



Sobre bailados de *Corpo de baile*: uma análise comparativa entre literatura e dança no texto rosiano

About Rhythms of Corpo de Baile: A Comparative Analysis Between Literature and Dance in Rosiano Text

Joelma Rezende Xavier

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
joelmarexavier@gmail.com

Resumo: A partir da leitura de *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa, pretende-se discutir relações entre literatura e dança nos desdobramentos estéticos do texto rosiano. Para isso, apresenta-se um panorama sobre história e formação de “corpo de baile” em dança (BOURCIER, 2001) e sugere-se uma abordagem sobre a percepção de um “corpo de baile”, especialmente nas novelas *Campo geral*, *Uma estória de amor*, *A estória de Lélío e Lina* e *Buriti*. Parte-se da concepção de que a dança é um dos elementos dinamizadores dos enredos de *Corpo de baile*, além de ser um traço importante na representação de personagens, sobretudo na esfera feminina. Este artigo, por meio de uma análise comparativa, apresenta contribuições para o enfoque interartes nos estudos da obra rosiana.

Palavras-chave: corpo de baile; dança; literatura; linguagem.

Abstract: From the reading of *Corpo de Baile*, by João Guimarães Rosa, it attempts at discussing relations between literature and dance in the aesthetic developments of the *rosiano* text. The article aims to presenting an overview of history and formation of “corps de ballet” in dance (BOURCIER, 2001) and it aims at pointing out an approach about the perception of a “corps de ballet”, mainly in the novels *Campo Geral*, *Uma estória de amor*, *A estória de Lélío e Lina* and *Buriti*. It is part of the conception that dance is one of the energizing elements of *Corpo de Baile*, besides being an important

trace in the representation of characters, mostly in the female sphere. This article, through a comparative analysis, presents contributions to the interviewing approach in the studies of Guimarães Rosa's work.

Keywords: corps de ballet; dance; literature; language.

Em 2018, a publicação de *Corpo de baile*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, completou 62 anos.¹ A obra constitui-se de sete novelas e recebeu diferentes formatos editoriais ao longo de sua história. No ano de seu lançamento, em 1956, *Corpo de baile* foi organizado em dois volumes. Na segunda edição, as novelas foram reunidas em volume único; a partir da terceira edição, a obra foi dividida em três volumes: *Manuelzão e Miguilim* (1964), com as novelas “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965), com as novelas “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e *Noites do Sertão* (1965), com as novelas “Dão-Lalalão (o devente)” e “Buriti”. Na edição comemorativa dos 50 anos da obra, em 2006, *Corpo de baile* voltou a ser publicada em dois volumes. Soares (2006) afirma que a organização em dois volumes, como na primeira edição, “dá, novamente, visibilidade a uma característica estrutural do livro: a coesão profunda que subjaz à sua diversidade aparente” (SOARES, 2006, p. 345). Por que essa perspectiva paradoxal em “diversidade aparente” e “coesão profunda”? Porque, reunidas em dois volumes, as sete novelas rosianas não apresentam uma noção de unidade nem uma abordagem sequencial única de leitura, podendo ser lidas de forma independente umas das outras, o que sugere um caráter múltiplo e diverso à obra, mas esse traço da diversidade nas narrativas é tensionado, uma vez que os enredos apresentam significativas ligações entre si, conforme enfatiza Soares (2007b):

[...] existem conexões profundas entre as histórias de *Corpo de baile*. É o que já indica o fato de serem sete (o número dos conjuntos perfeitos: são sete os dias da criação, os planetas da cosmologia tradicional, os ramos da árvore cósmica...); e, principalmente, o título que as congrega: trata-se de um *corpo*,

¹ Em 2018, o romance *Grande sertão: veredas* também completou 62 anos e *Sagarana*, livro de contos, 72 anos.

um organismo resultante do inter-relacionamento de suas partes constitutivas.

[...] Além das conexões entre as novelas que se estabelecem via personagens recorrentes, vale a pena apontar também a indicação para a compreensão do enigmático título da novela “Dão Lalalão” oferecida ao leitor, não nesta novela, mas em “A estória de Lélío e Lina”. A certa altura se diz nesta última: “O amor era isto – lãolalalão – um sino e seu badalalal” (SOARES, 2007b, p. 40-41, grifo da autora).

A partir dessa noção metafórica de corpo, como “um organismo resultante das partes constitutivas dos enredos de *Corpo de baile*”, início este artigo, visando a pensar na relação entre literatura e dança, configurada na imagem de um ‘corpo de baile’ e nos prováveis desdobramentos estéticos dinamizadores da linguagem no texto rosiano. Para isso, fundamento minha abordagem na perspectiva teórica de “corporeidade”, postulada por Merleau-Ponty (2011), como uma rede de sentidos, pulsões e imaginário, que se estrutura em uma dimensão instável, heterogênea e múltipla do corpo. Nesse contexto, o ‘corpo’ pode ser entendido como um “sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, [pois] nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 212). Ainda baseando nessa noção de corpo como um campo sensorial, também articulo minha abordagem teórica no princípio da *pathosformel* warburguiana (a fórmula do *phátos*), conforme Didi-Huberman (2013), em que a “língua gestual das paixões” delinea os traços de sobrevivência da cultura, na dinâmica anacrônica da memória e da linguagem corporal. Por fim, destaco as noções de ‘corpo dançante’ e ‘gesto dançado’, a partir de Gil (2013) e de Didi-Huberman (2013), utilizadas neste artigo para esboçar perspectivas sobre os corpos em movimento e sobre a gestualidade relacionada aos diferentes ritmos da cultura popular, da natureza, da sensualidade e do imaginário que perfazem o universo rosiano. Feito esse esboço teórico, proponho, a seguir, uma breve abordagem sobre história e constituição de ‘corpo de baile’ em dança e, em outro momento da análise, apresento considerações para a percepção de um ‘corpo de baile’ e dos corpos dançantes, especialmente nas novelas “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”.

Em *História da dança no Ocidente*, Bourcier (2001) discorre sobre aspectos ritualísticos e cerimoniais atrelados à dança nas

civilizações antigas, enfatizando como a dança, sobretudo entre os gregos, era um elemento fundamental de expressão. O autor afirma que, por muito tempo, na Grécia, a dança recebeu uma abordagem em conformidade com os preceitos de Platão (*Leis*), que a classificou em dois grupos: *dança de beleza* e *dança de feiura*, e seus subgrupos internos; a dança também foi entendida a partir de preceitos socráticos, que a definiam como “um exercício que dá proporções corretas ao corpo” (BOURCIER, 2001, p. 22). De acordo com Bourcier, o povo grego não separava corpo e espírito, uma vez que considerava o corpo como um meio de conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento e a sabedoria, e considerava a dança como um processo de formação educacional na *pólis* grega. Dentre as formas de expressão dançada, destacava-se a dança dionisíaca, reconhecida como um dos modos de evolução da cultura grega. O culto a Dionísio estava associado ao aspecto dual de sua natureza: de um lado, ele era o deus da *ubris* (entusiasmo, embriaguez – em seu sentido material e espiritual), do transe, do êx-(es)tase; do outro, ele aparecia como o deus do despertar primaveril da vegetação e, portanto, da fertilidade: “muitos ritos dionisíacos são ritos agrários e comportam a ostentação do *phallos*” (BOURCIER, 2001, p. 24). Ao redor de Dionísio, havia as ménades, mulheres possuídas pela “loucura sagrada”, e os sátiros, seres de corpos híbridos (metade homem, metade bode). Mudanças e evoluções aconteceram, demarcando influências da dança grega no surgimento da tragédia, especialmente na configuração do coro na tragédia clássica² e na comédia (parábase).³ Além disso, a dança grega também sofreu alterações com as manifestações da dança pírrica (guerreira), da dança em cultos religiosos, das festas e das danças da vida cotidiana.

