadão-dos-Gerais] e a [Serra do Morro Vermelho]^{lviii}.

EA p.197 — Mas, outros, com coragem, bobeavam e se casavam, desatravessavam então, toda a vida, indo mais longe, duras distâncias, procurando terras boas, matas para roçar e plantar, subiam até [para trás do Urucúia] exato.

EA p.202 — *Jão Orminiano e o Queixo-de-Boi, vaqueiros de Federico Freyre em sua Fazenda da Santa-Lua no [Rio das Velhas]^{lix}, de donde.*

EA p.203 — *um para estar aqui era um, muito conhecido, por nome o Uapa, vaqueiro no Alto Sertão. Que se diz — vaqueiro fiel no real, que vive em mágica com os bois e seus mestres cavalos... Ah, [esse Urucúia] tem muito gado...*

EA p.205 — *Sobrevinha o seo Lindorífico, do [Andrequicé], valioso fazendeiro, mas homem amigo, sensível no sentimental.*

EA p.205 — *De estudo, era que se desempenhava: já tinha visto ação garbosa assim, feita pelo Major Mercês, cidadão que tinha boas salas, o Major Marcês, da fazenda do Enxú, em terras da Mata.*

EA pp.210/211 — *“...Distância de dois, três litros de planta... De resto o [São Francisco] ainda pegou muita roça...” As enchentes. Convinha comprar arroz da banda de baixo, das Três Veredas.*

Esse pessoal do Baixio labutava o que podiam.

Terras boas, do vargado, as vazantes, de melhor não se querer. Mesmo por lá, por aí, ainda reinava dessa febre-de-maresia, adoecia muita gente.

Seo Joaquim Polvilho, tem desse trem pra me vender, boiada do [Morro Vermelho]?

Para o Jongô deviam de estar vendendo o creme, que era mandado, [pelo rio], até a [Pirapora]. Ele, Manuelzão, com algum jeito, podia combinar de pagar um preço melhor — e ainda lucrava, revendendo para um Goldimão, que vinha com o caminhão toda semana, de [Corinto]...

EA p.212 — [o doente] *Que fosse primeiro para o [Corinto], por acabar de sarar, depois podia vir pra trabalho na Samarra*

EA p.216 — *Leonisia era do [Grotão do Abaeté]^{lx}, de que família que na roda do tempo havia podido ajuntar tantas canduras?*

EA p.217 — *No nascente, se via o cerrado das Pedras, batido de sol*

EA pp.217/218 — *Nesse ôdres de couro, tinha-se de levar a água para a gente beber, na travessia dos grandes desertos de lugares, nem gota d'água, se viajavam dois, três dias até desde Fortaleza e [Salinas]^{lxi}, e depois, sem encontrar. Sair com a comitiva, até o diabo sofresse. Sobre os nortes de [Montes Claros], tudo rareava, nas securas desse [vale do Verde-Grande]^{lxii}, nunca nenhuma fumacinha em choupana de morador...*

EA p.219 — *Sair, daqui a quatro dias. Da Samarra à Tralha, primeiro dia, subida da Serra, quatro léguas, mau cômodo, mau pouso. Segundo, da Tralha ao [Andrequicé], corda de morros, cômodo regular, três léguas e meia, bom pouso, pasto regular, desdemente. Do [Andrequicé] à Vereda-do-Enforcado, razoável. Fazenda São-Manuel, da viúva Pedro Donato. Riacho-do-Chumbo. Fazenda Jequitibazinho — esses paraísos de agradável. Ribeirão Branco. Lagôa do Caramujo. Riacho da Vaca Magra. O resto. Meio de dar volta, de longe do Curral-de-Pedras, faltava de todo a água, para a boiada beber, o vento perfazia muito, o frio muito.*

EA p.229 — *A estória do velho Camilo.*

— *“Em era um homem fazendeiro e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão.”*

EA p.230 — “Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos.”

EA pp.230 a 245 — [estória do velho Camilo – os lugares:]

Cava da Grota, Fazenda do Rebôo, Siará, Brejo-Preto, Rio Pandeiros, Campo do Amargoso ou Campagem do Amargoso, Vargem da Água-Escondida.

3. A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA

LL p.247 — Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém^{lxiii}.

LL p.249 — [Seo Senclér e Lélío] “— E, assim escoteiro, vindo donde?” “Da [Tromba-d’Anta]^{lxiv}.” “— A Serra?” “— Nhor sim senhor.”

LL p.249 — Se já estava com boa chusma de pessoal — aqueles ali e mais três no retiro do São-Bento

LL p.250 — Mas ali, no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era felicidade de terrão e relva, em ilha farta — capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcáreo, salitrado — quase tão rica quanto as do Urubùquaquá e do Peixe-Manso.

LL p.250 — “Travessou o rio no Passo-do-Porco?” “— Nhor não: no Porto-do-Quim-Reimundo^{lxv}.”

LL p.250 — [Lélío] “o pai dele, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco de sertão do rio [Urucúia]...^{lxvi}” — então o vaqueiro Aristó disse. “Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?”

LL p.255 — Na mocinha que tinha viajado para [Paracatú]^{lxvii}.

LL p.256 — tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém.

LL pp. 256/257 — Estava na [Tromba-d’Anta] (...) pedira dispensa do serviço

Mas então lhe deram de último ajudar a levar a boiada a [Pirapora]^{lxviii}, de donde não precisava de retornar.

Conheceu um [setelagoano]^{lxix}, rapaz prestadiço, chofer de caminhão, esse o aconselhou a deixar o campo e aprender aquele ofício, podiam ir juntos por aí acima, até o [Belorizonte]^{lxx}.

Mas aí, ficou conhecendo também um moço [montesclarensense]^{lxxi}, que era arrieiro de profissão, estava de saída, com uma pequena tropa de comitiva, roteiro do [Paracatú].

LL pp.257/258 — A tropa saía na manhã seguinte, por [Paredão]^{lxxii}, depois do Lajeado. Num pronto, Lélío disse ao Assis Tropeiro uma conversa de que podia ir junto, até a Novilha Brava^{lxxiii}, de onde se apartava e torava para o norte.

LL p.258 — A Moça, com o pai, o senhor Gabino, a mãe, dona Luiza, um irmão doutor e outros dois rapazes, que eram do [Rio de Janeiro]^{lxxiv}.

LL pp.258 a 260 — *Primeiro dia, da [ponta-de-trilhos]^{lxxv} vieram até o Lajeado.* — “Será que já é o sertão?” — *ela queria saber. O Sertão, igual ao Gerais, dobra sempre mais para diante, territórios.* — “Mas já é o Sertão, sim!” — *ela queria e exclamava:* — “Tanto sol, tanta luz! Este céu é o da Itália...”

Segundo dia, o trecho era do Lajeado ao Capão-do-Barreiro.

Lélio se lembrava dos gestos de sua mãe, e, como esses vaqueiros do [Alto Urucúia], relatava coisas ao cavalo.

E vinham na terceira etapa — do Capão-do-Barreiro ao Paredão — lá iam demorar o inteiro de um dia

No [Porto-do-Cavalo]^{lxxvi}, ele pensou o projeto

montou e galopou meia légua, até onde estavam dizendo que se conseguia achar um doce de buriti, bom especial.

Porém, no seguinte, na Fazenda da Extrema^{lxxvii}, à tarde

E força foi que enfim ele apartasse e se despedisse, no partirem do pouso na Fazenda da Novilha Brava, depois do [Ribeirão do Gado Bravo]^{lxxviii}, que então ele devia beiradear, rumo das nascentes.”

LL p.261 — “— Se vai é no Saco-Dóce, por começar?” — o Fradim se metia com pergunta”

LL p.262 — *As novilhas que vão parindo ainda estão sendo levadas para São-Bento...”*

LL p.262 — *Torta, ao norte, a Serra do Saldanh^{lxxix} se desvendava.*

LL p.262 — [seo Senclér] *no arranco da alta, ele tinha venturado de comprar touros e bezerras da [Uberaba]^{lxxx}, por um custo fora de juízo. Toleima, baldear reprodutores de marca para ali, por aqueles pastos selvajados (...) Ali no Sertão dos Gerais nem dava bicheiras, nem bernes: o couro saía de primeira qualidade.*

LL p.263 — [seo Senclér e dona Rute] *Só dois filhos, meninos, que eles tinham, mas estavam em casa da avó, no [Curvelo]^{lxxxii}, botados no estudo.*

LL p.264 — “Rumo, hoje, é para os Olhos-d’Água^{lxxxii}. Bom pasto...”

LL p.264 — *Ele, Delmiro, (...) já tinha oito contos-de-réis, a juros, com seu primo Astórgio, em [Arinos]^{lxxxiii}. E proteção de gente graúda, isto sim, é que era importante. Ainda esperava mais uns dois anos, e então ia para outro lugar — pra [Mato-Grosso], ou, agora se dizia que o melhor era o [Paraná], quem sabe...*

LL p.264 — [Delmiro] “Sabe, meu pai foi boiadeiro de renome, e meu avô dono de fazenda, pompeano!

LL p.268 — [Lélio, sobre os usos do lugar] *Canuto mesmo se festejava, pinoteando nasela, dando gritos de doido. Parecia um boneco. Assoviava. Ô gente do [Urucúia], ô gente!*

LL p.271 — “O gado aqui ainda está muito desempastado. No Cascavel e no Palmital estão melhores...”

LL p.271 — [Pernambo] “...Eu cantava no [Urucúia], no [Rio Preto]^{lxxxiv} se ouvia...”

LL p.274 — [Jini] *antes tinha morado com o Tiotino, vaqueiro que não estava mais no Pinhém, fora s’embora de desgosto, por esses [Gerais goianos].*

LL p.274 — [seo Senclér] *mandou até a Jini em cidade, viagem tão longe, para tratar dos dentes.*

- LL p.275 — *Mas ninguém sabia se o antigo marido de Aparecida estava vivo ou morto: derradeira notícia dele era remota — quando estava visto sendo jagunço de bando. Mas que, depois, findo esse, tinha desaparecido, por mais longe que a [Bahia].*
- LL p.280 — [Lélio] *E seo Senclér para ele endireitou, gostou de perguntar de onde ele era e nascera. — “Ondonde? [Gouvêias]^{lxxxv}...” — respondeu.*
- LL p.283 — [sobre Tomé Cássio] *“Vai até no Mutúm, mato do Mutúm, distância de dez dias pra se ir e voltar^{lxxxvi}. Vai p’ra trazer uma irmã dele, mocinha...”*
- LL p.285 — *E trovejava, de verdade, na Serra do Saldãe.*
- LL p.287 — *Foram ao pasto do Saco-Dôce, depois ao da Cascavêl*
- LL p.288 — *Lélio ia com Lorindão e Soussouza, viraram para a banda de meio-sul-e-nascente, rumo do pasto do Palmital.*
- LL p.289 — [Soussouza] *Na Extrema^{lxxxvii}, com boiada, uma noite ele estava no quarto*
- LL p.290 — *Correram rumo no Capão-das-Êguas, cantavam véspera de dia-de-domingo*
- LL p.292 — [Lélio e J’sé-Jórjo] *depassaram o cerrado do Quiriquiri^{lxxxviii}, o pasto da Rocinha*
- LL pp.295/296 — [Mingôlo] *Disse queria pedir ao Canuto ajuda no escrever uma carta para a noiva, que morava no Andrade-do-Amparo, do outro lado da Serra do Saldanh’, ainda do outro lado do Morro João Matias.*
- LL p.303 — *O sol secava quase toda a lama. Secava dura, ali nos Gerais a lama logo se atijolava, mais que em qualquer outra parte.*
- LL p.306 — [Rosalina] *“Tem as outras, lagôinhas...Olha: ali mora um frango-d’água, junto dum poço que é dele só...” — ela apontava. O lugar se chamava a Lagôa-de-Cima. — “São três alqueires, estes, fora da posse do Pinhém.[...]”*
- LL p.308 — *O Alípio estava bem de vida, acrescentando sempre. Era sitiante a dali cinco léguas, na Pedra-Rendada: lá tinha até terra-roxa misturada, que tudo produz.*
- LL p.311 — *Dona Rosalina tinha alguma parecença com a senhora estrangeira velha mãe do Inácio Perpo, peão na [Tromba-d’Anta]. A voz lembrava de uma senhora chamada dona Filhinha, que cantava na igreja, e tocava harmônio, na [Itamarandiba]^{lxxxix}.*
- LL p.313 — *Dona Rosalina tinha estado no [Paracatú], achava que conhecia aquele senhor Gabino.*
- LL p.315 — *Temporal aqui nos Gerais é de ragagem...*
- LL p.316 — *Aí Lélio ainda ficou um tempo, olhando. Por mais, esquecido, vendo como no Rojo lavravam aquelas frias labaredas, sem som, sem fim, pareciam que iam pôr fôgo no mundo.*
- LL p.316 — *Longe enorme, por cima da Serra do Rojo, estavam rompendo os seguintes relâmpagos, aquela chuva de raios, tochas de enterro.*
- LL p.317 — *Quando um boi matara o Ustavo, no confim do pasto do Palmital*
- LL p.323 — *voltando, um dia, sozinho, do pasto dos Olhos-d’Água, ele se encontrara, de frente, com a Jini*

