

# Corpos que escrevem: vivências e práticas históricas a partir dos lugares textuais em Guimarães Rosa

## Bodies that write: historical experiences and practices from the textual places in Guimarães Rosa

Daniilo Almeida Patrício

Doutorando em História

Programa de Pós-Graduação em História da UFMG/Bolsista Fapemig

daniilopatricio1@gmail.com

Recebido: 03/11/2014

Aprovado: 02/12/2014

**RESUMO:** O artigo aborda questões envolvendo linguagem e olhares políticos a partir do livro *Corpo de Baile* (1956), de João Guimarães Rosa. Concebendo a produção artística constituída de práticas históricas, percorre-se o corpus literário das narrativas em diálogo com entrevistas e correspondências do escritor, lendo-se a criação artística, simultaneamente, como uma forma de escrever a história, pela estória, que evidencia experiências dos sertões brasileiros, através dos *Gerais mineiros*, e realiza crítica ao progresso desenvolvimentista no Brasil – presente no contexto da escrita – principalmente através das trajetórias de personagens como “os pobres do mato”. Vivenciando experiências culturais diversas nos sertões, eles reagem também com estranhamento às regras decorrentes de poderes que falam e agem a partir das cidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, Práticas, Guimarães Rosa.

**ABSTRACT:** The article deal with questions involving political language and looks from the *Corpo de Baile* book (1956), by João Guimarães Rosa. Understanding the artistic production constituted by historical practices, travels around the literary corpus of narratives in dialogue with interviews and correspondences of the writer, reading the artistic creation, simultaneously, as a way of writing history, for the story, which highlights the experiences of Brazilian hinterlands (*sertões*), through the *Gerais mineiros*, and criticizes the developmental progress in Brazil – be present in the context of writing - mainly through the trajectories of the characters such as “os pobres do mato”. Living different cultural experiences in the hinterlands, they also react with strangeness against the rules which are derived from powers that speak and act from cities.

**KEYWORDS:** Literature, Practices, Guimarães Rosa.

### Introdução: Arte e Linguagem, Lugares de História

*“Não preciso inventar contos. Eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los”.*<sup>1</sup>

A fala do escritor brasileiro nos faz perguntar: de qual lugar chegam esses contos? O que eles carregam e, nesse existir de coisas, de experiências, quem escreve com o artista os textos desses contos? Um caminho, aqui seguido, é o de pensar *Corpo de Baile*, livro poético fragmentado lançado

<sup>1</sup> João Guimarães Rosa em entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, em 1965: LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: EPU, 1973, p. 315-55.

em 1956, como matéria textual formada com práticas históricas que, embora inseridas – e lidas – em ‘sistemas de representações’, constituem-se e são geradas a partir de vivências que, *tocadas* pela trajetória do escritor, elaboram-se partindo de informações que deságuam em Leituras<sup>2</sup>.

A elaboração estética se faz histórica no percurso entre artista e práticas vividas, externando *olhares*, que por sua vez continuam a se inscrever quando em contato com os leitores. *Corpo de Baile*, uma dança potencial, para movimentar-se requer a Leitura como inserção de repertórios vividos, a partir das trajetórias dos leitores. Assim elas dão movimento aos temas – a partir de enredos e personagens – cruzando experiências de mundo com o corpus artístico, tocando o contexto histórico de produção do livro e as possibilidades da linguagem<sup>3</sup> que carregam temporalidades, que se desdobram em Leituras.

São nesses lugares históricos, operantes em linguagem, que se dão as cisões daquele que é denominado autor, mas que não conseguiria sozinho apresentar-se, como *criador* de obras, sem a existência vivida que toca a trajetória pessoal do artista. Trata-se de um percurso que aponta para a impossibilidade de um escritor se constituir sem *os outros*.

Em *Corpo de Baile*, exerce Lugar de Arte – escritor e personagens, incluindo os artistas – a condição permanente do outro como recurso estético provocador para o dizer. Seria a condição de viajante permanente do artista – viajante participante - uma forma que exterioriza de modo intenso *o outro*, em Lugares diversos, como *o outro letrado* da escrita e *o outro vivente* do sertão rural? Temos em *Corpo de Baile* um *sempre-outro*?

É Walter Benjamin quem nos lembra que nem todas as vivências do mundo encontram narradores, *indivíduos criadores*<sup>4</sup>, que as projetem artisticamente. A advertência nos possibilita pensar as *citações*<sup>5</sup>, além de referências em diálogo com obras anteriores – *O Sertanejo*, de Alencar, e *A Divina Comédia*, de Dante, entre os exemplos em *Corpo de Baile* -, como encontros entre experiências vividas cruzadas no escrever da história. Perpassando a trajetória do ficcionista, no texto rosiano a citação configura-se como indicativo artístico aberto ao vivido, projetando imagens-vida como a Festa e a Violência. Compreendendo o percurso feito por Guimarães Rosa como viajante-participante, os quadros avistados na escrita ganham movimento ao tomarmos a

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger; HANSEN, João Adolfo. Debate Literatura e História. *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, v. 1, 2000; CHARTIER, Roger. El pasado em El presente: literatura, memória e história. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, 2006 (p.7-19)

<sup>3</sup> WHITE, H. Teoria da história e escrita literária. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGR, v.7, n. 13, 1994. Discussão do texto a partir de diálogo com a professora Adriane Vidal e alunos da disciplina *História e Literatura na América Latina – século XX*, por ela ministrada em 2014.1, no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG.

<sup>4</sup> FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XIX.

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores(Antropos), 1992.

*Viagem*, temática literária, como deslocamento espacial que tece temporalidades históricas, externando valorações na escritura artística, projetadas em lugares como solidariedade, medo, comemoração e sexualidade.