Dando um salto na história, outro período de grande influência na formação da dança, no contexto europeu, situa-se no *Quattrocento*, caracterizado como o conjunto de eventos culturais e artísticos do século XV na Itália, também conhecido como a Renascença Italiana.

² Conforme o pensamento nietzschiano em *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 2007).

³ Parábase: na comédia grega, ocasião em que o coro se afastava da ação teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais (cf. HOUAISS, 2009). No sumário de *Corpo de baile*, Guimarães Rosa caracteriza as novelas *Uma estória de amor* (festa de Manoelzão), *O recado do morro* e *Cara-de-bronze* como parábases.

Bourcier ressalta que a compreensão da coreografia, na França do século XVI, depende da percepção de como se estabeleceram as relações no *Quattrocento*: “é na Itália, nessa época (séc. XV), que se iniciou a formação de uma sociedade cortesã, ainda não enrijecida pela etiqueta. Em torno do príncipe, reunia-se gente que tinha em comum o gosto pela elegância intelectual e pelas artes, um estilo de vida que buscava o extraordinário” (BOURCIER, 2001, p. 64), fato que contribuiu para o surgimento do “balé de corte”, cujo objetivo principal era o de exaltar os preceitos da monarquia. No século XVI, na França, sob influência artística italiana e inserido em um cenário monárquico, especialmente com a tomada de poder por Luís XIV (1642 a 1661), “o balé de corte passou de um movimento de afirmação do princípio monárquico (como ocorria na Itália) para uma cerimônia de adulação da pessoa do rei” (BOURCIER, 2001, p. 73). Essa categoria de balé foi considerada a primeira forma de profissionalização da dança, com inserção de regras e de técnicos, uma vez que, “até então, a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir desse momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão do corpo e da utilidade das regras para explorá-lo” (BOURCIER, 2001, p. 65). Esse processo de profissionalização repercutiu efeitos ambíguos, por ele ter possibilitado uma emancipação de técnicas e de instrumentalização da dança e, ao mesmo tempo, ter trazido mecanismos de controle dos gestos dançados, ocasionando em censura às práticas dançantes entre os plebeus. Apesar dos avanços técnicos e das ambiguidades do balé de corte no século XVI, foi na França do século XVIII, sobretudo, que grandes modificações ocorreram no campo da dança. De acordo com Bourcier, a reunião de um conjunto de fatores, como público potencial, um sentido de ‘festa’ que se desviava de ‘lirismo heroico’ para uma ideia de ópera mais voltada para o virtuosismo material do espetáculo, possibilitou a configuração da dança clássica. É nesse contexto, pela primeira vez, que se regulamentou o funcionamento de um *corpo de baile* e que se criou a Escola da Dança e da Música da Academia Real (1713). Na obra *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, encontra-se a seguinte aceção para ‘corpo de baile’:

O termo se refere originalmente a todo o corpo de bailarinos dentro de uma companhia de balé, embora hoje ele se refira a dançarinos que, regularmente, realizam *performances* juntos, como um grupo, ao contrário de solistas ou de personagens principais. No palco, os bailarinos de uma companhia podem atuar como solistas, mas, na maioria das coreografias clássicas, o destaque de atuação é para o *corpo de baile*, como os complexos padrões de duas ou três dúzias de bailarinos ao criarem sua própria poesia visual, musical e dramática (KOEGLER, 2010, grifos meus, tradução minha).⁴

A partir do estabelecimento de uma regulamentação profissional, de acordo com Bourcier, os corpos de baile ganharam grande projeção, sobretudo no século XIX, quando foram criadas coreografias clássicas em que se potencializava o aspecto visual, técnico e artístico do corpo de baile. O balé *A Sylfide* (1832) marcou o início do balé romântico e, em 1841, deu-se o surgimento da obra-prima do balé romântico, o *Balé Gisele*.⁵ Um dos principais temas – presente nesses dois balés – é a existência de um amor impossível entre um mortal e um espírito, geralmente representado por delicadas ninfas, sempre numa atmosfera onírica. Nas imagens a seguir, visualizam-se dois momentos de atuação do corpo de baile nesses balés, em adaptações contemporâneas. É importante observar o aspecto esvoaçante e angelical dos figurinos, além da caracterização etérea das ninfas, especialmente devido à presença de pequenas asas nessas vestes.

⁴ Corps de Ballet: “The term originally referred to the entire body of dancers within a ballet company, although nowadays it refers to the dancers who regularly perform together as a group, as opposed to solists, principals, or character artists. On stage the dancers of the corps de ballet may act as a frame for the solists but some of the greatest classical choreography is for the corps de ballet alone, as the complex patterns created by two or three dozen dancers create their own visual, musical, and dramatic poetry”.

⁵ Texto de Théophile de Gautier e música de Adolphe Adam; nos anos de 1884, 1887 e 1899, Marius Petipa propôs modificações para a coreografia do *Balé Gisele*.

FIGURA 1 – Corpo de Baile e solistas da *São Paulo Cia. de Dança*, em remontagem do *Ballet La Sylphide*, em 2015.



Fonte: São Paulo Companhia de Dança. Créditos: Wiliam Aguiar. Disponível em: <http://www.spcd.com.br/images/fotos/la_sylphide1.jpg>. Acesso em: 13 jun. 2016.

FIGURA 2 – Corpo de Baile *Temporada Dell'Arte de Dança 2015*, em remontagem do *Ballet Giselle*, em 2015.



Fonte: Midiorama. Créditos: Damir Yusupov. Disponível em: <<http://www.midiorama.com.br/temporada-dellarte-de-danca-2015>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

Na virada do século XIX para o XX, Isadora Duncan, considerada uma das precursoras da dança moderna, modificou a forma de dançar, até então consagrada pela dança clássica, e eliminou as sapatilhas e os figurinos sofisticados, propondo interpretações mais viscerais para variações coreográficas, sobretudo no que diz respeito às rupturas de técnicas do balé clássico. Em 1913, o russo Vaslav Nijinski coreografou *A sagração da primavera*,⁶ peça musical dissonante e assimétrica do russo Igor Stravinski, que propunha movimentos, por vezes, assíncronos e diversificados para os bailarinos em uma mesma cena. Nijinski, nessa montagem coreográfica, eliminou o conceito de *corpo de baile*. Doris Humphrey⁷ (1959) afirma que, na dança moderna, o conceito de “grupo” é o que substitui o termo ‘corpo de baile’. Segundo ela, em um grupo de dança, a coordenação técnica de uma diretoria e a valorização de diferentes personalidades são elementos fundamentais para o trabalho. Embora substituído por ‘grupo’, a partir da dança moderna, o ‘corpo de baile’ ainda sobrevive nas remontagens e adaptações contemporâneas de balés de repertório – *O lago dos cisnes*, *Romeu e Julieta*, *Dom Quixote*, *Quebra Nozes*, *Copélia*, dentre outros – de diferentes companhias de balé clássico no mundo, como Kirov, Bolshoi, Ballet Imperial Russo, The Royal Ballet, New York City Ballet, Ballet Nacional de Cuba, Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, São Paulo Companhia

⁶ De acordo com Santana (2018), “a *Sagração da Primavera*, do compositor erudito russo Igor Stravinski, subverte a estética musical do século XX, dando origem ao Modernismo. A célebre composição musical desse irreverente artista do século passado é hoje considerada um símbolo da musicalidade erudita, mas, na época, causou polêmica ao embalar o balé em dois atos criado pelo não menos rebelde Vaslav Nijinski, coreógrafo também originário da Rússia. Esse espetáculo narra a trajetória de uma garota marcada para ser entregue como oblação à divindade primaveril, no auge de um ritual pagão, com o objetivo de conquistar para seu povo uma colheita proveitosa. Seu cenário foi arquitetado pelo artista plástico e arqueólogo Nicholas Roerich, e a estreia se deu em pleno *Théâtre des Champs-Élysées*, na capital francesa, no dia 29 de maio de 1913” (SANTANA, 2018).