- LL p.331 — “O Mutim, será que fica para os lados do [Paracatú]?...” “Ah, não. É daquela banda dali. Rumo-a-rumo com o Buriti-Alegre. Lugar, mais perto de lá, é a [Barra-da-Vaca]^{xc}...”
 A [Barra-da-Vaca] — o velho porto, nesse velho [rio Urucúia].
- LL p.332 — [na festa do Natal] Vinha um homem do Estrezado, tocador de sanfona, e um violeiro ou dois, do Desemboque^{xc} e da Vereda-do-Anzol.
- LL p.338 — [Drelina] Perguntou se Lélío tinha estado no [Curvelo]^{xcii}, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos.
- LL p.341 — Fradim, Tomé, Delmiro e Canuto, iam para o norte, até a Serra do Saldanh'. Mas Lélío, com Aristó, Pernambo, Placidino, J'sé-Jórjo e Sousouza, tinham de descambar para lá da Serra do Rojo, numa distância muito maior, pelo extenso do poente.
- LL p.342 — Das várzeas, na virada do Bom-Buriti, avistavam uma corujeira, um arruado de casinhas leprando em ponta de serra.
- LL p.343 — Mas aí, entre a Vereda Azul e o pasto da Cascavel, de repente Lélío enxergou um pau-d'arco novinho novo
- LL pp.349/350 — Os companheiros deviam de andar no Saco-Dôce rumou atalhando para o Cascavel, viu seo Senclér
 “Vem também. Um boi matou o pobre do Ustavo”
 Desciam para atravessar a Vereda-Pequena, depois pegavam por outra chã de chapada. O céu estava limpo. Ganhavam o Alto do Quenta-Sol^{xciii}.
- LL p.351 — Mas o São-Bento estava acolá: a casa, na beira do córrego, e em volta os pastos de jaraguá, belos na força das águas, verde liso, verde forte, com muito gado deitado debaixo de árvores.
- LL p.356 — J'sé-Jórjo, que era bronco e de espinhor, homem de maneiras grossas, simples seja desses fundões do [Fetal]^{xciv} e do [Riacho-Morto]^{xcv}, depois-de-depois do [Urucúia].
- LL p.356 — acabado de fechar os pastos dos Olhos-d'Água, que o Cõtõte não aguentou mais, provocou discussão.
- LL p.358 — [caso de dona Rosalina] Na hora em que Deus começa, dois vaqueiros moravam, cada um com sua mulher e seus filhos, em sendas casinhas muito perto uma da outra, numa baixada, na fazenda do Acroá-Mirim^{xcvi} — do [Urucúia] em reta — vizinhando por [Goiás]..
- LL p.360 — [Tomé] A ser, tinha ido para o Urubùquaquá, no meio-do-meio dos Gerais, ao de buritamas a buritiquéras, muito longe dali, a maior fazenda-de-gado, a de um estúrdio fazendeiro conhecido por “Cara-de-Bronze”.
- LL p.363 — [Delmiro sobre Tomé] Será se ele passou por [Barra-da-Vaca]? Sei que, na [Barra-da-Vaca], podia ter levado um bilhete, para o meu primo Astórgio...
- LL p.367 — E ele caminhou para a Lagôa de Cima, por que causa. (...) precisava de ver dona Rosalina.
- LL p.369 — Estavam levando duzentas novilhas cobertas, para ao pé do Saldanh', às mangas da criação.

LL p.369 — “Como é o Urubùquaquá, hem, Pernambo?” — “A lá é sertão muito bruto, em excelentes terras.” (...) “...Vaqueira boa, é?” — “Aonde?” — “No Urubùquaquá!” — “Nos usos. Cavaleirama...”

LL p.372 — [Jini] *E ia. José Bento Ramos Juca, fazendeiro no Estrezado, homem de posses, se apaixonara.*

LL p.373 — *Acordou, se revestiu, e tocou com os demais, para a tratção das vacas com crias, no fim do pasto dos Olhos-d’Água, nos refrigérios.*

LL p.374 — *Chegou a pensar em ir à Conceição, contar o crido, e pedir que ela procurasse aquela mulher de Ribeirão abaixo, incumbir amavios e artes, para poder.*

LL p.376 — [Lélio] *ele estacionava no São-Bento, como por ali passou um homem, um tocador, que do [Paracatú] viajava, se chamava o João Cujo.*

LL p.376 — *onde iam fazer noite, rumo da Serra do Saldã. — “Vou!” — Lélio disse.*

LL p.376 — *Tomaram um gole de restilo, e juntos fumaram, meio calados, espiando para a Serra, para seus primeiros degraus, recobertos de mato. Aquele lugar do pouso se chamava o Abatirá^{xcvii}, noutros tempos os bugres de trunfa alta ali tinham uma grande choça, a casa para guardar seus negócios, as coisas de arte-feitiçaria.*

LL p.377 — *Na outra manhã, João Chopém devia de seguir, ao tilintar da madrinha, por entre o passo da tropa, destapando a [barra do Urucúia], a banda de lá, até a [Bahia], essas terras.*

LL p.378 — *Da Jini sim, se ouvia: que agora era dona e mandona, no Estrezado*

LL p.380 — *[trova do Pernambo]*

Quero poeira do [Curvelo]

com lama de [Pirapora]

Aquí é que mais não fico

amanhã eu vou m’embora!

LL p.381 — *Mas, enorme longe, o carvão preto, no canto da Serra do Rojo. Aonde chove raio.*

LL p.382 — [Lélio e Rosalina] *Aí era hora de saírem, de fugida, dizendo adeus ao Pinhém, sem dizer adeus a ninguém. Iam para o Peixe-Manso^{xcviii}, um lugar forte, longe rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias.*

LL p.382 — [Rosalina] *Pudesse eu ir junto... Para o Peixe-Manso, conheço o dono de lá, homem bom...*

LL p.383 — *Com pouco, atravessavam o pasto da Cascavel.*

E, indo depois para a Vereda, lá estava o pau d’arco

A Vereda Azul, a buritiquera, enxameava de pássaros.

— “Buriti e Boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho...”

Iam os Gerais — os campos altos.”

4. O RECADO DO MORRO

RM p.389 — [um caso de vida e morte com o enxadeiro Pedro Orósio] *teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor.*

RM p.390 — [frei Sinfrão] *que tem casa de convento em [Pirapora]^{xcix} e [Cordisburgo]^c.*

RM p.390 — [Jujuca do Açude] *fazendeiro de gado e filho de fazendeiro, de seu Juca Vieira, com apelido Juca do Açude, da Fazenda do Açude, para lá atrás do Saco do São João^{ci}.*

RM p.394 — “Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais.”

RM pp.394/395 — [Pedro Orósio, sobre o Ivo] “*de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, [do Cuba]^{cii}, da qual gostavam. E, a causa de outras, delas nem se lembrava, ali em [Cordisburgo] tinha o Dias Nemes”*

RM p.397 — [Pedro Orósio] *Ele sabia — para isso qualquer um tinha alcance — que [Cordisburgo] era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara [Vista-Alegre]^{ciii}. E, mais do que tudo, a [Gruta do Maquiné]^{civ}*

RM pp.397/398 — *E chegariam aos Gerais quase sem necessidade de se apear das serras em seu avanço: uma emendada com outra, primeiro aquelas com pedreiras; depois as com cristais recortados; depois, os escalvados, de chão rosado e gretado, dos “alegres” e “campinas”; enfim, depois as serras areentas: e a gente dava com a primeira grande vereda — os buritis saudando*

RM p.398 — *Ainda na véspera, na Fazenda do [Saco-dos-Cóchos]^{cv}*, de seo Juca Saturnino, onde tinham falhado

RM p.401 — [Gorgulho][...] disse, por fim, se persignando e rebenzendo, e apontando o dedo no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste.

Lá — estava o [Morro da Garça]^{cvi}: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide

RM p.401 — *Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de [Bom-Sucesso]^{cvii}...*

RM p.402 — [Morro da Garça] *Muito mais longe, na direção, outras montanhas — sendo azul a [Serra da Diamantina]^{cviii}.”*

RM p.404 — [o Gorgulho] *Em cada momento, espiava, de revés, para o [Morro da Garça], posto lá, a nordeste, testemunho. Belo como uma palavra.*

RM p.404 — *o Gorgulho residia, havia mais de trinta anos, na dita furna, uma caverna a cismôro, no ponto mais brenhoso e feio da serra grande. Lapinha antes anônima, ou “Lapa dos Urubús”^{cix}, mas agora chamada a “Lapinha do Gorgulho”*

RM p.404 — *Mesmo o motivo dessa sua viagem era ir de visita ao seu irmão Zaquias, morador tão lontanho, também numa gruta pequena, pegada com a Lapa do Breu, rumo a rumo com a Vaca-em-Pé.*

RM p.414 — “*E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o [Morro da Garça], sobressainte. O qual comentaram. Pedro Orósio sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com*

boiadas do Sertão, vinham do rumo da [Pirapora], contavam — que por dias e dias, caceteava enxergar aquele [Morro]: que sempre dava ar de estar no mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do [Morro] era o que mais cansava.

RM p.414 — Agora estavam torando para a fazenda do Jove, por pernoite. Depois, desde a manhã seguinte, sempre para o norte

RM p.415 — Variavam algum trajeto, a mór evitavam agora os espinhaços dos morros, por causa do frio do vento — castigo de ventanias que nessa curva do ano rodam da [Serra Geral]^{cx}. Mas quase todas as mesmas, que na ida, eram as moradias que procuravam, para hospedagem de janta ou almoço, ou em que ficavam de aposento. As quais, sol a sol e val a val, mapeadas por modos e caminhos tortos, nas principais tinham sido, rol: a do **Jove**, entre o [Ribeirão Maquiné]^{cxii} e o [Rio das Pedras]^{cxiii} — fazenda com espaço de casarão e sobrefatura; a **dona Vininha**, aprazível, ao pé da [Serra do Boiadeiro]^{cxiii} — aí Pedro Orósio principiou namoro com uma rapariga de muito quilate, por seus escolhidos olhos e sua fina alvura; o **Nhô Hermes**, à beira do Córrego da [Capivara]^{cxiv} — onde acharam notícias do mundo, por meio de jornais antigos e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novilhos curraleiros; a **Nhá Selena**, na ponta da [Serra de Santa Rita]^{cxv} — onde teve uma festinha e frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de umas dúzias de pessoas; o **Marciano**, na fralda da [Serra do Repartimento]^{cxvi}, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do [Córrego da Onça]^{cxvii} para a do Córrego do Medo — lá o Pedro quase teve de aceitar briga com um campeiro [morro-vermelhano]^{cxviii}; e, assaz, passado o [São Francisco]^{cxix}, o **Apolinário**, na vertente do [Formoso]^{cx} — ali já eram os campos-gerais, dentro do sol.

RM p.415 — “Medido, Pedro Orósio guardara razão de orgulho, de ver o alto valor com que seo Alquiste contemplara o seu país natalício: o [chapadão]^{cxxi} de chão vermelho, desregal, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia toda claridade, e os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanho”

RM p.417 — “Isso foi no Nhô Hermes. De lá até à dona Vininha, era um transvale com cerradão de altas árvores, o que enjoava. Mas, lisas, no meio daquilo, às vezes umas várzeas de brejo, verdoengas, feito recantos oásis.”