Mais do que um espaço casual, são criados *lugares* palpáveis nesse terreno. Lugares de um Livro em trânsito onde se esboçam vivências. Neles se situam materiais diversos, nem sempre gerados em perspectiva de autoria como propriedade. Com esse peculiar encontro, as práticas do vivido *tornam-se* concretudes, não como mero relato do real, traduzível em uma suposta ilusão fidedigna de *um* acontecido. Elas são tocadas no cruzamento do percurso de viagem e, trabalhadas em texto, lançadas ao futuro pela força artística. Os repertórios históricos desse texto móvel, em dança, continuam em escrita pelos contatos com os infinitos e diversos leitores, também interlocutores das mediações onde se localiza o escritor.

**“O corpo, que alterava a espessura do tempo”<sup>6</sup>**

Publicado em 1956, *Corpo de Baile* constitui-se como *Lugar* oportuno para se refletir sobre esse peculiar *encontro*, envolvendo a obra literária, carregada de práticas, e a trajetória de João Guimarães Rosa. Pela criação artística, avista-se este Lugar como histórico pensando as práticas existentes na ficção, considerando o formato não convencional de *Corpo de Baile*, que irá se desdobrar em três livros a partir da 3ª edição (1964-65). Desdobra-se em *outros* livros sem deixar de ser *o mesmo* livro.

*Corpo de Baile* foi lançado com este título em 1956, formado por 7 estórias (novelas/contos), cada uma com autonomia de leitura e ao mesmo tempo se comunicando com as demais. Em dimensão mais ampla projetada no (suposto) livro, a dança movimentava-se pela trajetória do menino Miguilim, que, na primeira novela, *Campo Geral*, deixa o sertão-Mutum para viver na cidade, para onde parte levado por um médico que caçava nos Gerais de Minas. Ao quase-final do livro, em *Buriti*, o personagem Miguilim adentra o Buriti Bom já como homem feito, o veterinário Miguel. A 1ª edição de *Corpo de Baile* foi lançada em janeiro de 1956, dividindo as 7 estórias em 2 volumes. Em 1960, a 2ª edição foi lançada reunindo todas as estórias em volume único. Na 3ª edição (1964-65), o livro foi *repartido* em 3 volumes, cada um recebendo título próprio na distribuição das 7 narrativas: *Manuelzão e Miguilim* (1), *No Urubuquaquã, no Pinbém* (2) e *Noites do Sertão* (3).

**Enredos: histórias nas estórias**

---

<sup>6</sup> ROSA, João Guimarães. Buriti. In: *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 186.

Um menino sai de casa para outros mundos repartindo a própria vida pelos dois territórios, o rural e a cidade. Passa a carregar duas vidas, a que irá viver com os saberes letrados da cidade e a que não conseguirá esquecer, na lembrança afetiva da família e de paisagens. A vida que poderia ter sido a deste menino, Miguilim, com os seus, no espaço histórico rural, confronta-se com a vida que segue em busca de outros repertórios, de recursos, sem saber como e para que usá-los quando toca novamente o espaço rural (retorno?), com a distância dos que não consegue esquecer, principalmente os familiares, mais notadamente o irmão Dito, falecido na dor inesquecível de criança.

Esse entremeio situa-se entre o que se deixa e o que se carrega em sofrimento de lembrança, de quase, de lamento. Existe em Migulim-Miguel a força para os novos desafios e a esperança em ver de novo o mundo do sertão matriz da criança. Ela se constituirá em ilusão na medida em que, assim como o Migulim que se faz Miguel na cidade, percebe-se cruamente – com o choque, sentido no espaço afetivo, pelo tempo decorrido - que esse sertão físico muda – faz brotar *outros*, movimenta-se. É esse o ritmo do livro que se abre em outras Estórias, seis, que carregam cada uma das narrativas, como fragmentos poéticos em comunicação com o viver. “Mas as palavras não se movem tanto quanto às pessoas”, dispara sorradeira a narração de *Buriti*<sup>7</sup>.

Além do trauma de ter perdido o irmão e de ter se separado dos familiares para não mais encontrá-los, os sofrimentos do protagonista são intrínsecos à dor de quem viveu a pobreza e tocou a miséria. Não estão restritos a uma saudade superficial, mas sim ligados diretamente a trajetórias históricas vividas no Brasil na maior parte do século XX. A condição migrante está associada à busca de outras sortes nas cidades, que não se dá sem o apartar-se da paisagem social de nascimento, que reúne afetos de desejo e de repulsa. Estes são os passos de Miguilim que escrevem histórias em diálogo com as populações rurais.

Semelhante e diverso aos convencionais retirantes do país no século XX, em geral fugidos de secas em busca do trabalho urbano, Miguilim externa também alguma culpa ante aos que ficaram no campo e não migraram para a cidade, que são refletidos de modo trincado na trajetória de Miguel. O percurso escrito é de quem nasceu nos sertões e, tornando-se o veterinário Miguel, diluiu-se na sociedade industrial, vivendo como Miguilim crescido, na impotência de seu poder de infância. Pelo deslocamento espacial entre as narrativas das duas novelas – *Campo Geral* e *Buriti* -, tem-se uma crítica singular feita, simultaneamente, à violenta expropriação dos pobres no campo e aos vazios da sociedade industrial, nos trilhos do progresso desenvolvimentista no Brasil da segunda metade do século XX. São críticas, diga-se passagem,

---

<sup>7</sup> ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão*, p. 124.

construídas na intensidade poética da linguagem, com o poder de se prolongar a novas leituras, portadoras de futuro<sup>8</sup>, consistentes ante a permanência das duas frentes de poder, por sinal bem alinhadas, como mostram os caminhos de viagem de *Recado do Morro*, novela do mesmo livro.