⁷ Doris Humphrey Batcheller (EUA, 17 de outubro de 1905 - 29 de dezembro de 1958) foi bailarina e coreógrafa no século XX. Juntamente com suas contemporâneas Martha Graham e Katherine Dunham, Humphrey foi um dos ícones de segunda geração da dança moderna que, sob influências dos precursores – incluindo Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn –, potencializou o uso da respiração e de contrações corporais nas técnicas de dança (BAZZOTTI, 2016).

de Dança. Dado esse esboço sobre criação e desuso (no contexto da dança moderna) do conceito de ‘corpo de baile’, na história da dança, pode-se perceber que, na dança contemporânea, é a noção de grupo que vigora em montagens coreográficas de companhias de dança, como Grupo Corpo, Grupo Primeiro Ato, São Paulo Companhia de Dança, Companhia Deborah Colker, dentre outras – para enumerar alguns grupos e companhias de dança, específicos do contexto brasileiro.

No contexto da dança, as primeiras décadas do século XX dinamizaram transformações consideráveis na formação técnica e coreográfica. A ruptura com o modelo estético da dança clássica e a necessidade de configuração de uma linguagem crítica, sobretudo no contexto do pós-guerra, provavelmente, estão entre as mudanças mais impactantes nos processos de expressão da linguagem coreográfica. Dentro dessa dinâmica, a potencialização do gesto dançado⁸ como um processo contínuo de incorporação cultural trouxe à tona diferentes mecanismos de valorização de elementos de culturas africana e indígena, por exemplo, além de um maior reconhecimento das formas de expressão da gestualidade popular e, especialmente, dos traços memorativos do gesto dançado, a começar pela cultura greco-romana. Certamente, a ideia de um ‘corpo de baile’ na narrativa rosiana não pode ser explicada apenas por fatores correlacionados à dança/à linguagem da dança. É interessante observar, entretanto, que, dado o contexto em que essas sete novelas foram publicadas, ou seja, meados do século XX, considerar diferentes modos de expressão da linguagem, destacando-se aí a dança, é também uma forma de explorar a complexidade humana na qual pululavam as transformações do século XX, tracejadas no texto de Rosa, por meio das potencialidades dadas ao uso do léxico, assim como das diferentes formas de representação e análise da história, da política, da sociologia, da filosofia, da música, dentre outras possibilidades, na construção de “obra aberta”, conforme conceito de Umberto Eco (2015), em abordagem sobre os (des)limites da interpretação literária.

⁸ A partir de Gil (2013), ‘gesto dançado’ pode ser entendido como a gestualidade empregada para expressar ritmos e rituais de movimentos do corpo dentro de uma esfera artística, como ocorre no gestual coreográfico, e de uma esfera social, a partir de movimentos que vão dos traços evocados nos falares, nos cumprimentos, nos ritos religiosos, até no gingado e nas danças populares. Para uma perspectiva mais aprofundada sobre essa noção teórica de gesto dançado, consultar o capítulo “O gesto e o sentido”, em GIL (2013, p. 79-98).

A partir desse campo de influências e de transformações nas práticas/expressões de linguagem coreográfica, não seria profícuo apontar uma única explicação para o porquê de um ‘corpo de baile’, especialmente no título das novelas de Rosa. Desse modo, considero importante destacar algumas hipóteses, retiradas da fortuna crítica de Rosa, que propõem uma abordagem sobre um ‘corpo de baile’ nessas novelas para, em seguida, elaborar a perspectiva que defendo, neste artigo, sobre o arranjo do corpo de baile nas narrativas rosianas. Apresento, a seguir, essas hipóteses.

Soares (2007b) aponta para o caráter metafórico de representação da leitura e dos movimentos nas esferas do cosmos como traços delineadores dessa relação entre ‘corpo de baile’ e narrativa. Segundo essa autora,

além da figuração do movimento dos planetas e do trânsito interno de personagens, a ideia de movimento, está implícita também no título do livro – o movimento da dança: *o corpo é de baile*. As novelas constituem, portanto, um organismo dinâmico e autorreflexivo, em vários sentidos. À luz das doutrinas que fundamentam o universo ficcional de Guimarães Rosa, entretanto, o movimento tem efeito desorganizador. As novelas, ao modo dos componentes de um espetáculo de dança (um corpo de baile ainda não é a dança, mas indica a iminência dela), funcionam como partes de um todo que pode ser posto em movimento. O título do livro indica, portanto, movimento latente, em potência. O movimento – o baile, a dança – é ativado pela leitura (SOARES, 2007b, p. 42-43).

Essa abordagem de Soares elucida aspectos importantes acerca da compreensão de um ‘corpo de baile’ nas novelas de Rosa, como a representação de um “movimento latente” dentro da dinâmica do movimento e do caos instaurados no universo ficcional rosiano. No caso específico de *Corpo de baile*, essa relação já é apontada na escolha das epígrafes da obra, nas quais Guimarães Rosa coloca os pensamentos de Plotino e Ruysbroeck⁹ – característicos de uma esfera metafísica

⁹ Não é meu objetivo, neste artigo, fazer um desdobramento sobre a perspectiva filosófica das epígrafes de Rosa. Para uma visão sobre esse assunto, consultar Soares (2007b). A autora faz uma abordagem detalhada sobre os princípios de ordem e desordem na visão platônica de universo, além de situar os preceitos de Plotino e do místico indiano Ruysbroeck e das perspectivas dionisíacas, conforme enfoque de Franklin Oliveira (1986) do coco de Chico Barbós. Esses três autores são citados por Rosa nas epígrafes de *Corpo de Baile*.

e apolínea – no mesmo patamar do coco de festa de Chico Barbós – essencialmente telúrico e dionisiaco. Além desse aspecto, Soares ainda chama a atenção para o movimento da leitura, metaforizando-a na dinâmica latente do gesto dançado: a coreografia de cada enredo ganha visibilidade a partir do movimento de leitura. Daí o porquê, para essa autora, de a noção de ‘corpo de baile’, nessas novelas, remeter à possibilidade de movimento que está por se realizar, assim como a ideia de um espetáculo que estaria a começar quando as cortinas do palco se abrem para a plateia.