RM p.418 — Pena era que a moça Nhazita(...) Tinha passado por lá, com o pai, só de vinda da casinha deles, no [Morro da Cachaça]^{cxix}, e indo para o lugar conominado [Osório de Almeida]^{cxiii}, beira de estrada-de-ferro. E essa moça era nôiva — o nôivo estava por mais um ano no [Curvelo]^{cxiv}, purgando por crime

RM p.423 — Derradeiro, a Lirina, filha de dona Vininha e seu Nhôto, se casara, fora morar no Pântano, dali a légua imperfeita.

RM p.426 — Seguiam por terras convalares, na bacia do Riacho Magro (...) Aí, quando chegavam no topo de alguma ladeira e espiavam para trás, lá viam o [Morro da Garça]

RM pp.426/427 — O jenipapeiro grande, na curva do Abelheiro

RM pp.427/428 — [Pedro Orósio percebe que Guégue fez com que se perdessem, é o lugar onde encontram o Nominedômine] *Onde vinham parar era no raso da Vargem-do-Morro, seu paredão, e o Sumidor do Sujo. Ali, reconhecia, aquele plâino pardo, poeirante, lugar de malhador de gado selvagem, um ermo sem vivalma, nem bananeiras, nem telhado de gente residindo perto. Pastos do Modestino. (...) Era uma planície morta, que ia vazia até longe, na barra escura do Capão-do-Gemido. Cá, no recôncavo da bocaina, a serra limitava um quadrante, o paredão arcado, uma ravina com sombrias bocas de grutas*

RM p.429 — [Nominedômine] *Aceitou o que Pedro Orósio disse: que era apenas um sitiante comum, com sua lavourinha para trás da [Serra do Cuba]*

RM p.433 — *Dali saíram, rearrumando rumo, modo de conduzir o Guégue ao Pântano, de nha Lirina e siô Duque, seo marido. Constando que era uma bonita fazenda branca, entre árvores*

RM p.433 — *ainda Pedro Orósio se lembrou de dar parte ao frade do que no raso do Modestino se passara*

RM p.433 — *Só, já quase chegavam no Jove, de tardinha, cruzou numa porteira com um velho, das Lajes^{cxv}, um Torontonho ou Torontõe, que vinha até no João Salitreiro^{cxvi}, comprar fogos para as festas do Rosário*

RM p.433 — [sobre Torontonho] *Tal velho conhecia o Nomindome: reportou que ele era dôido varrido, mas tinha passado bons anos no Seminário de [Diamantina].*

RM p.433 — [Nominedômine] *Vara por este mundo todo: some daqui, vai se apresentar jajão em longes beiradas, diz-se que testemunha até nos Fêchos-do-Funil^{cxvii}, numa tapera de capela, em Oéstes, mais lá de lá da [capital do Estado]^{cxviii}...*

RM p.434 — *O velho Trontõio (...) era tio-avô de uma mocinha, das lindas, chamada Quitéria, aí [Ribeirão-da-Onça] abaixo.*

RM p.434 — [Ivo] *A festinha, vamos ter é no Azevre, domingo de noite, na certa.*

RM p.435 — *Por mais que virasse e vivesse, ele ficava diferente daqueles: era sempre o homem dos campos-gerais, sério festivo para se decidir, querendo bem a tudo, vagaroso. Agora, tinha estado lá, até nas veredas do Apolinário*

RM p.436 — *em vez de torarem para o arraial, ainda inventaram de enrolar caminho para as Traíras, por mostrar ao seo Alquiste o rio das Velhas — seus matos montoados, suas belas várzeas, seus pássaros vazanteiros.*

RM p.437 — *E Pedro Orósio, pelo que tinha de esperar, repensava na Laura, filha do Timberto, do [Saco-do-Mato]^{cxvix}*

RM p.437 — [Ivo] *“Mas você é geralista, Pê... Sua terra, lá, eu vi, é bem que é boa...” “— Uma osga! Pois vai p’ra lá, você... Pra ver como o sertão é pai de bom...”*

RM pp.437 a 444 — *Ao em seguimento disso, só na sexta-feira de tardinha foi que chegaram no [arraial]^{cxx}, terminada a viajação [Na cidade, os lugares:] Pedro Orósio passou para a casa de seo Tolendal, que tinha venda; naquela [rua principal]; a porta da venda; Da [casa-de-venda do Flôr]^{cxxi}, do outro lado da esquina; em praça; direto para a [Igreja do Rosário]^{cxxii}; [Nominedômine]Tirou dali,*

desceu, cortou a várzea, subiu como quem ia para a Lagôa, pelo Bento-Velho; Mesmo, em diversas casas, na [Rua dos Pequis] e [Rua dos Pacas]^{cxixiii}, se ajuntavam pessoas; Mor, lomba acima, indo para a [Matriz do Sagrado Coração]^{cxixiv}

RM p.444 — Era o pessoal do Mascamole — ele e o Tú, cunhado seu, vindos do Santomé^{cxixv}

RM p.445 — “Vamos batucar hoje, Pulgo velho, na beirada do [Cuba], numa casa?” “— Vou não.” O Laudelim marcara de ir tocar e cantar, para aquele homem estrangeiro, no hotel do Sinval.

RM p.446 — [Laudelim] O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. (...) Dava agora para querer passear vago, violão ao peito, votou que chegassem até no cemitério (...) Mas, passando pelo oitão da [Matriz], lá estava o Coletor

RM p.450 — Almoçou no Ji Antonho, na [Rua-de-Cima]^{cxixvi}, esse tinha duas carrocinhas e quatro burros, ultimamente andava tirando areia das beiras do da Onça e trazendo para revender

RM p.450 — “se veio até a Rua-de-Baixo, à [estação]^{cxixvii} — ver passar o trem expresso que segue para o Sertão.

E mocinhas de fora compareciam, de mãos dadas, umas até eram de [Araçá]^{cxixviii} ou das [Lajes]^{cxixix}, ele bem certo não estava.

RM p.452 — Ji Antonho dizia que era patricio, geralista também (...) dos Gerais de [Andrequicé].

Se os parentes dele, Pedro, no Veredão da Cúia, se eles ficassem sabendo que ele tinha ido até lá perto, nos Gerais, mas sem chegar nem aparecer, haviam de ficar pensando mal.

RM p.454 — A paz, agora vamos...

— Pois vamos. Qu’ é de os outros?

— Estão esperando, no fim do bêco do Saturnino.

RM p.455 — Ah, e o Pulgapé? — “Temos de passar mesmo por defronte do hotel do Sinval...

RM p. 462 — Aí eis que ali, no Juajém, na última casa sozinha, na saída para o [Saco-dos-Côchos], estavam todos os companheiros, por cerimônia de recongração.

RM p.462 — Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, ele Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. Do [chapadão] — de onde tudo se enxerga.

RM p.464 — indo para sua casa, para lá do Saco-do-Campo, outras encostas de vertente.

Toda aquela serra subida cheia de grutas e sumidouros —

o [dos Morcegos], o da Lapinha do Geraldo, o do [Brejinho]^{cxl}, o funil da Pedra Bonita, o do [Corgo do Cuba]

Ele Pedro Orósio tinha sua casinha — uma casinha pobre, com alpendre, entre umas palmeiras, terra boa, de orecanga. Perto da Pedra do Boi, perto do recôncavo dos Monjolos, depois do Capão do Pequí, rumo a rumo com o Limpa-Goela, onde tem o morrinho, um cruzeiro e um bananal, indo pelo espigão da Ponte-Seca...

RM p.465 — Tinha ido e tinha voltado, por aquelas todas fazendas — desde o Apolinário: o Marciano, no caminho das boiadas do [Norte]; a Nha Selena, numa belavista, fim de serra; o Nhô Hermes, na

[Capivara]: a dona Vininha, tinha aquela moça tão alva; o Jove, donde quebra para as boiadas que vêm do [Urucúia] e do [Abaeté]...

RM p.465 — *Aí entrar outra vez dentro da [Gruta], a [Lapa Nova do Maquiné]*

RM p.466 — *Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar.*

Estavam na ponte do [Ribeirão da Onça]

RM p.467 — *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.*

5. DÃO-LALALÃO (O DEVENTE)

DL p.469 — [Soropita] “Desde um dia, sua mulher notara isso, com o seu belo modo [abaianado]”

DL p.469 — [Soropita e o cavalo] “Era pelo meio do dia. Saíam de [Andrequicé]^{cxli}.”

DL p.470 — *e agora retornava a casa: num vão, num saco da [Serra dos Gerais]^{cxlii}, sua vertente sossolã.*

DL p.471 — *agora que se fixara ali nos Gerais o espírito e o corpo agradeciam o bem daquelas chegadas a [Andrequicé], para comprar, conversar e saber. Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio.*

a divulga daquelas estórias do rádio se espriava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do [São Francisco]^{cxliii} se afundava, até em sertões.

DL p.472 — [Doralda] *aquela voz livre, firme, clara, como por aí só as moças do [Curvelo]^{cxliv} é que têm.*

DL p.473 — *Doralda dizia que não, não vinha ao [Andrequicé]: que aluir dali, do ão, só para cidade grande, [Pirapora]^{cxlv}, [Belorizonte]^{cxlvi}, [Corinto]^{cxlvii}, com cinema, bom comércio, o chechego do trem-de-ferro. O resto era roça.*

DL p.473 — [Doralda] *Sertaneja do [Norte], encarava as pessoas, falava rasgado, já tinindo de perto da [Bahia]:*

DL p.475 — *Mas enjooso esse estirão de estradas de areia, espigão a fora, no cerrado*

DL p.476 — *O vento diabrava. Aquele ar, os frios mordem, era uma miséria, vinha da [Serra Geral], de além, os ares.*

DL p.476 — *A bala o maltratara muito, rachara lasca do osso, Soropita esteve no hospital, em [Januária]^{cxlviii}.*

DL p.479 — *Aí foi ela mesma que logo explicou — que tinha conhecido a cocaína na terra dela, nas Sete-Serras, perto de [Canabrava]^{cxlix}, mais adiante do [Brejo-das-Almas]^{cl}.*

DL p.479 — *findo o arenoso, desladeavam por um galho da estrada, caminho-de-tropeiro, mas que sentava bem, depois do cerradão de sucupiras.*

DL pp.482/483 — *Gente boa, a do ão, lugar de lugar. Senhor Zosímo, o fazendeiro [goiano], desarmou desdém, reconhecendo que se podia gostar demais dali. Esse tinha feito a Soropita, a sério, uma*

proposta: berganhar aquilo por sua grande fazenda, dele, cinco tantos maior, em [Goiás], fundo rumo de [Planaltina]^{cli}.

as aguadas, terras de cultura de especial qualidade, o gado ganhante, os pastos bons.

Sempre que o ponto distava dó de longe, muito sertão

O Campo Frio, se chamava.

DL p.483 — [Senhor Zosímo] Agora ele passava de volta, dali a uns dias, de [Corinto], tinha pedido, recomendado muito que Soropita resolvesse no negócio; queria sair de lá, do Campo Frio, por conta dos filhos, do ensino desses, e porque lá não tinha parente nenhum, tinha parentes em [Curvelo], [Angueretá]^{clii}, [Pirapama]^{cliii}, era mineiro também, arranjava aquela fazenda em [Goiás] por simpleza do destino.

DL p.485 — [Montes Claros]^{cliv}! Casas mesmo de luxo, já sabidas, os cabarés: um paraíso de Deus, o pasto e a aguada do boiadeiro — o arrieiro Jorge dizia.

Na Rua dos Patos, em [Montes Claros]. Todo o mundo se encontrava. Até boiadeiros ricos, homens de trato.

DL p.494 — O rapaz no cavalinho queimado, com chapéu-de-couro redondo, do feitio de [Carinhonha]^{clv}.

DL pp.494/495 — O Robeval [Gaúcho]^{clvi} tinha um [revólver 44]

O Nhônho era o bom velhote do [Serro]^{clvii}, companheiro amigo deles, numas duas ou três boiadas.

DL p.494 — [Dalberto] “Surupita só tem um, ora, ora. Me contaram que voê tinha passado, que retornava hoje do [Andrequicé]. Vim p’r’ a estrada...” Estavam, havia uma semana: “...arranchados no — como eles dizem — no Azédo: um retirinho mesmo aqui...” “—Sei adonde: antes do arame fechar, o arame do doutor Adelfonso, com o do Suardo... eles fazem um bêco...”