Os enredos das sete narrativas possuem o campo como cenário predominante, mas sempre mencionando as cidades, aludidos em diferentes ângulos a partir dos sertões que se movimentam, em dança. Nessas vivências mencionadas nas narrativas sobre o mundo urbano, opaco, aquele oriundo dos sertões vive com estranheza. Essa condição é um descompasso estrangeiro para os que, como Miguel, voltam aos sertões em visita, a trabalho, vivenciando a condição deslocada, de entremeio. “Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa”.<sup>9</sup> Além dessa condição de estranheza, a dor de Miguel tem lugar em seu entendimento ingênuo sobre o viver no espaço rural. Em meio aos *retornos* para os sertões ele supõe um tempo estático para aqueles de quem ele se distanciou na trajetória. É o que vemos, por exemplo, com o “pensar” excessivo de Miguel sobre Maria da Glória, a filha do fazendeiro Liodoro, com quem ele *tem a pretensão* de se casar. “Você pensa demais”, diz Glória a Miguel, em conversa dos dois durante o jogo de sedução noturno.

No segundo *retorno* aos sertões, Miguel é ainda mais um “homem da cidade”, que percorre o espaço pilotando seu *jeep*. Confiante na técnica, um poder usado no trabalho – carro, vacinas da ciência, empregados -, o veterinário já ignora a sociabilidade vivida do percurso, a qual não consegue perceber enquanto se desloca. É um solitário no caminho e essa condição o isola, abrindo vazios, na medida em que ele passa a conceber os sertões como ausentes de movimento histórico. O texto literário mostra essa *outra historicidade* vivida que não é percebida por Miguel. Historicidade desencadeada pelos corpos, como no enlace do grotesco Gualberto Gaspar, o Gual, com a filha do fazendeiro Liodoro, Glorinha, a mesma com quem Miguel *planeja* se casar, vendo-a como simples e “inocente”.

Entre a novela primeira, *Campo Geral*, e os (des) enlaces de *Buriti*, de Miguilim só se saberá, através das outras novelas, que ele está na cidade, Curvelo, para estudos e trabalho. A trajetória do personagem matriz é aludida pelos seus familiares nas narrativas seguintes, como fazem os irmãos do protagonista, em “A Estória de Lélío e Lina”. Eles recebem notícias vagas sobre o irmão. Escutam dizer de modo impreciso sobre o ente querido, recebendo sinais de quem passou pela cidade, como o vaqueiro Lélío. As ações se desenrolam nos sertões que se

---

<sup>8</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

<sup>9</sup> ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão*, p. 117.

repartem, na vida dos que não partiram com Miguilim, os que se espalharam vivendo histórias em outros espaços brasileiros, produzindo tempos, perceptíveis na forma ficcional.

Sertões e cidade são corpos afastados e diversos na formação histórica do país, que tocam um ao outro pelos movimentos de viagem que os personagens exercem incessantemente. São idas e vindas entre os territórios que mostram as diferenças existentes no Brasil e, a partir dos sertões, configuram-se como permanentes buscas que se dão em meios às duras condições de trabalho. Buscas de familiares, de amigos, de amores, do novo, que nas histórias é outra felicidade possível, diferenciando-se, o novo, da novidade do progresso, gerada historicamente no mundo urbano como promessa. São procuras que se lançam de modo intuitivo no contexto de Cultura, em busca de realizações dos personagens onde estão os “pobres do mato”.

**“(...) uma noite pode ser mais durada de espaços que a vida toda de um, diária”.<sup>10</sup>**

Com a arte dando forma a vida, como esboçou Nietzsche<sup>11</sup>, essa condição viajante presente na linguagem deteriora sobrevivências de estereótipos que ainda poderiam sustentar visões estáticas vinculadas às experiências sertanejas no Brasil. Um olhar sobre a escrita de *Corpo de Baile* em dimensão histórica é enriquecida quando marca a intensidade do vivido nos sertões do país e, ao mesmo tempo, configura-se como crítica à modernização brasileira<sup>12</sup>, disparada com os golpes da obra aos ares de desenvolvimentismo no Brasil da segunda metade do século XX. Tal leitura percorre o texto interrogando-o para pensar a história<sup>13</sup>, imaginada e remexida pela Estória.

A potência das práticas históricas na obra em questão espalha-se no curso de dois caminhos: vivência de sertões, evidenciando-o como espaço histórico, e crítica ao progresso, em vestes desenvolvimentistas no Brasil, a partir da maneira de como são impostos poderes a partir das cidades. Duas veredas *que se bifurcam*, para lembrar a expressão de Borges<sup>14</sup>. Em *Corpo de Baile* temos, em amálgama, a história em curso, o vivido, e o olhar que a escreve, posto em movimento na trama. Temos uma História dentro da Estória, conforme as composições da *Festa de Manuelzão/Uma estória de amor*, umas das novelas integrantes do livro. Sobre ela, Guimarães Rosa comenta ao seu tradutor italiano: “V. sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa

---

<sup>10</sup> ROSA, João Guimarães. Dão-lalão (O Devente). In: *Corpo de Baile*, p. 87.

<sup>11</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

<sup>12</sup> STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

<sup>13</sup> LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 15-28.

<sup>14</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. *Borges ou o Conto Filosófico*. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999, p. 9-24.

estória, contada mesmo pelo Velho Camilo [personagem de *Corpo de Baile*]. (Naturalmente alterei coisas.)”<sup>15</sup>

A fala de Guimarães Rosa nos mostra que a obra é gerada pelo existido, que o escritor não a *inventa* com poderes de outro mundo, mas sim conversa e participa de um corpus de ações presente no texto literário, integrado e com uma *obrigação* de trabalhar experiências que, com suas forças, querem integrar a ficção. A criação artística não reproduz a repetição de um real, e nem pode. A prática vivida se inscreve como uma *reapresentação*, já marcada pelo olhar do artista<sup>16</sup>, com quem a experiência elabora a ficção. Carregada do *possível*, essa experiência não mais se desvincula da reflexão de quem a media, marcando-se por estas *alterações*, pelas *ruminâncias*, para lembrar a analogia de Rosa sobre o processo criativo.