A partir da identificação de Guimarães Rosa como um “inventor de abismos”, Paulo Rónai (2009) enfatiza que o autor de *Corpo de baile* localiza esses abismos em

brincas almas de sertanejos, inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, crendices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora. [...] Esses abismos dão reais calafrios. No fundo deles se vislumbram os grandes medos atávicos do homem, sua sede de amor e seu horror à solidão, seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro. Nas obras (novelas) de Guimarães Rosa, tais sentimentos plasmam a mente de personagens marginais imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros. Eles é que formam o “corpo de baile” num teatro em que não há separação entre palco e plateia (RÓNAI, 2009, p. 119).

Nesse fragmento, Rónai traça o caráter sociopolítico das novelas de *Corpo de baile*, enfatizando o tratamento estético que Rosa dá à vida marginal, seja pelo viés da loucura, da pobreza, da solidão, seja pelo viés dos amores encenados. A ideia de um ‘corpo de baile’, de acordo com esse crítico, é elaborada a partir de um critério metafórico em que noções de realidade e ficção se aglutinam na imagem de um teatro, em que não se separam palco e plateia. A hipótese de Rónai aproxima a identificação do ‘corpo de baile’ à representação do coro da tragédia, talvez daí a ideia de “abismos encenados” na marginalidade das relações sociais.

Para Oliveira (1991), “*Corpo de baile*, o título, transfere para a nossa sensibilidade e imaginação a realidade do teatro e do balé, como expressão do feérico [...], dissolvida no corpo das novelas que se desenvolvem mais do que como simples histórias” (OLIVEIRA,

1991, p. 65-66). Em consonância com esse enfoque, Santiago Sobrinho (2011) apresenta uma interpretação para ‘corpo de baile’, inicialmente, a partir do verbete de dicionário, sendo o ‘corpo de baile’ um “conjunto permanente de bailarinos que executam danças clássicas ou folclóricas, por vezes dispendo de coreografias próprias” (HOUAISS, 2001, p. 843 *apud* SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 217). Para esse autor, *Corpo de baile* remete a Dionísio, “pela evocação explícita ao corpo e à dança” (HOUAISS, 2001, p. 843 *apud* SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 217) e que, portanto, “[...] o autor Guimarães Rosa dispõe de coreografias próprias, ou seja, escritura e ritmos próprios para dar corpo, baile e festa às metamorfoses do sertão” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 219).

As concepções para a ideia de um ‘corpo de baile’ de Soares (2007b), Rónai (2009), Oliveira (1991) e de Santiago Sobrinho (2011), embora situem diferenças em alguns aspectos, sobretudo no que diz respeito aos processos metafóricos da leitura (SOARES, 2007b) e da escritura (SANTIAGO SOBRINHO, 2011), apontam convergências, especialmente no que concerne à construção ficcional, entendida como um processo de potências dinamizadoras de manifestações do sensível por meio da escrita. A partir desse enfoque, em parte da fortuna crítica, sobre a noção de um ‘corpo de baile’ na composição das sete novelas de Guimarães Rosa, entendo que a percepção de ‘corpo de baile’ nas novelas deve compreender, também, uma esfera que envolva o corpo e os movimentos dançados e, a partir dessa hipótese, proponho uma interpretação para ‘corpo de baile’, que se divide em três aspectos, a saber: 1) na presença de movimentos dançados; 2) na composição de personagens que se associam a ninfas dionisíacas; e 3) na constituição de uma linguagem que potencializa a ideia de movimento dentro de uma dinâmica estética da narrativa. É sobre esses três aspectos, fundamentalmente, que darei continuidade a esta análise.

1 Movimentos *dansados* em *Corpo de Baile*: “reboliços alegrativos”

A palavra ‘dança’ e seus derivativos (dançador, dançavam) são grafadas, no texto rosiano, com a letra *S*: *dansa*, *dansador*, *dansação*. Costa (2012) afirma que esse recurso gráfico do uso de *S* sugere, de uma forma mais visual, o movimento da dança. Também seria o *formato em S* que perfaz o trajeto da viagem em *O recado do morro*, que anuncia, de acordo com Wisnik, “cifradamente, múltiplos níveis de significação

que se desdobram na novela” (WISNIK, 1998, p. 166). Essa perspectiva de multiplicidade pode associar-se a mecanismos gestuais/imagéticos presentes no trecho: “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. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para lado esquerdo”¹⁰ (ROSA, 2010, v. 2, p. 7). Nesse trecho de *O recado do morro*, a ideia do movimento¹¹ é atrelada à representação sinuosa da estrada (aspecto visual) e, simultaneamente, ganha corpo na sonoridade sibilante da aliteração presente na sequência de vocábulos: serra-acima, cinco, solene, sol, sombras.

Além dessa perspectiva de visualidade e de sonoridade de um movimento, corporificado nessa narrativa, e registrado nos movimentos da grafia do *S* na palavra ‘dansa’, o universo da dança é explicitamente evocado em momentos variados de outras novelas. Em *Campo geral*, por exemplo, as potências do gesto dançado são representadas nas ações da personagem seo Aristeu que, no imaginário do garoto Miguilim, sempre trazia alegria àquele sertão-Mutum em que viviam:

Seo Aristeu entrava, alto alegre, alto, falando alto, era homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e dôido, mesmo. Se rindo com todos, *fazendo engraçadas vênias de dansador*. [...] Só dizia aquelas coisas *dansadas* no ar, *a casa se espaceava* muito mais, *de alegrias*, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele *a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias* (ROSA, 2010, v. 1, p. 71, grifos meus).

Nota-se, nesse fragmento, a representação do gesto dançado como elemento desencadeador da fantasia. O “dansador” ou as “coisas dansadas” com que se emocionava a personagem Miguilim funcionam

¹⁰ Todas as referências às novelas de *Corpo de baile* foram retiradas da 3ª edição de 2010, da editora Nova Fronteira, publicada em dois volumes. Visando a uma identificação mais clara dos textos, utilizarei a referência: ROSA, 2010, v. 1 ou v. 2.

¹¹ Em *A raiz da alma* (1992), Heloísa Vilhena Araújo traça paralelos entre as novelas de *Corpo de baile* e o movimento dos planetas. A autora propõe uma ideia de “dança cósmica” associada à simbologia pagã em que se projeta a escritura de Guimarães Rosa. Embora o estudo de Araújo seja uma referência na fortuna crítica de Rosa e também apresente uma análise de dança nas novelas rosianas, não é objetivo deste artigo explorar perspectivas relacionadas à noção de “dança cósmica”.

como um caos que desestabiliza a monotonia do cotidiano no Mutum. Vale ressaltar que a ideia de caos associada a esse movimento é positiva, uma vez que o gesto dançado de seo Aristeu preenchia o imaginário naquelas terras isoladas do Mutum, área rural em Minas Gerais. A alegria da “dansa” de seo Aristeu estava nas articulações do corpo-contador de estórias.

Na novela *Uma estória de amor*, durante a festa de Manoelzão, a dança é elemento evocado para ressaltar os processos de movimentação e de divertimento das personagens:

Os homens *dansavam*. O Pruxe formava o lundú, feita grande roda. [...] O lundú era de lá. [...] Chico Bràaboz *dansava* e tocava a rabeça, e a todos falava. Mas estreito, por detrás, o Pruxe, era o mestre, regia: ‘É deveras, minha gente/quem souber pode dansar!/- Olerê, canta!/- Ao meu Rio-de-São Francisco, capitão deste lugar!...’ [...]Manuelzão não sabia, nunca em sua vida tinha dansado. Também, *aquela era custosa, dansa de poucos*. Um, de cada um, sua vez, *pulava no meio da roda*, e pega *rapapeava*, *trançava as pernas*, num *desatino de contravoltas, recortando lances*. Cada qual diferente, cada um por seu modo, próprio desenho, seguindo a rapidez. Nem se sabe como podia (ROSA, 2010, v. 1, p. 223; p. 224-225, grifos meus).