DL p.495 — “Seo Remígio Bianôr ainda está no [Corinto], no [Curvelo] tem uma exposição de animais. Só de amanhã a dois dias é que vai vir, de jipes, ou no caminhão de creme.”

DL p.495 — [Dalberto a Soropita] “Você então está assistindo por aqui, neste começo de Gerais? Imagina...”

“No ÃQ...”

DL p.497 — [Soropita] — É. A tourama se recebia em [Pirapora]... Vinham embarcados no trem-de-ferro.

DL pp.497 a 499 — [as mortes de Soropita, na voz dos parceiros do Dalberto]

“Teve também um jagunço, que ele arrebentou com uma bala no meio dos dois olhos, na [Extrema]^{clviii}.”

“Falavam até que ele era mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões daí do [Norte].

“— Também qualquer um que matasse João Carcará e Antônio Riachão mais o Dendengo, tinha de sair livre”

“Foi no [Brejo-do-Amparo]^{clix}, adiante da [Januária].”

“Mas o povo da [Januária] e [São Francisco]^{clx}, muitas pessoas, reuniram, achavam que ele tinha feito uma limpa boa, mesmo; pagaram advogado p’ra ele, até...”

“— E o João Carcará?” “Diz que foi no [Santo Hipólito]^{clxi}, no ramal de Diamantina.”

DL pp.500/501 — [lembranças comuns de Dalberto e Soropita] Derradeiras vezes, vinham trazendo aquela zebuzama, só de touros do [Triângulo]^{clxii}

Junto com os zebús, traziam também burrada, burros de bôa cria, de [Lagôa Dourada]^{clxiii}, [Itabira de Mato Dentro]^{clxiv}; chegavam embarcados, em [Cordisburgo]^{clxv}... — “Foi em 32?”

— 32 e 33, 34, 35... Mesmo depois...

— Eh, Surupita, (...) O guzerá era o maior, mais dono. Bravo, mesmo, não; mas estranhador, principal. Estranhador — é isso... [Pirapora], [Vargem da Palma]^{clxvi}, [Jequitai]^{clxvii}, [Água Bôa]^{clxviii}...

— Espera: ... [Pirapora] — [Buriti das Mulatas]^{clxix} — [Vargem da Palma] — [Lavadinho], fazenda — [Fazenda do Cotovelo]^{clxx}...

Para Soropita, tudo tinha de ser falado na forma, os pontos do trajeto faziam uma regra

— ... [Brejo das Almas] — [Dois Riachos] — [Barroão]^{clxxi} — [Fazenda da Piteira] — [Fazenda Jacaré]..

— Onde se atravessa a [Serra Mineira]^{clxxii}...

— [Fazenda da [Vacaria]^{clxxiii} — [Fruta de Leite]^{clxxiv}...

— Um comercinho, no alto de uma serra!

— ... [Salinas]^{clxxv} — [Fazenda do [Bananal]^{clxxvi} — [Cachoeira do Pajeú]^{clxxvii}...

— Bom arraial, Surupita. Namorei, lá...

— ... [Fortaleza] — [Estiva]^{clxxviii}...

— Isso era uma fazenda.

— ... [São Miguel de Jequitinhonha]^{clxxix} — [Joáima]^{clxxx}...

— Grande volta que se dava, ora, o diacho...

— ... [Jacinto]^{clxxxi}...

— Arraialzinho, comercinho!

— ... [Salto Grande]^{clxxxii}...

— Arraial. A pontezinha era a divisa com o [Estado da Bahia]...

Depois, já dentro da [Bahia], esbarravam em [Itabuna]^{clxxxiii}: — “Lugar feio, está sempre chuvoso, chuvoso no diário...” Vez ou vez, porém, chegavam até no [Caetité]^{clxxxiv}: a fresca e temperada, no fim de um grotão formoso, o chão claro, a cidade melhor...”

DL p.502 — “Era um revólver 41, em capa. — “Ganhei, por nove partidas, de um [gaucho], da xarqueada do Lé. O nome aí, de Quaraím, é o de um lugar na terra dele — o revólver é reiúno, foi dos Polícias de lá.”

DL p.502 — “E Soropita, a bem dizer, salvara a vida dele, na fúria daquela vaca achada, perto da [Pedra Redonda]^{clxxxv}, onde nasce o [Rio Jequitinhonha]^{clxxxvi}.”

DL pp.504/505 — [estória do cego, por Dalberto]

Pois eu estava no [Grão-Mogol]^{clxxxvii}, o cego passou, pedindo esmolos (...) Tinha um par de botinas, peguei e dei.

Agora, escuta: tempo depois de mais de dois anos, e longe de lá, no [Rio Manso]^{clxxxviii}, quase perto de [Diamantina]^{clxxxix}

“Meu amigo cego, como vão as coisas?” (...) “O homem das botinas! O homem das botinas!...”

DL p.506 [Dalberto cantava]

Adeus cidade de [Uberaba]^{cx}

divisa de São Mateus!

Vender boi ficou pecado,

que será de mim, meu Deus?

DL p. 506 — *Surupita quanto tempo tu não vai no [Montes Claros], nem passa?*

DL p.507 — [Dalberto] *Aqui no [Norte], muita parda bonita: pedem só “Uma nicla de serrinha” — prata e dez tostões, dois-milréis. (...) As [baianinhas], hem? Cada [baianinha]*

DL p.508 — [caso do Major Brão e a moça nua] *“Ela ia tomar banho, na Lagôa da Laóla, perto de onde morava tanta gente.”*

DL p.515 — *Quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de [Montes Claros]*

DL p.514 — *Ali é tremedal, Surupita?*

— *Tremedal, a próprio, não. Mas atolar, atola. Vigia aquela, quase marimbú. Veia de vereda engole...*

Se apeava, para ir abrir o pegador. (...) Encostava o pegador. (...)

— *Pois, mesmo ali, onde a estrada torce, já é terras da gente. Regularzinho...”*

DL p.518 — *“Variavam pela mão esquerda, atalhando para não precisar de atravessar o arruado do Æo. (...) Soropita abria a cancela, esperou, retendo-a.”*

DL p.520 — *E como se tivessem informação da comitiva do Dalberto, arranchados no Azêdo*

DL p.522 — *O Erém perguntou quem ia manhã ao [Andrequicé], ouvir o rádio*

— *disse que Fraquilim Meimeio andava visitando alguém, no Espírito Santo.*

DL p.526 — *Jõe Aguial começou a contar a história do noivado (...), da filha de um sitiante do Os-Verdes*

DL p.527 — [Doralda e Dalberto] — ... *[Montes Claros] me deve paixão...*

— *Eu também...*

DL p.527 — [Doralda e Dalberto] — *Sou de lá não, nasci nas Sete-Serras...*

— *Pois por esse seu lugar já passei, também.*

DL p.533 — *era uma visão: Doralda vestida de vermelho, em cima das Sete Serras, recoberta de muitas jóias*

DL p.536 — [Analma] *Divertiu do marido, faz tempo. Oé, ele até se mudou p’ra o [Paraná], já deve de ter outra...”*

DL p.537 — *E como devia de ser aquela Analma, (...) a lembrança dela guardando a mente do Dalberto pelo meio de suas boiadas, por longe, estrada dos Gerais?*

Como um Aderbal, no Gamelado, (...) autorizava a mulher a se dar p’ra os amigos dele”

DL p.537 — [Dalberto] *que vou tomar conta de uma fazenda de seo Remígio Bianôr, nas voltas do [Abaeté]*

DL p.539 — [Soropita a Dalberto] *youê se amasêia com a Analma, vai com ela p'ra o fundão do [Abaeté].*

DL p.547 — *Saudade de aqueles dias, havia tanto, tanto tempo, no [São João da Vereda]^{cxci}.*

DL p.552 — “Dalberto ficara de sair do Ão, de volta, tarde-noite, e não chegara no Azêdo até de manhãzinha.

Mas como podiam ter se desencontrado? Tinham vindo pelo galho do Trem-Brejo, daí descruzaram.”

DL p.555 — “Olhou para trás: dos baixos do riacho do Ão, só uma neblina, pura de branca”

DL p.556 — “Sobre então, chegava no arruado, em frente da venda”

DL p.557 — Soropita olhava a estrada-real.

6. “CARA-DE-BRONZE”

“CB” pp.559/560 — *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 desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste — um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvales das veredas, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo duma distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no vô. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento.*

No Urubùquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita. A casa — avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. Somente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grês. Mas, por cima, azulal, ao norte, fechava o horizonte o albardão de uma serra. No Urubùquaquá. A Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava o “Cara-de-Bronze”.

“CB” p.565 — [Jôao Fulano, o cantador, o “Quantidades”] **O vaqueiro Sacramento**: Este, o Mainarte e eu tivemos de ir buscar longe, na Branca-Laje. E foi, ficou aqui. Faz tempo.

“CB” p.569 — **O cozinheiro-de-boiada Massacongo**: Diz-se que o Grivo aonde lá esteve até se casou... Que trouxe a mulherzinha dele até... Que deixou essa moça na Virada, em casa de Dona Zesuina...

“CB” p.570 — **O vaqueiro Sãos** (a Moimeichêgo): O senhor já esteve no [Paracatú]^{cxcii}?

O vaqueiro Tadeu: [Paracatú] — cidade dos refúgios...

O vaqueiro Cicica: *Bestagens. Seguiu em cima com rumo para um dos nortes: que levou bogó de carregar água e trajava terno-todo de couro, modo de passar caatinga alta...*

O vaqueiro Fidélis: *Se sabe, foi para o norte, dessa banda. Virou a serra...*

“CB” p.571 — **O vaqueiro Cicica:** *Se sabe que mandou vir o pessoal para o testamento. Uma hora destas, o Nicodemos estará lá por isso, na [Januária]^{cxcciii}; se sabe.*

“CB” pp. 571/572 — **O vaqueiro Mainarte:** *Ele gosta do Sapal.*

Moimeichêgo: *Isso é algum lugar?*

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

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

O vaqueiro Cicica: *A veja o senhor: pois o Velho, de repente, mandou mudar o nome de lá. Que, em vez de Vereda-do-Sapal, ele quer é crismar assim: [Buriti de Inácia Vaz]^{cxcciv} ... Não dá de em de dôido?!*

O vaqueiro Adino: *(...)Por aqui, e em perto e em longe, léguas que o senhor ande nos Gerais, ou esse [rio Urucúia] pra baixo ou pra riba^{cxccv}, nunca ninguém ouviu a graça de alguma mulher com o nome...*

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

Moimeichêgo: *E depois?*

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

“CB” p. 573 — [Cara-de-Bronze] **O vaqueiro Tadeu:** *Parecia fugido de todas as partes. Homem moço, que o mundo produziu e botou aqui. Quando apareceu, morreu debaixo dele o cavalinho que tinha, em termos de duras viagens. E calçava umas dessas esporas do [Norte]: com rosetas muito pontiagudas, pequenas, rosetas de poucas pontas, durinha, terrível para cotucar... Bem-vir, mal-vir, ele possuía uma rede — não era rede de tapuirana, nem rede de caroá, de [baiano] — mas uma rede grande, de algodão, de varandas, de punhos tecidos com muito cuidado. Vestia paletó de ganga azul e calça da cor das calças da gente. Mas já tinha também um pilhote de dinheiro — quinculinculin...”*

“CB” p.579 — *Meio parecido com ele, mal conheci só um sujeito, quando eu era menino, no sertão do [Rio Pardo]^{cxccvi}...*

“CB” p.587 — [Iàs Flôres]

Bem feito! Casou,

tem mulher, agora. Vocês

viajem esse [rio Urucúia],

pra baixo, pra riba, e não é

capaz de se encontrar ou-

tra mulher tão bonita se

penteando...