A *Festa de Manuelzão* em *Corpo de Baile* não é apenas um relato informativo da vida do vaqueiro Manuel Nardy. E ao mesmo tempo é sim A Estória de Manuelzão, que, na trajetória de longos anos, vive experiências pelos sertões dos Gerais. Elas encontram o escritor e escrevem a obra com trajetórias outras: pessoas, bois, vegetações. O vaqueiro vive experiências e, à sua maneira, as conta ao João Rosa, conforme Manuelzão se referia ao também escritor, jorrando falas, e sendo escutado pelo artista, que se situa como intérprete singular no Brasil do século XX.

É esse tempo escutado e *convivido* que se projeta na formação da obra literária, trabalhado em linguagem pelo escritor-pesquisador, sendo também substrato de uma vanguarda artística que se constrói pelo político. Manuelzão, Camilo, Joana Xaviel e muitos outros anônimos identificáveis no existido possuem vivências históricas com presença na obra. Elas constituem pontos de partida que, em linguagem e leituras, se projetarão a outros mundos, que se formarão no caminho entre a participação do leitor e os que viveram o existido nos sertões, contado em narrativa, onde tece o escritor.

Articulada ao vivido sem poder repeti-lo, a literatura ganha também a condição de “discurso teórico dos processos históricos”.<sup>17</sup> Essa dimensão de teoria possui a perspectiva de uma reflexão sobre as práticas sociais, o ocorrido, implicando em desdobramentos na escritura do artista, como ação, na abertura de um espaço para o “pensável” sobre as experiências. “Quando mais tarde chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo instintivamente

---

<sup>15</sup> Carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzari, em 28 de outubro de 1963, em um dos “auxílios” do escritor na tradução de *Corpo de Baile* para o italiano. BIZARRI, Edoardo; ROSA, João Guimarães. *1908 – 1967. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. - 3.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003, p. 59.

<sup>16</sup> CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates: 001/ dirigida por J.Guinnburg).

<sup>17</sup> CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 92.

[apenas com a técnica], em que quis ser “poeta” [aspas como grifo do autor em alusão à Literatura], comecei a fazê-lo conscientemente”.<sup>18</sup>

A imbricação que converge vivido, a reflexão sobre este e a projeção para Leituras abre-se aqui para uma concepção de Literatura - e mais amplamente de ficção criadora – que toca uma historicidade na dimensão do intenso, evitando um entendimento das fontes como meramente ilustrativas e auxiliares de um delimitado real, a ser comprovado, onde exclusivamente estaria a história, a ser descoberta e paralisada em um status de sacralização. Mais do que material de comprovação, e para além do diálogo – vivido, ficção teórica, criação, leituras -, o documento, em formas diversas, projeta dimensões narrativas artísticas que escrevem e pensam história, através das estórias.

Também por isso é que o trabalho histórico com a ficção, no caso a literatura rosiana, constrói-se com olhares que realizam novos diálogos a partir da obra, considerando-a sempre potencialmente histórica. Evita-se assim cair na armadilha de conceber o texto como produto decifrável, seja possuindo significado único, a ser descoberto, seja na crença de um entendimento do mesmo como explicável *em si*, com essência, blindado a Leituras pela auratização da linguagem, *propriedade* de um autor, nos riscos do autoritário sagrado. É também em uma carta de Rosa a Bizarri que se pode avistar a complexidade de *presenças*: “Quando *eu escrevi* o livro, eu *vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas*”.<sup>19</sup>

Nesse sentido, *Corpo de Baile* se abre para Leituras em seu intenso movimento, fugindo à visão do texto artístico como mera representação direta de uma dada realidade, que estaria delimitada. A força estética dos personagens em *Corpo de Baile* está também em seu movimento como corpus vivente que, em vez de provar algo pontual, escreve a história artisticamente, carregando práticas na condição ambivalente da literatura: fixar-se, no suporte livro, e propagar-se, nos sucessivos contatos com os leitores. *Corpo de Baile*, diga-se aqui de passagem, carrega de modo peculiar essa condição literária, na medida em que questiona a própria condição de livro<sup>20</sup>, transformando-se, em formato e esteticamente, em outras linguagens, como o teatro e o cinema.

### Personagens, enredos: trajetórias

Em vez de entendermos as ações nos enredos como ocorridas apenas em um determinado local, a força política da escrita nos *contos que vivem* pode ser vista no percurso de

---

<sup>18</sup> LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*, p. 325.

<sup>19</sup> BIZARRI, Edoardo; ROSA, João Guimarães. *1908 – 1967. João Guimarães Rosa*, p. 90.

<sup>20</sup> ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Unicamp; Edusp, 2011.

personagens que, em vez de representantes de algo nominado, se rerepresentam<sup>21</sup> nas narrativas. Elas se afirmam em um cenário onde se imbricam espaço e tempo, com este tomando forma pelos deslocamentos intensos de “um mundo sem paredes”, como vive o bobo Chefe Zequiel, personagem da novela *Buriti*. Em vez de receitas nos enredos, a busca dos personagens se dá pelo viver livre do corpo, lugar de história, em texto e experiências. Arredios a modelos de vida racionais, os corpos históricos dos pobres, em desajuste inquieto, transitam, entre as fazendas e as cidades, em busca na dimensão comunitária, em um mundo que aconteceu na informalidade das relações.

Trata-se de um mundo cru, feito no contato de experiências diretas, que destoa das instituições mediadoras organizadas a partir da cidade, embora esse mundo não esteja isolado e diga sobre ela, a cidade, como através do uso da ironia. Apresenta-se pelas narrativas um mundo escrito vivido artisticamente que, com o imemorial poético, põe em xeque o progresso redentor, falseado, *prometido* à maioria das populações históricas dos sertões.