O lundu¹² é um gênero musical e uma dança de influência africana e europeia, criada a partir dos batuques dos escravos. O ritmo e a dança sofreram mudanças no decorrer do tempo, porém a evidência maior de sua tradição é a sensualidade no gestual dançado. Para sua execução, são necessários movimentos dos quadris, com rebolados bem marcados, além do delineamento postural do corpo com elevação de braços acima da cabeça e de marcação com os pés ao ritmo da música, característicos dos movimentos africanos e, na composição musical, o lundu herdou a harmonia e a melodia de ritmos da cultura europeia. A menção específica ao lundu, na novela *Uma estória de amor* (festa de Manoelzão), ilustra a miscigenação cultural característica da cultura popular, uma vez que os movimentos visualizados por Manuelzão, e por ele considerados

¹² Conceito formulado a partir do Almanaque Cultura Brasil. Disponível em: <<http://www.brasilcultura.com.br/cultura/lundu-dancas-e-ritmos-do-brasil/>>. Acesso em: 16 jun. 2016. É importante destacar que as noções sobre as origens e a nomenclatura do lundu são flutuantes. Para uma leitura sobre o assunto, ver CUPERTINO, 2014.

complexos, fazem parte da expressão da cultura popular brasileira, não sendo diferente do que se passava nos Gerais à época da festa de Manoelzão.

Na novela *A estória de Lélío e Lina*, a dança também é um elemento de festa, uma espécie de rito de alegria:

De seguida, se *dansou*. Quem propôs mesmo foi a dona Rosalina: falou que, sem dança, festa devia a festa. *Formaram pares*: Delmiro e Chica, [...] Lidebrando e Benvinda; Mongôlo e Adélia Baiana, – o Ustavo não dansava, ele mesmo mandou que os dois *podiam e dansassem*; Fradim e Drelina. [...] Mas Lélío nem teve tempo para escolher dama: *dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho – os dois formaram mazurca dansando* (ROSA, 2010, v. 1, p. 393, grifos meus).

Mas, nisso, bateram palmas, num *reboição alegrativo*: *seo Senclér tinha tirado a Mariinha para dansar*. Todos os outros pares se saíram, o meio do terreiro ficou adro, o povo em volta, apreciavam. Ah, era luzido – dada praça à dança – que nem um teatro! *A Mariinha parava no ar, com um risco de movimentos muito certos, cabecinha altaneira, parecia que nem estava vendo, só dansava, dansava*. E seo Senclér, garboso cavalheiro em sós, tomava conta dela com firmeza, cumpria a sério aquele proceder, o prazer de dansar com Mariinha no rosto dele estava-se (ROSA, 2010, v. 1, p. 394, grifos meus).

Nesse trecho, a movimentação das personagens articula-se por meio de uma atmosfera de precisão (a demarcação dos pares e a marcação dos movimentos de pés e cabeça, realizada pela personagem Mariinha) e de emoções (alegria). Além de configurar um espaço-corpo do trânsito das personagens, a presença do gesto dançado, nesse fragmento, também pode ser identificada como uma herança grega do gestual das *ninfas dionisiacas*, conforme aponta Didi-Huberman (2013).

No capítulo intitulado “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate”, Georges Didi-Huberman¹³ aborda a temática do corpo dançante a partir das montagens referentes à *Pathosformel*, no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Primeiramente, segundo Didi-Huberman, o destaque dado à “fórmula do *pathos*” deve-se ao fato de que

¹³ Capítulo do livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, publicado no Rio de Janeiro, pela editora Contraponto, em 2013.

Warburg conseguiu demonstrar, por meio de suas coleções, o poder de sobrevivência (*nachleben*) da “língua gestual das paixões”. Nesse sentido, os mecanismos de estranheza relacionados aos corpos e aos gestos são elementos de ações e de transformações que perduram nas tensões entre passado-futuro-presente. É por meio dessas tensões, segundo Didi-Huberman, que o corpo dançante se instaura como um elemento mítico-memorativo, capaz de pulsionar e de recriar gestos e rituais primitivos, herdados de toda uma tradição dançada, especialmente na articulação coreográfica das *Ninfas*, por exemplo, nos rituais dionisíacos, por meio de uma conexão entre os gestos, sobretudo na curvatura do dorso, na inclinação da cabeça e no gestual dos braços.

Retomando a sequência dos movimentos destacados no trecho da narrativa de *A estória de Lélío e Lina*, pode-se notar o sequenciamento dos movimentos dançados: “A Mariinha parava no ar, com um risco de *movimentos muito certos, cabecinha altaneira*, parecia que nem estava vendo, *só dansava, dansava*” (ROSA, 2010, v. 1, p. 394, grifos meus). O gesto coreográfico e a força das imagens na composição dos movimentos dançados pela personagem Mariinha, no texto rosiano, dinamizam uma linguagem dançante que não se opera numa dinâmica de tempo-espaço definida, mas que se presentifica numa fusão de forças arcaicas permanentemente exaltadas no corpo e no movimento, uma vez que os gestos de Mariinha recuperam, de forma anacrônica, traços do gestual das dançarinas gregas,¹⁴ conforme a montagem de imagens agrupadas nas pranchas relacionadas às ninfas, no *Atlas Mnemosyne*, de Warburg. Os traços de curvatura dorsal, os movimentos com os braços e a inclinação da cabeça parecem perpetuar traços memorativos da dança e do corpo, que se organizam nas imagens encenadas nos registros de Warburg (referentes à dança na Grécia Antiga) e na narrativa de Rosa. Essa conexão com o arcaico no gesto dançado será desenvolvida a partir do próximo tópico.

2 Ninfas dionisíacas no sertão

A alusão à imagem dos corpos na tradição grega serve de mote para Didi-Huberman explicar a noção estética e rítmica dos gestos gregos dançados:

¹⁴ Pranchas do *Atlas Mnemosyne*, “Ninfas dançando”, fim do século V. *La Danse grecque antique*, Paris, 1896, p. 103, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 224.

os gregos sempre preferem a dissimetria e a aparente desordem. É por isso, diríamos com Warburg, que as *Pathosformeln* deles admitem o deslocamento e a antítese para se entrelaçarem dinamicamente, como faria um amontoado de serpentes. [...] é uma espécie de polirritmia complexa, uma aparente desordem da qual escoam linhas dissimétricas e geometrias solitárias, batimentos soberanos e momentos de exagero (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 225).

Esse exagero decorre das tensões entre o corpo dionisiaco, potencialmente relacionado ao prazer, e o corpo trágico, associado ao sofrimento – “A ninfa erotiza a luta” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226). O corpo dançante das ninfas gregas deixaria como traço de sobrevivência, segundo Didi-Huberman, o “paradigma coreográfico”, no qual o caráter antitético das Ninfas leva-nos à percepção de que “não há formas construídas (o movimento dançado, o corpo) sem o abandono às forças (os traços de um passado mítico ressignificados/recriados no presente e reveladores de um devir). Não há beleza apolínea sem um pano de fundo dionisiaco” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 229).