“CB” p.588 — [morte] *Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento^{cxccvii}*

“CB” p.588 — [um vaqueiro, Grivo] *De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o Alto Sertão — os bois nesses vastos.*

“CB” p.590 — “o Cantador, o violeiro João Fulano, com cara de larápio, com sua viola de tabebúia, sentado em sua rede, no varandão, vestido quase de andrajoso, mas com uma faixa de pano vermelho na cintura — feito cigano de Cincurá”

“CB” p.591 — “E inda agora Seo Sintra e os outros estavam ali, pelo ajuste. E, em roda, dez léguas, aí — no Ôi-Mãe, na [Barra-da-Vaca]^{cxviii} — comitivas de boiadeiros e vaqueiros-passadores, às dênias, às dúzias, esperavam, para tirar boi do Urubùquaquá, de lá para fora, comprar seu gado-em-pé.”

“CB” p.602 — *Varou a [Bahia], onde o chão clareia? — Estive em paragens pardas...*

“CB” pp. 602 a 607 (nota de rodapé) — [nomes das árvores, carrapichos, arbustos e plantinhas e capins falam do trajeto do Grivo, cada citação separada pelo ponto-e-vírgula:]

“A casca-do-brasil; O rosa-do-norte; O araticúm-do-sertão. O cajá-do-sertão. A embira-barriguda-do-sertão. A timborna-sertã. O muito-sertão. A perova-baiã. A fava-do-sertão-da-[bahia]; O pau-[paraíba]. O BURITI — palmeira grossa. O BURITI, sempre...; [Mineirinha]; A congonha-de-[goiás]; curradeira-[baiana]; sempreviva-dos-Gerais; [pernambuco]; o cidade; mimoso-do-[ceará], mimoso-do-[piauí]

“CB” pp. 602 a 605 — *Desde daqui saí, do Urubùquaquá, conforme o comum — em direitura.*

Vim-me encostando para um chapadão feio enorme.

Desertão.

— Chapadão Antônio Pereira^{cxix}?

— Sempre nos Gerais?

— Por sempre. O Gerais tem fim?

Ao que são campinas e chapadas e chapadões e areões e lindas veredas e esses escuros brejos marimbús — o mato cerrado na beira deles.

— Subi serra, o sol por cima. Terras tristes, caminho mau...

Mas beirou a caatinga alta, caminhos de caatinga, semideiros. Sertão seco. No aperto da seca. Pedras e os bois que pastam nas valas dos rios secos. Lagôas secas, como panos de presépio. Caatinga cheia de carrapatos. Lá é que mais esquentam. A caatinga da faveleira.

— Acompanhei um gado, de longe, para poder me achar...

Tornou esquerda, seus Gerais. Todo buriti é uma esperança.

Achou os brejos, nos baixões.

Na chapada, as motucas não esbarravam de me ferroar

— O senhor sobe. O senhor desce. Oé, muito azul para azular... Veredas, veredas

A queimada dos campos, fogueiras se alastrando nos espigões. O sol escurecido. A cinza vindo pó e pó, nos ventos tardezinhos. Outro chapadão. Penar, penar, quando a areia se solta...

“CB” pp.611/612 — *Mas estive num povoal dos Prazêres*^{cc}...

Em-de num lugar chamado Ouricuri, beira dum rio Formoso^{cci}. Lá tem dez casas, e uma que caiu...

Pôs a vista em [Rio Sassafrás]^{ccii}?

Bebeu água do [Sapão]^{cciii}?

Vadeou o [rio Manuel-Alves]^{cciv} e o [Manuel-Alvinho]^{ccv}?

Viu [São Marcelo]^{ccvi}?”

“CB” p.613 — “De repente — a Fazenda Capitão-Mór^{ccvii} — de repente. No acabável; fazenda de casaria.

Léguas, no susseguente.

A Fazenda do Pau-Torto^{ccviii}. A família leprosa, na cafiúa seguinte.

No sítio da Emendadeira, donde tinha uns santos em oratório”

“CB” p.617 — E sempre tinha alguém, homem ou mulher, pedindo notícia, de por acaso, de um filho que, fazia tempos, saíra por esse mundo; e ele mentia uma caridade gentil, dizendo que lá no [Urucúia] aquele-um certo e com bôa saúde estava.

“CB” p.617 — E — no arraial do Aizê — o padre de lá enlouqueceu

“CB” p.618 — “Sobe a Vereda-do-Maracujá^{ccix}?

Vara a Chapada?

Desce na Vereda-dos-Olhos-d'Água^{ccx}?

Cabeceira-de-vereda, cabeceira-de-brejo.

Atravessa a Vereda-do-Angelim^{ccxi}? — Veredas em que dá jatobá, caraibas altas, pé de louro, o imbaubal. Ah, o cajueiro...

Daí, os brejos vão virando rios.

Pelo [Canto-do-Buriti]^{ccxii}, não carecia de passar —

Em lugares, muito vi os buritis morrendo: briga da caatinga com o Gerais.. Buriti-bravo: é espinhoso”

“CB” p.618 — E pedi hospedagem numa fazenda — acho que se chamava [dos Criulis]^{ccxiii} —

e lá mesmo me ensinaram: — “O [lugar] é aí, pertinho.

[Naquele lugar], passou dez meses.”

“CB” p.620 — “**O vaqueiro Doím**: Sorte é a desse Grivo, que vai ganhar... No gratisdado... No bem me lambe...

O vaqueiro Sãos: E o Tomé Cássio, que é irmão-natural dele... Tomé Cássio, lá, quieto, tomando conta do Sapal...”

“CB” p.621 — Aquí, no Urubùquaquá — lugar onde houve matas muito virgens, muito velhas — , noite escura é sempre mais escura; mesmo porque, no comum, o céu é demaismente estrelado.

7. BURITI

B p.629 — “ Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe.”

B pp.629/630 — “Viajara de jeep, em ermas etapas, e essa rapidez fora do comum dava para desentender-se um tanto o monótono redor, os conduzidos caminhos campeiros.

Parara para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda grota — escondido muito lá em baixo um riachinho, bem um fiapo, só, só, que fugia no arrepiado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrindo com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas.”

B p.632 — “a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade.”

B p.633 — [Miguel] “— Nasci no mato, também. Sei a roça.” “— Aonde? Aqui no sertão?” “— No meio dos Gerais^{ccxiv} longe, longe.”

B p.634 — Iô Liodoro é um dos homens mais ricos deste sertão do [rio Abaeté], dono de muito.

B p.634 — [Mutúm] “É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou...”

B pp.639/640 — Contou de um vaqueiro do Rasgão^{ccv}, que dormia numa rebaixa perto do piquete das vacas, sabia a qualquer hora qual delas sacudira a orêlha e que bezerra se esfregava na cerca.”

B p.640 — “Então o [setelagoano]^{ccxvi} disse também: (...) de um camarada, nas Pindas, que chegava a conhecer muitas vantagens, (...)— tudo por padecer de má insônia. —

“Ué, mas isso não é nas Pindas, nãossenhora! Será aqui perto, mesma fazenda do Buriti Bom.”

B p.641 — fazenda de Nhô Gualberto Gaspar — que era a Grumixã^{ccxvii}, dois-mil-e-meio alqueires.

(...) cheiro de bons arvoredos, e do pastável. Ainda podiam leitear numerosamente em maio.

os dois caçadores,(...) Iam muito mais longe, passar o [rio]^{ccxviii} no porto da balsa.

A terras de seo Cel Quitério, beiras do [Jucurutú]^{ccxix} que verte no [do Sono]^{ccxx}. Lá, diziam ter cachorrões onzeiros.”

B p.642 — “O Buriti Bom, por exemplo, era um lugar não semelhante e retirado de rota. Um ponto remansoso.”

B p.645 — [Gualberto] “No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são. Que aqui no sertão, um ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros.”

B p.652 — [Gualberto] “Idéia minha, não fosse a maleita, era de estabelecer um retiro na beirada do [rio], onde tem pastos melhores, (...) para o rumo do buritizal do Brejão, pertinho do buriti grande...”

B p. 653 — “Iô Ísio toma conta da outra fazenda, a Lapa-Laje, que essa está já onde principiam os Gerais, para lá do [rio].”

B p. 654 — “A Lapa-Laje é uma fazenda ruim, com muita grota e muita pedra. Mas é enorme também. Entra por esses Gerais, fundo.”

B p.654 — Se chama ià-Dijina. (...) Foi mulher-dama em [Montes-Claros]^{ccxxi}, e no [Curvelo]^{ccxxii}.

B p.657 — Iriam dando volta, pelo Brejão, a Baixada: com o buritizal e o buriti-grande.

B p.658 — Gulaberto saía de casa, cavalgava três léguas, vinha na direção do [rio]. O [rio] corre para o norte.

Gualberto chegava à sua margem direita. Ali estava o brejão — Brejão-do-Umbigo — vinte e tantos alqueires de terreno perdido. Entre o cerrado e o Brejão, era uma baixada, de capim-chato e bengo, bonita como uma paisagem.

B. p.659 — José Gualberto montava a cavalo habitualmente às sete da manhã, (...) rumando para oeste (...)

chegava entre dez e dez-e-meia à beira do rio.

B. pp.660/661 — [cálculos de Gualberto]

Se o filho de um Inácio campeava, teriam adquirido boiada, na Sucupira

Correu no caminho uma novilha de João de Mel' — a marca JM ferrada na anca, em vez do legal — na perna

Depois, findo dali, costear o Alto Grande, e chegar à várzea.

B. p.668 — O mato do Mutúm^{ccxxiii} é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra.

B. p.670 — Com nhô Gualberto, Miguel saíra cedo, da Grumixã, curioso dessa ida.

O caminho, pelo tabuleiro, o cerrado entrando na seca, já bem empoeirado. O campo rugoso”

B. p.677 — Subiam do cerradão. Instante, estavam no Alto Grande, onde esbarraram.

A para o sul, se avistavam segmentos do [rio] — um grande S encolhido — trechos.

Nhô Gualberto indicava: a Vargem Grande, a Praia Alegre, o Pacamão, a Lagôa do Pacamão, a Lagôa do Chiqueiro.

B. pp.678/679 — Daí desciam, para um baixadão, — a Baixada. (...) Tragava o medo do mato.

B. p.720 — Vovó Maurícia está no Peixe-Manso^{ccxxiv}, nos Gerais.

B. p.730 — Nunca se brigou. — Mas, aconteceu, Sossô ouviu notícia de que, no Riacho Gato, estavam tirando ouro amarelo lavrável.

B. pp.727/731 — [Do-Nhã]

Era do Cacoal — um arraialzinho, perto do engasgo do [rio]

o Totonho, que vindos dos [Nortes], não era dali.,

na hora, batemos para [Januária]^{ccxxv}, casamenteirozinhos

fingindo que íamos para a [Diamantina]^{ccxxvi} também,

mas me levando era a salvo até a [Januária], fazenda dum Coronel Bibiano, da Fazenda Jacarés

Esse José Toco era de perto do Cacoal.

doença minha retrasou a gente (...) no Cerradão do Atrás

entortamos para o ermo dos Gerais.

sempre achamos que ali era uma que se chamava Vereda do Pica-Pau.

ali ficou chamado sendo Vereda do Pôço-Claro.

comprei o sítio da Suã, perto do Cacoal.

Perderam o sítio da Suã.

o Avelim como posteiro, nos altos confins da Lapa-Laje.

B p.752 — Lua bela, pelo [Abaeté]^{ccxxvii} a fora

B p.771 — iô Ísio viajara. *Que ia ao [Pompéu]^{ccxxviii}, ia até [Curvelo], levava um gado. (...)Vovó Maurícia, no Peixe-Manso.*

B. p.772 — *que com ela se encontrara por acaso, na jardineira de [Angueretá]^{ccxxix}.: — “Já ouvi falar nela: é uma dos Tachos*

B p.776 —, o Brejão-do-Umbigo e a Baixada do Buriti-Grande ao sul, e as matas de montanha pelo lado do norte?

B. p.779 —*uma rapariga do Caá-Ao,*

B p.790 — “*Você sabe, Lala, uma mocinha daí do Caá-Ao (...) Apareceu grávida”*

B p.815 — *Maria Behú se enterrou na [Vila]^{ccxxx}.*

B p.826 — *Que tinha matado onças e antas, nas matas do [Jucurutú], do [do-Sono]...*

ⁱ NOTAS: as notas aos lugares citados em *Corpo de baile* apresentam hipóteses — mais ou menos verificáveis ou aceitáveis, conforme o caso específico — de associação a lugares reais; além de outros esclarecimentos diversos. Gostaria que esse trabalho, se possui alguma utilidade, pudesse ser melhorado e ampliado para uso comum de pesquisadores e interessados.