Ante ao poder das fazendas, de muito trabalho e poucas glórias, vê-se em alguns dos envoltivos personagens das tramas a utilização de recursos como a invenção narrativa de estórias que eles *teimam* em contar: os artifícios corporais - sexualidades, violências - como gestos da suposta *bobice* que, com astúcia, burlam os poderes que as tocam. Nos enredos, estes personagens, como os bobos, são os mais sedutores e surgem como inadequados ao duro trabalho, à condição de capturáveis, assim como o texto literário foge ao decifrável de sentido único, não se sujeitando à classificação de gênero literário.

Personagens marginais [na obra], 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. O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.4, 1996, p. 211-223. Tive acesso a este e outros importantes textos a partir da Disciplina “Mito e Modernidade”, ministrada pelo autor na Pós-Graduação em Letras da UFMG, quando partilhadas importantes leituras e debates, continuados nas atividades do Núcleo Walter Benjamin (NWB - FALE/UFMG), como o IV Colóquio Internacional do NWB: “Fantasmagorias” – Belo Horizonte, set. 2014.

<sup>22</sup> ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 11 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 18. Oportuna explanação do crítico Paulo Rónai, em apresentação da obra presente já nas primeiras edições. O crítico manteve relação respeitosa com o escritor, que destacou entre os críticos Rónai e Antonio Candido, nomeadamente, como referências de bons leitores da obra.

Uma suposta condição metafísica atribuída à obra de Rosa, por críticos e pelo próprio escritor<sup>23</sup>, pode se configurar em armadilha para não percebermos a complexidade histórica no percurso de intensidade dos personagens. Em *Corpo de Baile*, além daqueles que se deslocam entre diversos sertões brasileiros (incluindo “os do Norte”), estão os que chegam aos sertões vindos da cidade, apresentável como imagem fugidia, turva, espalhando imaginários sobre um *espaço outro*. No reverso de retirantes da literatura brasileira, como nos anos de 1930, tais personagens de *Corpo de Baile* são oriundos do meio rural e, após período na cidade, adentram os sertões em memórias que vislumbram futuros, driblando um entendimento nostálgico passadista, pelo fato de, ante às agruras, se situarem na vontade permanente de recriar a vida.

Exemplo que marca esta condição é a trajetória do vaqueiro Lélío (novela “A Estória de Lélío e Lina”), que chega à fazenda do Pinhém apresentando-se como filho do afamado Higino, conhecido de outros tempos nos Gerais pela habilidade na lida com o gado bovino. As trajetórias desses personagens configuram-se como janelas por onde se enxergam dimensões políticas. Na narrativa, Lélío chega à Fazenda e é seguido pelo cachorro Formôs, pertencente à Dona Rosalina, com o animal marcando a ideia de homem como parte da natureza viva, em vez de detentor de poderes sobre a mesma. Na cidade, Lélío havia ‘esbarrado’ no ofício de caminhoneiro. Com auxílio de um amigo, tenta a profissão que alude à condição de andarilho, viajante, mas que não o entusiasma no trato com a máquina.

A lembrança é também um recurso na trajetória do personagem, mas principalmente está ligada às buscas permanentes no enredo, que se desdobra em planos múltiplos. Não se trata da procura de algo específico, mas de descobertas que só acontecem à medida que o vaqueiro vive coisas novas em seu percurso. A partir da imagem do pai que inquieta o filho, do exímio vaqueiro que supostamente, conforme ouvira o protagonista, abandonara a mãe e à família, a ele próprio, Lélío parte para novos sertões, descortinando seus passos nessa articulação temporal, que se abre aos que estão a seu lado, iguais e diversos, aos que ele encontra pelos caminhos que vai abrindo na narrativa.

Aceito no Pinhém, após palavras e breve demonstração de habilidades na lida da fazenda, reforçada a descendência vaqueira, Lélío vai percorrendo os caminhos de pessoas e lugares dos

---

<sup>23</sup> BOLLE, Wille. *Grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. No livro *grandesertao.br*, o alemão Willi Bolle menciona a “linha espiritual” como uma das cinco frentes que se esboçam na crítica rosiana. Guimarães Rosa utiliza autores dessa perspectiva, pela tradição filosófica da metafísica, e menciona valorizações de pontuação como presença desse campo na obra. Atribuo esta preocupação à intenção, no contexto de publicação, de evitar as tentativas de rotular genericamente a produção rosiana dentro do campo classificado de regionalista, a partir de uma *essencialização* que se explicaria apenas principalmente pela metafísica.

sertões – trabalho, amores, revoltas, solidariedades – que o leitor conhece pela trajetória do personagem vaqueiro. O tatear do personagem projeta lugares como o espaço de Conceição e Tomé, as tias, mulheres que recebem os vaqueiros para os prazeres sexuais, principalmente aos domingos. Existido dentro da fazenda, o espaço-tempo das tias é adverso de tempo às regras rotineiras da fazenda, onde se localiza, e às posturas comportamentais padronizadas pelas falas que adentram os sertões. Falas e usos sobre como vestir-se, comer, dizer, portar-se de maneira geral, que externam novos poderes que se lançam aos Gerais. No Pinhém, tais forças históricas desencadeiam a automatização da fazenda vendida a novos donos, provocando o escapar de Lélío para novas buscas, já em companhia da sabedoria de Dona Rosalina, a cavalo, armado com a natureza viva.

Lélío rememora e elabora criações. Resiste e se reinventa diante dos obstáculos, esboçando novas passagens que movimentam personagens e forças no texto literário. Temos um texto que se move, projetando-se com os personagens andarilhos. Lembrando a pesquisa sobre o andarilho José Osvaldo e a ficcionalização de personagem em um dos textos de Ave Palavra, Eneida Souza destaca em Guimarães Rosa a condição de trânsito permanente de personagens que não se prendem a normas, desafiando a imposição de regras, em uma ficção que “escapa à tirania do referente” concebendo os documentos como “fragmentos de vida”.<sup>24</sup> Nessa condição histórica, fogem das definições de identidade, afirmando-se em uma liberdade próxima ao perigo, onde por vezes arriscam a própria vida, em ambivalência, na medida em que se voltam para *o prazer* de sempre perseguir novas experiências.