Essa relação entre o apolíneo e o dionisiaco deve ser considerada na percepção de diferentes expressões dançadas. Nas danças e nos rituais religiosos, por exemplo, grande parte dos movimentos era (e ainda é) articulada para significar algo: a exaltação do sol/ da lua, a comemoração de um nascimento, os festejos de uma boa colheita, as dores da morte, o contato com entidades espirituais, dentre outras possibilidades. Na narrativa de Rosa, em *Corpo de baile*, há elementos que ora engendram o universo dionisiaco, sobretudo na atmosfera feminina, ora estabelecem o traço apolíneo, sobretudo no que diz respeito à composição da linguagem nos processos narrados/dansados.

Em *Corpo de baile*, há personagens configuradas numa atmosfera de sensualidade, responsáveis pela elaboração de um gestual que, além de erotizar os campos da linguagem na narrativa, dão corpo às forças dionisiacas no enredo das novelas. A personagem Jiní, de *A estória de Lélío e Lina*, por exemplo, representa um traço desse “corpo-dionisiaco” no enredo:

A Jiní já 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 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...* (ROSA, 2010, v. 1, p. 316-317, grifos meus).

Jiní movimenta-se num passo-dançado e meticulosamente orquestrado pela sensualidade de sua cor, de seus olhos, de sua boca, de seu corpo. A personagem é essencialmente telúrica, *mênade* que seduz seus observadores e que compõe um “corpo de baile”, não como uma “ninfá etérea, esvoaçante, virginal” (consoante determinações estéticas dos balés românticos no século XIX), mas como uma mulher da terra, do fogo, da cor. A dança de Jiní é dança que “desliza os proibidos”, o prazer do corpo.

Em *Buriti*, as personagens Lalinha e Maria da Glória também corporificam a ninfá dionisíaca:

Dona Lalinha não é de verdade (ROSA, 2010, v. 2, p. 280, grifos meus).

Dona Lalinha, os *cabelos muito lisos, muito, muito pretos*; e o rosto a maior alvura. Ela tem 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 (ROSA, 2010, v. 2, p. 281, grifos meus).

Glorinha é bela. Dona Lalinha é bonita. Mas as palavras não se movem tanto quanto as pessoas: um podia, não menos verdade dizer – Dona Lalinha é bela, Glorinha é bonita... (ROSA, 2010, v. 2, p. 285, grifos meus).

Maria da Glória era a bela, firme para governar um cavalo grande, montada à homem, com calças amarelas e botas, e a blusa rústica de pano pardo, *ela ria claro e sacudia a cabeça, esparramando os cabelos, dados*, em quantidade de sol. *Galopava por toda a parte, parecendo um rapaz. Alegria, era a dela.* – “Sou roceira, sou sertaneja!” – exclamava (ROSA, 2010, v. 2, p. 314, grifos meus).

Ambas as personagens compõem um traço de movimentação do feminino corpóreo que se articula nessa atmosfera dionisiaca da ninfa. A beleza e a sensualidade desses corpos ganham, no enredo, uma representação que não só corporificam diferentes bailados, mas também potencializam as tensões entre beleza e sedução nos gestos, nas vestes e na “expressão do feérico” (OLIVEIRA, 1991, p. 65-66), dissolvidas no enredo de *Buriti*.

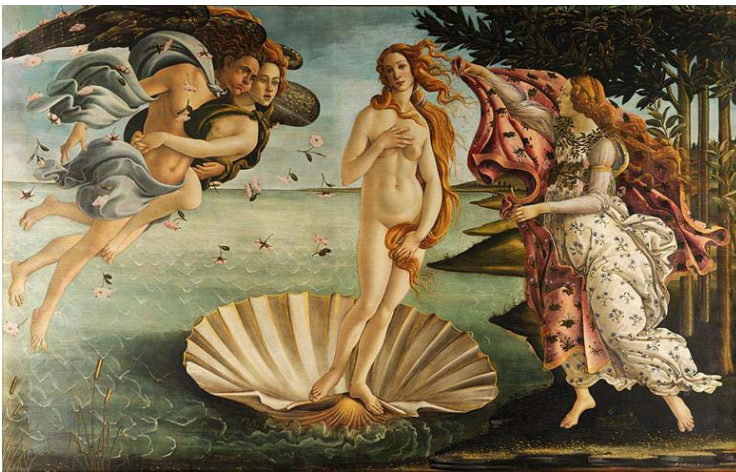
A partir de estudos sobre a tela *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, e de pranchas com recortes sequenciais de imagens dessa tela, Warburg personificou o feminino – a venustidade – na imagem transversal e mítica da *Ninfa*:

A Ninfa é a heroína do encontro movente/comovente: uma “causa externa” suscita um “movimento efêmero” nas bordas do corpo, mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório. *A Ninfa* encarna-se na mulher-vento, na Aura, na deusa Fortuna que Warburg descrevia como estilização de uma energia concreta. [...] Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o paradoxo da *Ninfa* [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220).

A potência da *Ninfa*, nesse paradoxo, está associada ao gesto corporal, ao movimento dos cabelos e aos drapeados das vestes. A ideia de sensualidade e do dinamismo corporificada na imagem da *Ninfa* situa a vestimenta e os movimentos como partes do corpo. Os drapeados das vestes atuam como uma extensão do corpo dançante, o que contribui para a percepção de um corpo múltiplo e dinâmico, ultrapassando paradigmas que restringem o corpo a apenas um compacto orgânico. Essa noção também amplia a perspectiva sobre o movimento dançado, atribuindo-lhe dimensões aéreas e elaboradas no invisível (o desejo). Retomando os trechos citados da novela *Buriti*, tanto a personagem Lalinha quanto Maria da Glória são apresentadas dentro dessa atmosfera corpórea, nos movimentos dos cabelos e das vestes e, portanto, na potência do gesto dançado: “Dona Lalinha, *os cabelos muito lisos*, muito, muito pretos” e “Maria da Glória era a bela [...] com *calças amarelas* e botas, e a *blusa rústica de pano pardo*, ela ria claro e *sacudia a cabeça, esparramando os cabelos*, dados, em quantidade de sol”. Ambas as personagens podem ser compreendidas com traços de representação da ninfa, telúrica, sensual, dionisiaca. Ainda sobre Maria da Glória e seu traço dionisiaco, destaca-se o trecho:

Ele, iô Liodoro, falava, sua voz muito inteira, e aqueles assuntos, de criança, de meio brincado – tudo parecia assunto de fadas. Tudo dado dos Gerais do sertão: como as cantigas e as músicas do vaqueiro-violeiro, sua viola com o tinir de ferros. Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. *De suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente* (ROSA, 2010, v. 2, p. 432, grifos meus).

FIGURA 3 – *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1483)



Fonte: Portal Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=5098>. Acesso em: 16 jun. 2016.

O movimento da cabeleira e das vestes elaborados na tela *O nascimento de Vênus*, de Botticelli (Figura 3), motivaram Aby Warburg, na composição da sequência de pranchas que configuram o “paradoxo das ninfas”, conforme Didi-Huberman (2013). Na novela *Buriti*, o traço essencial da ninfa dionisíaca (ou a referência do paradoxo da herança sensual do gesto dançado) está na associação direta entre a personagem Maria da Glória e Vênus (Afrodite): da espuma de iô Liodoro (Urano) nasce Maria da Glória (Afrodite), a personagem que representa o gestual

dançado do desejo e do prazer, no espaço-ninfa do sertão, por meio de seus cabelos, de suas vestes e de suas sensações. Imagens que podem ser reforçadas nos trechos a seguir:

Maria da Glória *se movia bela*, tinha uma *elasticidade* de lutadora. *Seu vestido era amarelo*, de um amarelo *solarmente manchante* e papado, *oscilável*, tão *alegre em ondas*, tão leve – como o dos panos que tinta de pacari se tingem (ROSA, 2010, v. 2, p. 314, grifos meus).