1.

ⁱⁱ MUTÚM. O Mutúm é uma ave galinácea que canta à noite e tem cor escura: *Crax alector*.

ⁱⁱⁱ SUCURIJÚ. Mais próximos do vale do Urucúia, existem uma localidade com o nome de Sucuriú em João Pinheiro e um córrego em Brasilândia de Minas, cidade vizinha.

^{iv} PINDAÍBAS. A fazenda dos Barbóz é um lugar imaginário criado por inspiração de um amigo de Rosa, Pedro Barbosa, dono da fazenda da Sirga.

^v NHANGÃ. “*Anhangá, o demônio*” (JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.40)

^{vi} PARACATÚ. Cidade do oeste de Minas Gerais.

^{vii} QUARTEL-GERAL-DO-ABAETÉ. Quartel Geral é hoje um município independente do município de Abaeté, na região central de Minas Gerais.

^{viii} BURITIS-DO-URUCÚIA. A cidade de Buritis fica no vale do Rio Urucúia, no noroeste de Minas Gerais.

^{ix} VILA-RISONHA-DE-SÃO-ROMÃO. Antigo nome da cidade de São Romão, no norte de Minas Gerais. Depois desse momento, será lembrada em CG sempre como Vila Risonha.

^x VEREDINHA DO TIPÃ. *Tupã* ou *Tupan*, Deus; dos índios tupi-guaranis. (JGR: correspondência com seu tradutor italiano, p.40)

^{xi} PIRAPORA. Pirapora é até hoje o porto principal de navegação do rio São Francisco em Minas Gerais.

^{xii} URUMUTÚM. Outra ave galinácea, parente do Mutúm, mas mais acinzentada: *Notho Urumutum*.

^{xiii} CURVÊLO. Cidade da região central de Minas Gerais, principal referência urbana de *Corpo de baile*.

fim de CG.

2.

^{xiv} ENTRE O RIO E A SERRA-DOS-GERAIS. Possivelmente entre o rio São Francisco e a Serra Geral (ou Serra do Espinhaço). Em EA, quando há uma menção ao “rio”, sem nomeá-lo, é quase seguramente ao rio São Francisco que ela se refere.

^{xv} SAMARRA. Teria sido, em versões preliminares, por inspiração da fazenda de Pedro Barbosa, Sirga, que quer dizer “corda”. “Samarra” mantém o conteúdo semântico: “se-amarra”.

^{xvi} CARINHANHA. A cidade de Carinhanha fica no estado da Bahia, à beira do rio de mesmo nome, que marca a divisa entre os estados de Minas Gerais e Bahia.

^{xvii} PIRAPORA. Já mencionada em CG.

^{xviii} CHAPADÃO. Chapadão dos Gerais.

^{xix} MAQUINÉ. Nenhum Maquiné encontrado, a gruta, rios e ribeirões, corresponde ao Alto Oeste. A palavra é também nome de pássaro, o bicudo-maquiné ou bicudo verdadeiro: *Oryzoborus Maximiliani*.

^{xx} PIUÍM-Í. A cidade de Piumhi ou Piuí pertence ao oeste de Minas Gerais e é berço do rio São Francisco.

^{xxi} PORTO ANDORINHAS. Porto do rio São Francisco localizado na cidade de Abaeté.

^{xxii} FAZENDA POMPEANA. Pompéu, cidade do centro de Minas Gerais, é vizinha de Curvelo e Abaeté.

^{xxiii} CÓRREGO QUEIMA-FOGO. Pude localizar uma fazenda Queima-Fogo em Pompéu.

^{xxiv} CÓRREGO DA NOVILHA BRAVA. Há um Córrego da Novilha Brava na bacia do rio Paraopeba.

^{xxv} CÓRREGO PRIMAVERA. Existe um povoado Primavera em Curvelo.

^{xxvi} DOS PORCOS. Existe um Córrego dos Porcos no município de Dolores do Indaiá, no centro de Minas Gerais, vizinho ao Quartel Geral.

^{xxvii} O RIACHINHO é a chave para a localização da Samarra. Ele desemboca no CÓRREGO DAS PEDRAS. Existe um Córrego das Pedras em Três Marias, município pelo qual corre o RIO DE JANEIRO ao encontro do rio SÃO FRANCISCO. Aqui o rio São Francisco aparece nomeado pela primeira vez em Corpo de baile, mas já havia sido provavelmente mencionado, como explica a nota 15.

^{xxviii} RIACHO DOS MACHADOS. Cidade do norte de Minas Gerais, na serra do Espinhaço, próximo a Janaúba.

^{xxix} CORAÇÃO DE JESUS DA INCONFIDÊNCIA. Hoje apenas Coração de Jesus, cidade do norte de Minas Gerais, vizinha de Montes Claros.

^{xxx} RIO BARRA DA ÉGUA. Afluente do rio Paracatu.

^{xxxi} CÓRREGO CURRAL DE FÔGO. Existe uma fazenda Curral do Fogo no município de Paracatu, talvez na divisa com Unaí, onde a fazenda também é citada.

^{xxxii} PARACATÚ. Aqui a referência é ao rio Paracatu.

^{xxxiii} BOM-JESUS. A cidade baiana de Bom Jesus da Lapa fica nas margens do rio São Francisco.

^{xxxiv} CORINTO. Cidade do centro de Minas Gerais vizinha de Três Marias e Curvelo.

^{xxxv} BUENÓPOLIS. Cidade do centro de Minas Gerais, entre Lassance e Diamantina.

^{xxxvi} MONTES CLAROS. Cidade da região norte de Minas Gerais, referência urbana importante em *CB*, sempre associada à prostituição.

^{xxxvii} PORTO-DO-PONTAL-DO-ABAETÉ. Local onde o rio Abaeté deságua no São Francisco.

^{xxxviii} DO URUCÚIA. Da região próxima ao rio Urucúia.

^{xxxix} COTOVELO E A FORQUILHA. São dois afluentes do rio Paracatu, município de Brasilândia de Minas.

^{xl} FRÓIS. Antigo nome do município de Bonfinópolis de Minas, nordeste de Minas Gerais.

^{xli} PORTO-DO-CAVALO. Porto do rio Paracatu, no município de Buritizeiro.

^{xlii} SÃO ROMÃO. Já mencionada em *CG*.

^{xliii} SANTA-LUA. Fazenda principal de Federico Freyre, o dono da Samarra.

^{xliv} SETE-LAGOAS. Cidade na região metropolitana de Belo Horizonte.

-
- ^{xlv} BELORIZONTE. Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais.
- ^{xlvi} UBERABA. Cidade do triângulo mineiro, importante centro de comercialização de gado.
- ^{xlvii} ALGODÕES. Existe um povoado com este nome em Janaúba.
- ^{xlviii} ZAZO MINAS-NOVENSE. Minas Novas é município do vale do Jequitinhonha.
- ^{xliv} ARRAIALZINHO DO ARZÃO. Arzão é nome de uma família paulista de bandeirantes com papel importante na descoberta das minas em Minas Gerais.
- ^l ANDREQUICÉ. Povoado pertencente ao município de Três Marias, é o lugar onde viveu Manoel Nardy, vaqueiro inspirador da personagem Manuelzão.
- ^{li} TRÊS-VEREDAS. São possivelmente as três veredas visitadas por Rosa em Três Marias, Vereda São José, Vereda da Tolda e Vereda da Ponte Firme, tombadas em 2006.
- ^{lii} BRAÇO GRANDE. Córrego no município de Buritizeiro.
- ^{liii} RIBEIRÃO DO GADO. Município de Buritizeiro.
- ^{liv} NAZARÉ. Córrego no município de Buritizeiro.
- ^{lv} EXTREMA. Córrego no município de Santa Fé de Minas, vizinho de Buritizeiro.
- ^{lvi} BOQUEIRÃO. Existe uma serra e um povoado com este nome na cidade de Brasilândia de Minas.
- ^{lvii} ÁGUA-SUJA. O córrego Água Suja deu origem à cidade de Romaria, no triângulo mineiro. Apesar de localizar-se do outro lado do São Francisco, está distante dos outros córregos lembrados por Manuelzão.
- ^{lviii} FORMOSO. Rio Formoso, que corre de fato entre o CHAPADÃO-DOS-GERAIS e a SERRA DO MORRO VERMELHO. Município de Buritizeiro.
- ^{lix} FAZENDA DA SANTA-LUA no RIO DAS VELHAS. Localização da fazenda principal de Frederico Freyre, possivelmente no município de Corinto ou Lassance, que estão na mesma altura da Samarra.
- ^{lx} GROTÃO DO ABAETÉ. Existe uma Fazenda do Grotão em São Gonçalo do Abaeté.
- ^{lxi} FORTALEZA e SALINAS. Apesar de não localizada Fortaleza, é notável que a associação entre as duas localidades reapareça em DL. Salinas é uma cidade do norte de Minas Gerais.

^{lxii} VALE DO VERDE GRANDE. Vale do rio Verde Grande, que corre para o norte, desde Bocaiúva, ao encontro do São Francisco. Região norte de Minas Gerais, até a divisa com a Bahia.

fim de EA.

3.

^{lxiii} PINHÉM. Onomatopéia referente ao som emitido pelos gaviões, habitantes da região, conforme trecho de Corpo de baile, da p.417.

^{lxiv} TROMBA D'ANTA. É o nome de uma gruta no município de Diamantina, próximo a Gouveia, lugar de origem de Lélío, como se verá.

^{lxv} PORTO-DO-QUIM-REIMUNDO. O Porto não pôde ser encontrado. Joaquim Raimundo de Lamare foi ministro da Marinha do Império e está ligado à história de cidades brasileiras como Cuiabá, Corumbá, onde desenvolveu navegação, e Rio de Janeiro, onde fez um levantamento da Baía da Guanabara.

^{lxvi} ESSE RISCO DE SERTÃO DO RIO URUCÚIA. Localização do Pinhém na região delimitada pelo rio Urucúia.

^{lxvii} PARACATÚ. Já citada em CG, e em EA há menção ao rio Paracatu.

^{lxviii} PIRAPORA. Já mencionada em CG e EA.

^{lxix} SETELAGOANO. Sete Lagoas, cidade já mencionada em EA.

^{lxx} BELORIZONTE. Já mencionada em EA.

^{lxxi} MONTESCLARENSE. Montes Claros, já mencionada em EA.

^{lxxii} PAREDÃO. Paredão de Minas, povoado no município de Buritizeiro, norte de Minas Gerais.

^{lxxiii} NOVILHA BRAVA. Esta Fazenda da Novilha Brava não pode ser a mesma do Córrego, no rio Paraopeba.

^{lxxiv} RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, RJ.

^{lxxv} PONTA-DE-TRILHOS. A última estação do ramal de Pirapora é Buritizeiro.

^{lxxvi} PORTO-DO-CAVALO. Já mencionado em EA.

^{lxxvii} FAZENDA DA EXTREMA. Pelo percurso do grupo, a fazenda coincide com o Córrego Extrema em Santa Fé de Minas, já mencionado.

^{lxxviii} RIBEIRÃO DO GADO BRAVO. Município de Dom Bosco, vizinho de Brasilândia de Minas.

^{lxxix} SERRA DO SALDANH'. Existe uma Serra do Saldanha em Portugal, o que aponta para um aproveitamento por Rosa de topônimos portugueses.

^{lxxx} UBERABA. Já mencionada em EA.

^{lxxxi} CURVELO. Já mencionada em CG.

^{lxxxii} OLHOS D'ÁGUA. Se o Pasto dos Olhos-d'Água coincide com Serra dos Olhos d'Água na divisa dos municípios de Unaí e Buritis, então temos a localização do Pinhém. Mas não tenho meios para julgar a pertinência desta hipótese. No entanto, a favor dela concorrem as descrições de paisagem, a proximidade ao rio Urucúia, as serras em volta e a proximidade das fronteiras com Goiás e Bahia.

^{lxxxiii} ARINOS. Cidade no noroeste de Minas Gerais, à beira do rio Urucúia.

^{lxxxiv} RIO PRETO. Rio que atravessa o município de Unaí, no noroeste de Minas Gerais.