Em *Corpo de Baile*, os personagens deslocam-se entre as estórias. Localizam-se em uma novela própria e ao mesmo tempo percorrem as demais narrativas, que fragmentariamente compõem a obra. Eles se interpõem, passeiam entre as sete estórias, com rápidas *passagens* e às vezes comentários dos personagens sobre temas e personagens outros das outras estórias. Essa forma literária provoca sobressaltos, *choques*<sup>25</sup>, despertando a ânsia de se saber sobre o outro, sempre *lembrável* ainda que oculto quando lido apressadamente na trama.

É essa permanente condição histórica de trânsito dos personagens associa-se à condição de viagem na literatura mediada por Rosa, o que está intensificado em *Corpo de Baile*, um livro não convencional que, na forma impressa, carrega a condição de dança, como indica o título, esboçando-se como forma duplamente cênica: encenação do vivido e práticas históricas

---

<sup>24</sup> SOUZA, Eneida Maria de. Rosa Residual. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.52-53.

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores(Antropos), 1992.

encenadas. Como obra artística, *Corpo de Baile* abre-se a outros formatos, elaborando-se em linguagens diversas como a música, a presença da poesia constante e a perspectiva narrativa do cinema, agregando técnicas dessa linguagem, desencadeando sempre planos simultâneos em cortes e aberturas que se desdobram<sup>26</sup>.

### **Escritas vivas**

Tais questões de forma se entrelaçam com a perspectiva intensa de trânsito dos personagens andarilhos que estão em permanente busca. Em uma sinalização política, fogem às capturas e vivem riscos em seu viver, conforme as narrativas. Essa dimensão dos personagens na forma literária, por conseguinte, não está apartada da trajetória do escritor. Guimarães Rosa vive intensamente o lugar de outro. Para além do trânsito, pode-se pensar na ausência de uma origem e na existência de um sempre-outro. Nascido em 1908 em Cordisburgo, Minas Gerais, Rosa deixa a cidade ainda criança, partindo para estudos em Belo Horizonte. As sucessivas mudanças na trajetória do escritor envolvem a busca contínua pelo contato com o letramento, habitando diferentes cidades, por conta da profissão de médico, depois trocada pela de diplomata, simultânea à dedicação literária<sup>27</sup>.

A infância já se constitui como época em que o menino Joazito, como era chamado<sup>28</sup>, exerce o lugar de outro, *estranhado* pelos familiares e as demais crianças, quando trocava as brincadeiras pelas curiosidades literárias e as aulas de idiomas. No espaço da cidade, reconhecia-se como pertencente ao sertão, situando-se entre o mundo que havia habitado e o que passava a criar com a poesia de paisagens e olhares sobre as pessoas. Na trajetória, não perde nunca o contato com o corpus cultural sertanejo, seja em visitas de férias escolares ou, mais adiante, já no caminho de escritor, com as permanentes solicitações a amigos e familiares para envio de informações em cartas sobre repertórios do mundo vivido no interior. Como adulto, as viagens eram o gozo, principalmente a que realizou em maio de 1952, quando por dez dias acompanhou a condução de uma boiada, vivendo com vaqueiros e anotando intensamente o que ouvia, participando.

---

<sup>26</sup> A novela *Cara-de-Bronze*, a mais experimental da obra, é composta por diversos formatos artísticos, com a presença da escrita teatral, de um roteiro de cinema e vários planos narrativos que, na viagem do vaqueiro Grivo, se abrem em comunicação direta com as citações escritas da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

<sup>27</sup> PEREIRA, Maria Luíza Scher. O intelectual em trânsito num texto híbrido – “Páramo”, de Guimarães Rosa, In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

<sup>28</sup> COSTA, Ana Luíza Martins Costa. *Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. Cadernos de Literatura Brasileira do (Edição Especial Comemorativa de 10 anos). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006.

Nascido no sertão, nutrindo por ele afeto imenso, Rosa era o outro entre os vaqueiros, visto como o doutor letrado, que tinha ido encontrá-los para, com o mote de anotar para fazer livros, conviver com os vaqueiros, lançando-se em corpo para sentir em proximidade. Ao mesmo tempo, nos bancos escolares, na escola de medicina e nas consultas do Doutor, nos gabinetes diplomáticos, enfim, nos lugares de saber letrado, Rosa não se desfazia esquecido do pertencimento afetivo ao sertão, a ele ligado como região histórica<sup>29</sup> afetiva. Como cenário, o sertão fazia-se a lembrança desejada de um terreno querido e nunca esquecido, a partir do qual, como lugar histórico de Cultura, passaria a pensar e escrever sobre o mundo através da literatura. Além de se nomear como sertanejo - o que para além de estereótipos faz pensar sobre a dimensão ampla dos sertões -, os lugares letrados de saber na trajetória, incluindo os literários, passaram também a reconhecer Guimarães Rosa como homem do sertão brasileiro, a diferenciá-lo nesse *outro espaço do outro*.

Uma suposta *origem*, caso existisse, estava sempre distante, atribuída que era pelo outro, como o sertão sempre indicado em outro lugar, e nomeado externamente. Restava então, repartida a vida, estar sempre em busca dele, criado permanentemente com as experiências de outros sertanejos. Lélío, Doralda, Manuelzão, Pedro Orósio, Miguilim e Soropita, por exemplo, são personagens que, nos enredos, não vivem nos lugares onde nasceram, habitando outros sertões. Como o escritor, eles estão em um sertão onde são vistos e, por vezes, nomeados como estrangeiros (Manuelzão saindo do Maquiné para o sertão da Sirga, por exemplo). Eles *estranham* a vivência onde se inserem e, nessa estranheza, tornam-se pertencentes a ela, nessa condição, identificando-se aos repertórios, integrando-se por diversos modos, sem anulação da própria trajetória, que demarca na trajetória do escritor a complexidade de uma solidão povoada.