Glória se expandia, audaz, naquela quadra de ufa pastoral, se levantava cedo montava, saía ao campo, à vaqueira, lado a lado com o pai. Voltava excitada e contente, remolhada de muitos orvalhos, e corada – uma maçã. Tentava à gente ir a ela, transsuada assim do alto sol e do exercício, e procurar com o rosto todas as partes de seu formoso corpo, respirá-lo (ROSA, 2010, v. 2, p. 430, grifos meus).

Maria da Glória e Lalinha intensificam a ideia de movimentos, de gestos dançados que configuram o ‘corpo de baile’ da narrativa de *Buriti*. A essas duas personagens é dada a potência dionisiaca no deslizar “solarmente” entre desejos e sensações corpóreas. O traço dionisiaco da ninfa também vai aparecer na composição da personagem Doralda, na novela *Dão-lalalão (o devente)*:

Do cheiro, mesmo de Doralda, ele gostava por demais, *um cheiro que o breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim* e palha de milho viçoso; *e que se pegava, só assim, no lençol, [...] no vestido, nos travesseiros*. Seu pescoço cheirava menino novo. *Ela punha casca-boa e manjerição-miúdo* na roupa lavada, *para exalar*, e gastava vidro de perfume (ROSA, 2010, v. 2, p. 104-105, grifos meus).

Doralda compõe uma atmosfera de cheiros e sabores que não só elaboram um campo de erotismo e sedução, como também corporifica o traço dionisiaco, cuidadosamente arquitetado na herança da ninfa, que perpassa a conexão entre as novelas de *Corpo de baile*. Esse traço de herança do gesto dançado na *persona-ninfa* representada constitui um processo de conexão entre as novelas que pode, também, explicar o porquê de um ‘corpo de baile’ nessas novelas rosianas. Reiterando o que já foi dito neste artigo, o gestual representado nos *corpos-ninfas* das personagens de Rosa, em *Corpo de baile*, potencializa o espaço

telúrico do prazer, das forças femininas, opondo-se, portanto, ao espaço divino, exaltado nos ‘corpos de baile’ dos balés acadêmicos e românticos. E, simultaneamente, as ninfas também evocam um lugar apolíneo, pela alusão à harmonia no arranjo coreográfico, que perfaz toda a composição da linguagem em que elas se inserem. É sobre essa linguagem coreografada que darei continuidade à análise proposta neste artigo.

3 Linguagem movente

Nos enredos de *Corpo de baile*, Guimarães Rosa, além de intensificar a representação do gesto dançado por meio da intervenção gráfica no radical do vocábulo *dansar* (e de termos derivativos desse vocábulo), por meio de ritmos populares e por meio de corpos dançantes das “ninfas dionisiacas”, elabora a tessitura de um narrar por meio da captação de uma natureza que também baila. Nesse contexto, o caos que se instaura nas pulsões do desejo das personagens é suavizado nas ondulações harmônicas de cores e movimentos de plantas e bichos que, na perspectiva do narrador e das personagens que também conduzem olhares do narrar,¹⁵ esboçam o universo apolíneo debuxado nas novelas de *Corpo de baile*. A ideia de um ‘corpo de baile’, nesse esboço apolíneo, encontra-se nos ritmos orquestrados de uma natureza que *dansa*:

¹⁵ De acordo com Soares (2007a), a partir de Pouillon (1974), essa perspectiva pode ser caracterizada como “olhar com”: “Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior [...]. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta” (POUILLON, 1974, *apud* SOARES, 2007a, p. 150). Nas novelas de *Corpo de baile*, esse recurso é utilizado de forma intensa: para exemplificar isso, em *Campo Geral*, o narrador penetra o olhar da personagem Miguilim, um garoto míope de sete ou oito anos; em *A estória de Lélío e Lina*, a perspectiva de Lélío ganha foco no olhar do narrador; em *Uma estória de amor*, o olhar de Manuelzão, sobretudo, é potencializado; em *Buriti*, as perspectivas de nhô Gualberto, de Miguel e de Lalinha são corporificadas; em *Dão-Lalalão (o Devente)*, o narrador acompanha as perspectivas de Soropita; em *Cara-de-bronze*, os vaqueiros são representados no processo da narração; e, por fim, em *O recado do morro*, os recadeiros ganham perspectivas nos olhares do narrador.

Ao alto que parecia cheio de segredos, silêncios; acaso, entanto, *uma borboletazinha flipasse recirculando em ziguezague*, redor do tronco, ele podia servir de eixo para seus *arabescos incertos*. [...] O brejão era um oásis, impedida do homem, fazia vida. Não se enxergavam os jacarés, nem as grandes cobras, que se estranham. Mas as garças alvejavam. Surgia um *mergulhão*, dos tufos, *riscava deitado o voo. Formas penudas e rosadas se desvendavam, dentre os caniços*. Impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada. *Serenavam-se os nelumbos, nenúfares, ninfeias e sagitárias*. Do traço dos buritis, até o rio, era defendido o domínio. Assim Miguel via aquilo (ROSA, 2010, v. 2, p. 311, grifos meus).

Nesse trecho, o olhar de Miguel, na novela *Buriti*, acompanha os traços ziguezagueantes do cenário da fazenda Buriti-Bom, onde *borboletas, ninfeias e sagitárias* corporificam os “arabescos” de um espaço-significante no enredo da novela. No conjunto de elementos visualizados por Miguel, perfaz-se uma sinfonia de cores e de tons, cuidadosamente ressignificados por substantivos, adjetivos, verbos e aliterações que corporificam a constante movência dos acontecimentos e do destino errante das personagens.

Em *Campo geral*, a natureza encena o balanço das horas e o ritmo de “vês” *entados no vento*: “Os coqueiros, para cima do curral, os *coqueiros vergavam, se entortavam*, as feiras de coqueiros *velhos, que dobravam*. O *vento yuyo: viív..., viív...* *Assoviava* nas folhas dos coqueiros” (ROSA, 2010, v. 1, p. 31, grifos meus). A aliteração esboça um traçado esteticamente organizado nos barulhos e movimentos e dão vida aos espaços do enredo.

Ainda em referência a esse espaço-movente da linguagem em *Corpo de baile*, pode-se destacar a relação entre ordem e caos evocada no gesto *dansado* do existir: “Mas tudo nesta vida *ia indo e variava*, de repente: eram as pessoas todas se *desmisturando e misturando* num *balanço de vai-vem, no furta-passo de uma contradansa, vago a vago*” (ROSA, 2010, v. 1, p. 417, grifos meus). Nesse trecho da novela *A estória de Lélío e Lina*, o emprego de campo lexical associado a *movimento* (misturar – desmisturar – balançar – ir – vir), a *galope* (furta-passo) e a uma *dansa desenvolvida no contrapasso* (contradança) esboçam representações das inconstâncias da vida e, mais do que isso, evocam uma articulação dos corpos que bailam, seja na natureza, seja no campo das relações humanas. Teríamos aí, portanto, mais uma hipótese para pensar nas formas de construção de um ‘corpo de baile’ nessas novelas.