^{lxxxv} GOUVÊIAS. Gouveia, município que faz fronteira com Diamantina, no vale do Jequitinhonha.

^{lxxxvi} MUTÚM. É em LL que se encontram as referências que possibilitam localizar o Mutúm, aqui temos a distância de dez dias para ir até lá e voltar ao Pinhém.

^{lxxxvii} EXTREMA. Já vimos aparecer o Córrego e a Fazenda e há ainda, em Buritizeiro, a Serra da Extrema, assim como outros povoados e cidades (uma no extremo sul, outra no extremo norte, por exemplo). Rosa parece aproveitar-se da ambigüidade que a repetição dos nomes lhe oferece.

^{lxxxviii} QUIRIQUIRÍ. Gavião Quiriqui: *Falco Sparverius*.

^{lxxxix} ITAMARANDIBA. Cidade do vale do Jequitinhonha, a leste de Diamantina.

^{xc} BARRA-DA-VACA. Antigo nome da cidade de Arinos, já mencionada em LL. Aqui temos a principal chave para a localização do Mutúm: o lugar mais próximo é a cidade de Arinos, no noroeste de Minas Gerais.

^{xci} DESEMBOQUE. Provavelmente distante demais do Pinhém, mas Julgado do Desemboque era o antigo nome do Triângulo Mineiro.

^{xcii} CURVELO. Completando as referências do Mutúm, aparece a única menção ao período de estudos de Miguilim na cidade do Curvelo e seu nome completo, associado ao apelido.

^{xciii} ALTO DO QUENTA-SOL. Até mesmo nomes aparentemente fictícios, como esse, que possivelmente não se refere a um lugar existente, têm, por vezes, lastros reais: existe um Ribeirão do Quenta-Sol em Sacramento, no Triângulo Mineiro.

^{xciv} FETAL. Ribeirão no município de Buritis, noroeste de Minas; de fato, ao norte do rio Urucúia.

^{xcv} RIACHO MORTO. Nome de uma região do município de Buritis.

^{xcvi} ACROÁ-MIRIM. Nome de uma tribo indígena.

^{xcvii} ABATIRÁ. Nome de uma tribo indígena.

^{xcviii} PEIXE-MANSO. Lugar onde mora Vovó Maurícia, mãe de Iô Liodoro de “Buriti”. Existe um rio em Francisco Sá com esse nome, mas Lélío e Rosalina estão indo do Urucúia para o oeste.

fim de LL.

4.

^{xcix} PIRAPORA. Já mencionada em CG, EA e LL.

^c CORDISBURGO. Cidade do centro de Minas Gerais, onde nasceu João Guimarães Rosa.

^{ci} SACO DO SÃJOÃO. Existe uma Vila São João em Corinto.

^{cii} DO CUBA. Córrego do Cuba, em Cordisburgo, que some sob a Gruta do Maquiné e reaparece na Lapa dos Poções.

^{ciii} VISTA-ALEGRE. Antigo nome de Cordisburgo.

^{civ} GRUTA DO MAQUINÉ. Principal atração turística de Cordisburgo.

^{cv} SACO-DOS-CÔCHOS. Nome ainda mais antigo de Cordisburgo — Arraial Saco dos Cochos. A personagem Juca Saturnino aparece nas memórias de Vicente Guimarães, *Joãozito*, p.58.

^{cvi} MORRO DA GARÇA. A cidade de mesmo nome, onde ele se localiza, fica entre Curvelo e Corinto.

-
- ^{cvii} BOM-SUCESSO. Cidade da região sul de Minas Gerais, onde ocorreram terremotos em 1901, 1920 e 1934.
- ^{cviii} SERRA DA DIAMANTINA. Diamantina, cidade da região do vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, localiza-se na Serra do Espinhaço ou Serra Geral.
- ^{cix} “LAPA DOS URUBÚS”. Existe uma Lapa do Urubu na Serra do Cipó.
- ^{cx} SERRA GERAL. Tudo indica que se trata da Serra do Espinhaço.
- ^{cx i} RIBEIRÃO MAQUINÉ. Ao que parece, aqui estamos na região da Gruta do Maquiné e não do Ribeirão Maquiné na bacia do rio Piracicaba, próximo à Serra do Caraça. Estamos tratando de um ribeirão local, possivelmente.
- ^{cxii} RIO DAS PEDRAS. No mapa, está anotado o Ribeirão das Pedras no município de Curvelo.
- ^{cxiii} SERRA DO BOIADEIRO. A Serra do Boiadeiro fica no município de Felixlândia.
- ^{cxiv} CÓRREGO DA CAPIVARA. Há um povoado chamado Capivara de Cima em Corinto.
- ^{cxv} SERRA DE SANTA RITA. A Serra de Santa Rita se localiza no município de Corinto, paralela ao rio das Velhas e em continuidade à Serra do Repartimento. (P. Geraldo José Pauwels, *Atlas Melhoramentos*, 1951.)
- ^{cxvi} SERRA DO REPARTIMENTO. A Serra do Repartimento corta os municípios de Lassance, Várzea da Palma e Pirapora. Aqui, a “fralda” se refere provavelmente ao início dela, em Lassance.
- ^{cxvii} CÓRREGO DA ONÇA. Ribeirão da Onça, em Cordisburgo.
- ^{cxviii} MORRO-VERMELHO. A Serra do Morro Vermelho, já mencionada em EA, fica nos municípios de Buritizeiro e São Gonçalo do Abaeté.
- ^{cxix} SÃO FRANCISCO. Rio São Francisco.
- ^{cxx} FORMOSO. O Rio Formoso, mencionado em EA. A travessia aconteceu de Pirapora a Buritizeiro, por onde corre o Formoso.
- ^{cxxi} CHAPADÃO. O Chapadão dos Gerais se inicia no município de Buritizeiro e se estende por João Pinheiro.
- ^{cx xii} MORRO DA CACHAÇA. Existe um Morro da Cachaça em Felixlândia.
- ^{cx xiii} OSÓRIO DE ALMEIDA. Estação de trem no município de Corinto.

-
- ^{cxxiv} CURVELO. Também mencionado em CG e LL.
- ^{cxxv} DAS LAJES. São José das Lajes, povoado de Cordisburgo.
- ^{cxxvi} JOÃO SALITREIRO. Existe um Córrego do Salitreiro na Serra do Cipó.
- ^{cxxvii} FÊCHOS-DO-FUNIL. O município de Funilândia chamou-se Funil, mas não fica a “oéstes”, mas ao sul, e localiza-se antes da capital.
- ^{cxxviii} CAPITAL DO ESTADO. Belo Horizonte, já mencionada em EA e LL.
- ^{cxxix} SACO-DO-MATO. Existe um curral Saco-do-Mato na região de Cordisburgo.
- ^{cxix} ARRAIAL. A cidade cenário de RM é Cordisburgo.
- ^{cxxxi} CASA-DE-VENDA DO FLÔR. O pai de João Guimarães Rosa, Floduardo Pinto Rosa tinha uma casa de venda na cidade.
- ^{cxxxii} IGREJA DO ROSÁRIO. “*Esta já não existe mais. Deu caruncho no madeirame. Foi demolida.*” Vicente Guimarães, *Joãozito*, p.58.
- ^{cxxxiii} RUA DOS PEQUÍIS e RUA DOS PACAS. Também citadas por Vicente Guimarães, *Joãozito*, p.71.
- ^{cxxxiv} MATRIZ DO SAGRADO CORAÇÃO. Igreja Martiz de Cordisburgo, *idem*, *ibidem*, p.58
- ^{cxxxv} SANTOMÉ. Existe um povoado São Tomé em São Gonçalo do Rio Preto, próximo a Diamantina.
- ^{cxxxvi} RUA-DE-CIMA. “*rua Padre João do Santo Antônio*”, *Joãozito*, p.59
- ^{cxxxvii} RUA-DE-BAIXO e a ESTAÇÃO. Cordisburgo era importante ponto de embarque do gado sertanejo.
- ^{cxxxviii} ARAÇÁ. Antigo nome do hoje município de Araçá, vizinho de Cordisburgo.
- ^{cxxxix} DAS LAJES. São José das Lajes pertence ao município de Cordisburgo.
- ^{cxl} BREJINHO. Existem povoados chamados Brejinho em Curvelo, Jequitibá e Felixlândia.
- fim de RM.

5.

^{cxli} ANDREQUICÉ. Tudo indica que seja o mesmo povoado de Três Marias mencionado em EA. (Há outros povoados com este nome nos municípios de Presidente Olegário e Presidente Kubitschek.)

^{cxlii} SERRA DOS GERAIS. Serra do Espinhaço.

^{cxliii} SÃO FRANCISCO. Rio São Francisco.

^{cxliv} CURVELO. Também mencionado em CG, LL e RM.

^{cxlv} PIRAPORA. Também mencionada em CG, EA, LL, RM.

^{cxlvi} BELORIZONTE. Também mencionado em EA, LL e RM.

^{cxlvii} CORINTO. Também mencionado em EA.

^{cxlviii} JANUÁRIA. Cidade da região norte de Minas Gerais.

^{cxlix} CANABRAVA. Há um povoado com este nome na cidade de Francisco Sá, norte de Minas.

^{cl} BREJO-DAS-ALMAS. Antigo nome da cidade de Francisco Sá.

^{cli} PLANALTINA. Cidade próxima ao local onde se construiu Brasília, em Goiás.

^{clii} ANGUERETÁ. Localidade no município de Curvelo.

^{cliii} PIRAPAMA. Santana do Pirapama, município vizinho de Cordisburgo.

^{cliv} MONTES CLAROS. Já mencionada em EA e LL.

^{clv} CARINHANHA. Cidade no estado da Bahia, à beira do rio Carinhanha, que divide os estados da Bahia e Minas Gerais.

^{clvi} GAÚCHO. Natural do estado do Rio Grande do Sul.

^{clvii} SERRO. Cidade no vale Jequitinhonha.

^{clviii} EXTREMA. Possivelmente a Serra já mencionada em LL, no município de Buritizeiro.

^{clix} BREJO-DO-AMPARO. Povoado pertencente ao município de Januária.

^{clx} SÃO FRANCISCO. Cidade vizinha a Januária, à beira do rio São Francisco, norte de Minas Gerais.

^{clxi} SANTO HIPÓLITO. Município vizinho de Curvelo onde existia uma estação de trem do ramal de Diamantina.

-
- clxii TRIÂNGULO. Triângulo Mineiro, região de Minas Gerais onde se situa Uberaba, importante entreposto comercial de gado.
- clxiii LAGÔA DOURADA. Existe um município com este entre Conselheiro Lafaiete e São João Del Rey.
- clxiv ITABIRA DO MATO DENTRO. Antigo nome de Itabira, hoje município vizinho ao município de Mato Dentro.
- clxv CORDISBURGO. Já mencionada em RM, importante estação de embarque do gado nos trens da Central do Brasil.
- clxvi VARGEM DA PALMA. Antigo nome de Várzea da Palma, município vizinho de Pirapora.
- clxvii JEQUITAI. Município vizinho de Várzea da Palma.
- clxviii ÁGUA BÔA. Município do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais.
- clxix BURITI DAS MULATAS. Aparece no mapa com o nome de Buritis, em Pirapora, divisa com Várzea da Palma. Estação ferroviária do ramal de Pirapora, o povoado é conhecido como “Mulata dos Buritis”.
- clxx FAZENDA DO COTOVELO. Pelo itinerário descrito pela memória de Soropita e Dalberto, não pode ser o mesmo lugar mencionado em EA ou LL. Mas existe um povoado chamado Cotovelo na cidade de Lassance, próximo, mas talvez fora da rota que as personagens estão traçando.
- clxxi DOIS RIACHOS e BARROCÃO. São localidades no município de Grão Mogol, norte de Minas Gerais.
- clxxii SERRA MINEIRA. Serra Geral ou Serra do Espinhaço.
- clxxiii FAZENDA DA VACARIA. Povoado do município de Padre Carvalho, entre Grão Mogol e Fruta de Leite.
- clxxiv FRUTA DE LEITE. Município do norte de Minas Gerais, vizinho de Salinas.
- clxxv SALINAS. Cidade do norte de Minas Gerais.
- clxxvi FAZENDA DO BANANAL. Hoje existe uma Represa do Bananal no município de Salinas.
- clxxvii CACHOEIRA DO PAJEÚ. Cidade do Vale do Jequitinhonha.
- clxxviii ESTIVA. Povoado no município de Jequitinhonha.

clxxix SÃO MIGUEL DO JEQUITINHONHA. Antigo nome da atual cidade de Jequitinhonha.

clxxx JOAÍMA. Município do Vale do Jequitinhonha.

clxxxii JACINTO. Município do Vale do Jequitinhonha.

clxxxiii SALTO GRANDE. Município de Salto da Divisa, à beira do Rio Jequitinhonha, na fronteira do estado de Minas Gerais com o estado da Bahia.

clxxxiv ITABUNA. Município do sul da Bahia, próximo ao litoral.

clxxxv CAETITÉ. Município baiano bastante distante de Itabuna, a oeste, para o interior.

clxxxvi PEDRA REDONDA. A Pedra Redonda, no município de Serro, eleva-se a 1335m. de altitude.

clxxxvii RIO JEQUITINHONHA. O rio Jequitinhonha nasce efetivamente na Pedra Redonda.

clxxxviii GRÃO MOGOL. Município do norte de Minas Gerais.

clxxxix RIO MANSO. Antigo nome do município de Couto de Magalhães de Minas, vizinho a Diamantina.

clxxxix DIAMANTINA. Já mencionada em RM.

cx UBERABA. Já mencionada em EA e LL.

cxci SÃO JOÃO DA VEREDA. Distrito do município de Montes Claros.

fim de DL.