Esse lugar do indivíduo possui sim lacunas, provocando o desejo de estar na paisagem histórica sertaneja concomitante ao de embeber-se do saber letrado, a ser *usado* para inscrição de olhares através do artístico. No entanto, talvez mais interessante seja pensar Guimarães Rosa em viagem permanente, participando dos referidos universos de modo a se apropriar de repertórios – experiências, saberes – para uso na literatura, onde se pode avistar essa escrita em movimento. As lacunas encontram-se mais nas distâncias espaciais, e até mesmo constituem-se como composição do fazer literário quando, por exemplo, o espaço sertão é esboçado também como recurso que, ao descrever a História de populações – em movimento – evidencia também o *entremeio*, vista privilegiada em *Corpo de Baile*. Além do contexto de conflito vivido pelos pobres no ambiente

---

<sup>29</sup> AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, 1995, p.145-151.

rural, a ficção histórica descortina na obra outros cenários através dos repertórios oriundos da cidade, *anunciados* como progresso.

O escritor Guimarães Rosa situa-se, portanto, nesse meio do caminho, sem paralisar-se em um dos dois universos espaciais, como se isso aludisse às suas rápidas passagens pelas muitas cidades ao longo da trajetória e os muitos retornos aos sertões que carrega a seu modo. Tal *lugar*, que se galvaniza na escritura de práticas lançadas como olhares, assemelha-se à condição de viagem permanente, ininterrupta, como a do vaqueiro Grivo, personagem de *Corpo de Baile* que, na estória *Cara-de-Bronze*, descortina visões sobre o mundo com os repertórios surgidos nos deslocamentos espaciais, construindo a poesia no percurso de uma permanente travessia, espalhada em linguagem, que também é política e demarca a trajetória do escritor como parte da autoria.

A importante viagem realizada pelos sertões dos Gerais em 1952 revela, nas anotações do escritor e nos relatos dos vaqueiros – como os proferidos à imprensa – que a atividade de pesquisa não impede que Guimarães Rosa participe intensamente da viagem como realização prazerosa do homem, inscrevendo-a na própria trajetória. Trata-se de uma participação que extrapola o registro anotado, com o escritor integrado à viagem não como apêndice, mas se incorporando à dimensão viva da natureza<sup>30</sup>, na mira de degradação do progresso, e em *Corpo de Baile*, presente como força ativa nos enredos.

É com esta força que na obra é narrada a dimensão histórica das populações, principalmente através de personagens como o grotesco Gualberto Gaspar que, com as suas ações, desarma o pretenso poder que chega da cidade e se diz mais sábio. Assim se apresentam as concepções de Lalinha, *deslocada* de Belo Horizonte para o Buriti Bom. Após ter o casamento desfeito com Irvino, que foge com outro amor, a fina mulher da cidade, Leandra, a Lalinha, é levada para morar na casa do *ainda* (!?) sogro, Liodoro. Grande proprietário da fazenda, o patriarca, exercendo autoridade, a leva da cidade para a fazenda com a justificativa de manter-se a honra até que o filho retorne.

Instalada no “casarão de limpeza e riqueza”, que “formava uma feição de palácio”, Lalinha passa a viver no quarto noturno com Liodoro um aflorado e, para ela, doloroso romance, quando sente frustrarem as expectativas de dominar/controlar o amante, com os “valores da cidade”, que se mostram insuficientes para impedir os sofrimentos *existenciais* da mulher na relação. A natureza viva é metafORIZADA pela sexualidade – prazeres e armadilhas do brejão do umbigo e do tronco do buriti, regiões da fazenda nomeadas corporalmente – e expandida nos

---

<sup>30</sup> MEYER, Mônica. *Ser-tão Natureza: A natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 129.

impulsos sexuais prazerosos de Gualberto. Proprietário que enriquece ante a decadência econômica do poder aristocrático de Liodoro, Gualberto empreende a lida do gado em meio aos cheiros animais e germes advindos com o progresso de novos tempos<sup>31</sup>.

Este corpo inquieto, cheios de malícias, “sujo”, avança e mistura-se aos prazeres ávidos de descobertas de Glória, a filha do grande proprietário Liodoro, *supostamente* ingênua em sua imagem bucólica inicial. Com os modelos burgueses da relação, livres, porém com limites, Lalinha lança o julgamento que externa o horror ao ato sexual entre Glória e Gual. Um asco que para ela amplia-se como regulação dos costumes diante da sinalização de Glória para casar-se com Miguel, o Miguilim nascido em um sertão que tentava retornar o tempo de modo idealizado, como se nos intervalos de sua ausência a História não tivesse sido vivida.

O corpo é o caminho por onde se escreve essa história, e o lugar que *a escreve*. Uma história que, pela ficção, trata de seres que não são “modernizados como sujeitos” e que ao mesmo tempo – também por isso – *escapam* à captura política do progresso desenvolvimentista propalado no Brasil dos anos 1950. A escrita política dessas práticas na obra literária é também uma forma de *desautorizar* essa modernização, incomodando o que esta exalta – normas, nobreza, automação -, que passa a ser ironizado pelos recados da astúcia, com humor<sup>32</sup>, que partem de experiências *indisciplináveis* não adequadas a um modelo (apenas) prometido.

Sendo o Sertão uma nomeação externa dada ao espaço do interior brasileiro, em *Corpo de Baile* ele se desdobra em sertões diversos, com a ação política de quebra de um espaço único – como nomeado pelo lugar classificatório – que se fragmenta na intensidade de vivências, descritas nas tramas que carregam incompletudes, abertas historicamente. “Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade”.<sup>33</sup>

As experiências *em dança*, que não se moldam, formam a obra carregando latente o trabalho de fazer saltar o lugar do outro, ocultado ou *classificado* como menor: arcaico, atrasado, inferior. São estes outros, em seus movimentos, que apontam as “falhas” do saber idealizado no progresso como falseamento. Nessa dimensão estão ausentes as lacunas do progresso prometido no Brasil, como a ciência em conquista coletiva, iguais oportunidades e direitos compartilhados. Nas tramas do livro, esses que seriam ideais elaboram-se como ilusões, sem conexão com as

---

<sup>31</sup> RONCARI, Luiz. *Buriti do Brasil e da Grécia: Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2014.