Em *Cara-de-bronze*, o gesto *dansado* ultrapassa a dimensão dos contornos da natureza e traceja-se no efeito metalinguístico da parábase:

Sobre o momento, *concertara* de estiar, se *desbraçava* a *chuva*: mesmo o sol se mostrava. Só que se ouvia ainda, em espaçoso, a *ribombância de um trovão*, derrubado nos restos de *chuvosidade*. O mais, um escoo geral, para os *esvazio*. Os *verdes vindo à face da luz*, na beirada de cada folha a queda de uma gota; e outras gotas rolando, descendo por toda a frincha, para *ir formar o filifo* de últimas enxurradas e goteiras. Dentro de currais, metade dos *vaqueiros lutam com o gado*, apartando. Enquanto que, na coberta, sua vez os outros esperam. Assim *o dia* no Urubùquaquá se *desce*, no oblongo.

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. [...] Esta estória se segue é olhando mais longe*. Mais longe do que o fim; mais perto (ROSA, 2010, v. 2, p. 235, grifos meus).

Nesse trecho, a composição estética se configura por meio de diferentes recursos: o uso da aliteração, com gradação de fricativas vozeadas (som de *V*) para fricativas não vozeadas (som de *F*), em “*desdobrava a chuva*”; “*verdes vindo*”; “*formar o filifo*”; o emprego de substantivo onomatopaico em “*retumbância de um trovão*”; a recorrência a um campo semântico de deslizamento/movimento de queda, como em “*queda de uma gota*”, “*gotas rolando*”, “*descendo por uma frincha*”, “*o dia no Urubùquaquá se desce, no oblongo*”; e o uso de um campo semântico do narrar: “*contar*”, “*ouvir*”, “*chegar depressa a um final*”, “*estória se segue é olhando mais longe*”. A ideia de gesto dançado parte da percepção-movente dos espaços, numa espécie de *concerto da estiagem*, e avança para a “*difícultosa narração*” que angustia aqueles que querem chegar ao fim do enredo e, paradoxalmente, leva os que não objetivam esse fim às margens do “*Riacho do Vento*”. Certeza de uma *estória* terminada? Não. Certeza da constância de um movimento: o movimento do contar *estórias dansadas* que se coreografam no espaço sempre movente da narrativa. É nesse espaço-movente que se configuram os enredos *dansados* de *Corpo de baile*.

4 De corpo, baile e narrativa: à guisa de uma conclusão

A construção de um ‘corpo de baile’ nas novelas de Rosa evoca movimentos metafóricos nos campos da leitura e da escrita, conforme afirmam Soares (2007b), Rónai (2009), Oliveira (1991) e Santiago Sobrinho (2011). Após as reflexões desenvolvidas neste artigo, destaco que, além dessa ideia de movimento na articulação do literário, há também, nas novelas de *Corpo de baile*, a potencialização do gesto dançado e do corpo como elementos constituintes da estética narrativa. Desse modo, os traços de composição de ‘corpo de baile’, nas novelas de Rosa, ultrapassam a metáfora de “movimento latente da leitura” e de “teatro sem separação de palco e plateia”, e chegam à materialização de uma linguagem articulada nos movimentos da natureza e dos corpos, em diferentes circunstâncias sociais e fictícias.

Os corpos de desejo, a memória do *páthos*, no para-além dos corpos sociopolíticos dessas novelas, constituem a essência das narrativas, e esse processo ocorre, pois, em *Corpo de baile*, a linguagem delinea-se em campos diversos: como na dinâmica de afetos, olhares, abraços e palavras da mãe Nhanina, na companhia da cachorrinha Cuca-Pingo-de-ouro e ainda nas palavras do atrapalho e do querer-bem de Mãitina; na sensatez de Dito, que “parecia uma pessoinha velha em nova” e na miopia das incertezas de Miguilim. No espaço da experiência vivida por Manuelzão e na poesia da estória contada pelo velho Camilo. Na busca de prazeres e saberes nos horizontes do Pinhém, percorridos por Lélío, e na voz sábia e acolhedora de Rosalina. Na viagem do recado que sai do morro e que “começa a grande frase”. Nos encantos perfumados de Doralda e nas cicatrizes de Soropita. Na viagem em que o “menino das palavras sozinhas”, já homem-vaqueiro, sai em busca “do quem das coisas”. No espaço de vertigens e de pulsões dos corpos-ninfas no sertão de Dionísio. Imagens potentes que desencadeiam o movimento coreográfico de narrativas, cujos bailados não se circunscrevem a uma geografia e não se limitam ao espaço-sertão. *Corpo de baile*: movimentos *dansados* dos muitos bailados que corporificam o estado errante de vidas em travessia.

Este artigo desenvolveu-se no intuito principal de propor uma contribuição aos estudos de Literatura Comparada, a partir do cruzamento de perspectivas teóricas nos campos de Literatura e Dança. Entendo que estudar a fortuna crítica de Guimarães Rosa é uma tarefa complexa,

sobretudo quando se leva em consideração as diferentes perspectivas sobre sua obra, e entendo, também, que trazer a esse campo discursivo uma percepção comparatista interartes, especialmente por evocar a dança, é uma tarefa igualmente complexa e inovadora nos estudos rosianos.

Referências

ARAÚJO, H. V. de. *A raiz da alma*: Corpo de baile. São Paulo: Edusp, 1992.

BAZZOTTI, C. Vultos da dança: Doris Humphrey. 2012. Disponível em: <<http://ceciliabazzottivultosdadanca.blogspot.com.br/2012/06/doris-humphrey.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

BOURCIER, P. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTA, L. *A dança dos tempos em Grande Sertão: Veredas*: história, literatura, crítica literária e linguagem. 2012. 276 f. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CUPERTINO, Kátia. O Lundu tatuado no corpo. *Revista da Comissão Mineira de Folclore*, Belo Horizonte, ano 38, n. 26, p. 103-118, fev. 2014. Disponível em: <<http://www.folcloreminas.com.br/RevistaFolclore26.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, U. *Obra aberta*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GIL, J. *Movimento total*: o corpo e a dança. 3. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HUMPHREY, D. *The art of making dances*. Princeton: Princeton Book Company, 1959.

KOEGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2010. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Biblioteca do Pensamento Moderno)

NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas e prefácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: _____. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991. p. 55-85.

RÓNAI, P. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: _____. *Encontros com o Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Batel, 2009, p. 118-126.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. v. 1 e 2.

SANTANA, A. L. A sagração da Primavera. 2018. Disponível em: <<http://entrementes.com.br/2017/09/sagracao-da-primavera>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

SANTIAGO SOBRINHO, J. B. *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida; CEFET, 2011.

SOARES, C. C. Considerações sobre *Corpo de baile*. *Revista Itinerários*, Araraquara: UNESP, n. 25, p. 39-64, 2007b. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2438>>. Acesso em: 24 maio 2016.

SOARES, C. C. *Corpo de baile: edição comemorativa (resenha)*. *Revista do CESP*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 27, n. 36, p. 345-353, jul.-dez. 2006.

SOARES, C. C. O olhar de Miguilim. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 14, p. 147-167, 2007a. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3249>. Acesso em: 18 mar. 2016.

WISNIK, J. M. O recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte: PUC/Minas, v. 2, n. 3, p. 160-170, 1998.

Recebido em: 23 de abril de 2018.

Aprovado em: 4 de julho de 2018.