6.

cxcii PARACATÚ. Já mencionada em CG, EA, LL.

cxci JANUÁRIA. Já mencionada em DL.

cxci BURITI DE INÁCIA VAZ. Antigo nome da cidade de Buriti, no nordeste do estado do Maranhão, próximo à divisa com o Piauí.

cxci RIO URUCÚIA PRA BAIXO OU PRA RIBA. Aqui temos uma pista de localização do Urubùquaquá: ele fica no vale do rio Urucuia, também mencionado em EA e LL.

cxci RIO PARDO. Entre outros, existe um rio Pardo na Serra das Araras, município de Chapada Gaúcha.

^{cxcvii} RIACHO DO VENTO. Existe uma Serra do Riacho do Vento na Serra do Espinhaço e uma localidade no Rio Grande do Norte, embora aqui o sentido seja explicitamente metafórico.

^{cxcviii} BARRA-DA-VACA. Antigo nome da cidade de Arinos, já mencionada em LL. É uma referência importante na localização do Mutúm, do Pinhém e agora do Urubùquaquá.

^{cxcix} CHAPADÃO ANTONIO PEREIRA. Não pude encontrá-lo, mas em Visconde de Taunay, *Cartas da campanha do Mato Grosso*, parece que é possível encontrar informações sobre a expedição de José Antonio Pereira, que saiu de Monte Alegre em Minas Gerais buscando os campos da Vacaria e resolveu fixar-se no lugar que deu origem à cidade de Campo Grande, “esta extensa campina constitui vastíssimo chapadão de mais de cinquenta léguas de extensão.” (Citado por Eurípedes Barsanulfo Pereira.)

^{cc} POVOAL DOS PRAZÊRES. Existe um Povoado dos Prazeres na cidade de Riachão das Neves, extremo oeste do estado da Bahia, próximo a Formosa do Rio Preto.

^{cci} OURICURÍ e RIO FORMOSO. Não foi possível encontrar uma associação destas duas referências. Existe a cidade de Ouricuri em Pernambuco, perto de Bodocó, mas distante da cidade de Rio Formoso, próxima da capital do estado. Na Bahia, o rio Formoso fica no extremo oeste, próximo à fronteira com Minas Gerais, já a cidade de Ouricuri do Ouro fica deslocada em direção ao centro, próxima de Brotas de Macaúbas. Existe Ouricuri em PE, BA, SE e AL; existe Rio Formoso em PE, BA, GO, TO e MT.

^{ccii} RIO SASSAFRÁS. Afluente do rio Sapão, em Formosa do Rio Preto, na Bahia, próximo à fronteira com Tocantins (Goiás, antigamente).

^{cciii} SAPÃO. Rio Sapão, em Formosa do Rio Preto, Bahia.

^{cciv} RIO MANUEL-ALVES. Importante rio do estado do Tocantins, próximo a Natividade, entre outras cidades.

^{ccv} MANUEL-ALVINHO. Rio Manuel Alves Pequeno, também no estado de Tocantins, próximo ao rio Manuel Alves e à cidade de Itacajá.

^{ccvi} SÃO MARCELO. São Marcelo é um povoado do município de Formosa do Rio Preto, Bahia, localizado na confluência dos rios Sapão e Preto, onde houve um porto para navegação do rio Preto em direção ao São Francisco.

^{ccvii} FAZENDA CAPITÃO MOR. Existe um rio e um açude com o nome de Capitão Mor em Boa Viagem no Ceará. Há também uma Serra Capitão Mor na divisa dos estados da Paraíba e Pernambuco.

^{ccviii} FAZENDA DO PAU-TORTO. Existe uma Fazenda do Pau Torto em Minas Novas, MG; uma Fazenda do Ouricuri Torto em Itiúba BA; um Garimpo Pau Torto em Niquelândia, GO; Povoados Pau Torto I e II em Santa Luzia de Itanhy, SE; Povoado Pau Torto em Bacabal e Lago Verde, MA; e uma Cachoeira Pau Torto no Vale do Taquaruçu, TO.

^{ccix} VEREDA-DO-MARACUJÁ. Existe uma Mata do Maracujá, PB; Povoado Maracujá em Serrolândia, BA; Conceição do Coité, BA; Acaiaca, MG; São Sebastião, AL; São Luís, MA; José de Freitas, PI; Rio Maracujá em Cachoeira do Campo e Amarantina, MG; Sítio Maracujá em Pureza, RN.

^{ccx} VEREDA-DOS-OLHOS-D'ÁGUA. Olho d'Água, PB, perto da Mata do Maracujá; Olhos d'Água do Seco, próximo a Ibitiara, BA; Olhos d'Água do Piauí, PI; Córrego Olhos d'Água, DF; Serra do Olho d'Água, AL, perto de Ouricuri.

^{ccxi} VEREDA-DO-ANGELIM. Angelim, cidade em PE, perto de Garanhuns e da Serra do Angelim; Povoado Angelim em Varjota, CE; Gonçalves Dias, MA; Penalva, MA; Paulino Neves, MA; Itabaininha, SE, Luizlândia, PI; Vereda do Brejo Angelim, Gameleiras, MG.

^{ccxii} CANTO-DO-BURITI. Cidade no estado do Piauí, próxima ao Parque Nacional Serra da Capivara.

^{ccxiii} CRIULIS. Povoado da cidade de Buriti, Maranhão, antiga Buriti de Inácia Vaz, meta da viagem do Grivo.

fim de “CB”.

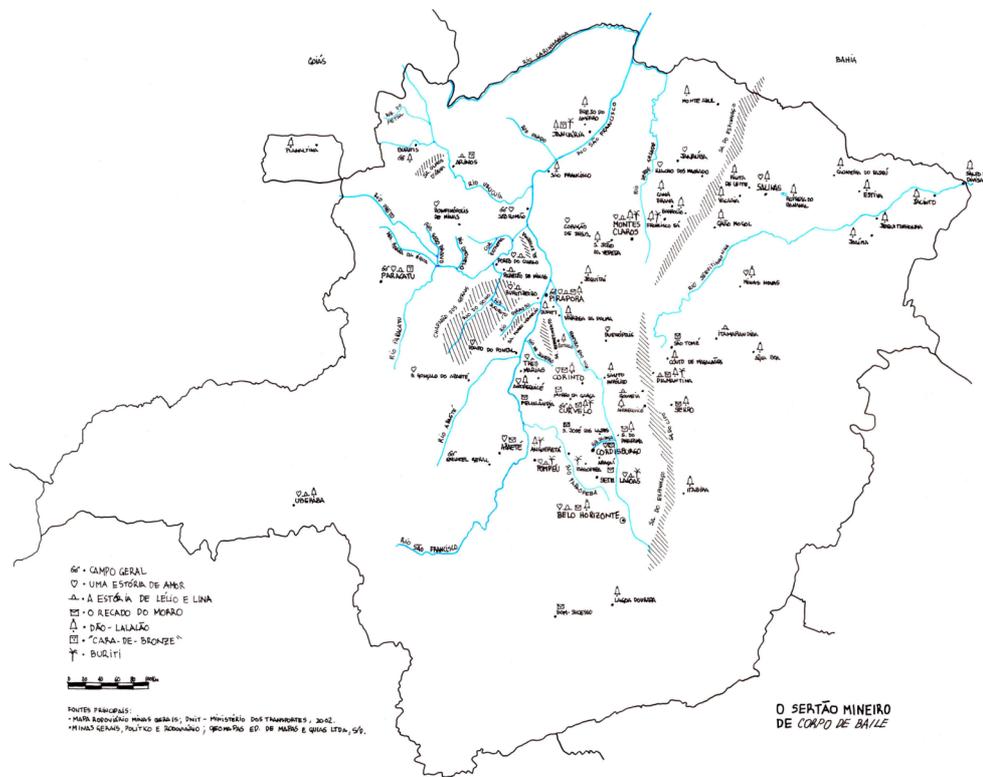
7.

^{ccxiv} NO MEIO DOS GERAIS. Referência ao Mutúm.

-
- ^{ccxv} RASGÃO. Existe uma Grotta do Rasgão em Paraopeba, centro de Minas Gerais, produzida artificialmente nas terras da Cia Têxtil Cedro e Cachoeira.
- ^{ccxvi} SETELAGOANO. Sete Lagoas, na região metropolitana de Belo Horizonte, já mencionada em EA e LL.
- ^{ccxvii} GRUMIXÃ. Inseto *Trichoptera*.
- ^{ccxviii} O RIO. Em “Buriti”, o “rio” parece ser o rio Abaeté, que aparece mencionado apenas uma única vez e de forma oblíqua.
- ^{ccxix} JUCURUTÚ. Rio Jucurutu, afluente do rio do Sono, na divisa das cidades de Buritizeiro e João Pinheiro.
- ^{ccxx} DO SONO. Rio do Sono, deságua no Paracatu, que deságua no São Francisco. Atravessa o município de João Pinheiro e alcança o Paracatú na divisa com Brasilândia de Minas.
- ^{ccxxi} MONTES CLAROS. Já mencionada em EA, LL e DL.
- ^{ccxxii} CURVELO. Já mencionado em CG, LL, RM e DL.
- ^{ccxxiii} MUTÚM. Aqui trata-se do mesmo lugar onde se passa CG, pois é Miguilim adulto, Miguel, quem o relembra.
- ^{ccxxiv} PEIXE-MANSO. Trata-se do mesmo lugar para onde dirigiam-se Lélío e dona Rosalina, em LL, visto que Rosalina e Vovó Maurícia eram grandes amigas.
- ^{ccxxv} JANUÁRIA. Já mencionada em DL e CB.
- ^{ccxxvi} DIAMANTINA. Já mencionada em RM e DL.
- ^{ccxxvii} ABAETÉ. Aqui tudo indica que se trata do rio Abaeté. A localização mais provável do Buriti Bom é o município de São Gonçalo do Abaeté, mas não estão excluídos os outros municípios, por onde ele corre, em direção norte, para o rio São Francisco: Varjão de Minas, Tiros, Patos de Minas, Carmo da Paranaíba, Arapuá, Matutina, Rio Paranaíba e São Gotardo.
- ^{ccxxviii} POMPÉU. Já citada em EA.
- ^{ccxxix} ANGUERETÁ. Já citada em DL.
- ^{ccxxx} VILA. Há outros momentos em “Buriti” em que a Vila aparece, mas não há nenhuma menção indicadora de qual seja o município em questão. A favor de São

Gonçalo do Abaeté conta somente a proximidade com a localização da Samarra, região que Rosa conheceu muito bem.

O SERTÃO MINEIRO DE *CORPO DE BAILE*



O mapa foi feito originalmente à mão, em papel A3. Para que seja possível imprimir e visualizá-lo em tamanho original, ele aparece dividido nas páginas seguintes.