<sup>32</sup> FREUD, Sigmund. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente* (1905). Rio de Janeiro: Imago: 2006 (v. VIII).

<sup>33</sup> LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: EPU, 1973, p. 350.

vivências dos personagens, ou ainda ausentes do cotidiano destes. Essa distância se torna mais perceptível quando nas narrativas é enfatizado o olhar modernizador que concebe – no exemplo de Lalinha e outros personagens - a complexidade dos sertanejos como seres que vivem em desordem social, a ser *regulada*, também a partir das posturas comportamentais da Cultura.

Essa dimensão de sociabilidade vivida está presente na *visada para os pobres*, escritos esteticamente em *Corpo de Baile*. As diferenciações são demarcadas espacialmente, em contraponto com a cidade, pelos deslocamentos que projetam valores no tempo histórico. Em exemplo geral, na escrita em movimento que é a obra, podem ser avistados uma gama diversa que não se adéqua ao progresso citadino, como os bobos, os que sacrificam prazeres na busca arrivista, como Alípio, filho de Rosalina, e aqueles que, embora se abalem, *saiam do prumo*, possuem alguma crença em crescer economicamente fora dos sertões, como Delmiro, acabam por desistir de procurar outros negócios, no caso do personagem, acertando casamento na Fazenda do Pinhém.

Na trajetória de Rosa, a passagem pela Alemanha, como Cônsul de Hamburgo, é emblemática no contato do escritor com a perspectiva de modernização e progresso científico<sup>34</sup>. Admirada no início do período em que esteve no país, entre 1938 e 1942, o uso da ciência e da tecnologia com o avançar da 2ª Guerra Mundial consiste na grande decepção que tanto entristece o artista, que chegou a ser espionado pelos nazistas e enquadrado por estes diante das críticas feitas, incluindo as veiculadas na imprensa alemã.<sup>35</sup>

O período da trajetória do escritor é importante para se pensar aspectos que, ao longo dos anos na produção literária, passa cada vez mais a se constituir como arte que se preocupa em escrever a História em perspectiva ampla e que, ao lado das tensões humanas, incorpora nas narrativas vivências de outros seres em integração com a natureza, como a exuberante vegetação, minada pela técnica, e os animais, sofredores com os usos da mesma aplicada pelo homem, como observa Rosa nos diários em relação às sequelas dos animais após os bombardeios de guerra em Hamburgo.

Esteticamente, pode-se observar nas novelas de *Corpo de Baile* uma intensa proximidade dos personagens com os outros seres vivos presentes nas narrativas, também presentes na condição histórica de personagens. Exemplos estão nas passagens dos cachorros, de “Campo Geral” e de “Lélio e Lina”, na voz da terra e nas pedras como habitação humana na novela “O recado do morro”. A crítica e a ironia ao progresso na segunda metade do século XX parte do

---

<sup>34</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Rosa Residual*, p. 45-47.

<sup>35</sup> Informações do *Diário Alemão*, no Centro de Escritores Mineiros (UFMG), a partir de pesquisa e comentários de Projeto coordenado pelos professores (FALE-UFMG) Eneida de Souza, Georg Otte e Reinaldo Marques, aqui em diálogo com o filme *Outro sertão*, de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela.

lugar de vivência onde se encontram os sertanejos em sua informalidade, rude, crua, e nem por isso sem História, embora não se encaixem na representação de uma nação idealizada, aludida em uma suposta essência do rural. É neste mundo informal, escorregadio às definições, que estão as pulsões que escrevem com Rosa, como vemos nas anotações feitas pelo escritor em suas cadernetas.

Na caderneta 8 (IEB-USP)<sup>36</sup>, pode-se enxergar um pouco deste mundo por “onde Jesus Cristo não andou”, seus personagens e histórias vividas, ficcionadas na obra. Neste mundo existível habita Seu Neca, “um louco manso que anda muito pela cidade [Cordisburgo], no sol, na chuva, de guarda-chuva aberto ou fechado, e falando sozinho”. A despeito de um tempo correto, exato, é ele “o consertador de relógios da cidade e o tomador de conta do relógio da torre da Igreja”, como se simbolizasse os passos do vivido na feitura de tempos da ficção a partir das experiências.

Os contatos do escritor com essas experiências – vivências de infância, cartas do pai, escritos de viagem – externam falas domésticas que se fazem públicas pela arte, como a de Pedro Montes Claros, que “brigou com a família, trocando o nome” de Pedro Amorim (caderno 2), e falas que circulam pelas fazendas, vilas, pequenas cidades: “O Gustavo, o Titó, sobrinho do padre, (*dixiam* que não era sobrinho nada, era filho). Débil mental completo. Pernas tortas e abertas, em curvas para fora, braços em arcos, mãos encostando-se na frente. Bebia um balde de água de uma vez. E babava sem parar” (caderneta 8).

Na Literatura, são com estes seres históricos, corpos, que o escritor faz a crítica ao poder local e ao progresso civilizatório que os toca, a partir da cidade, conversando esteticamente com os mesmos, valendo-se, por exemplo, de recursos nos moldes dos chistes, que imprimem uma estética sedutora, também pelo estranho, ressoando interrogações sobre concretudes de uma *aparente* condição arcaica e estática que, pinçadas de um presente vivido, servem artisticamente para defrontar-se com o desenvolvimentismo, esvaziando qualquer valor político que pretenda exaltar o tempo como evolução para *um* progresso.

As práticas vividas de bobos, loucos, estranhos e abjetos formam com a natureza viva e o escritor a autoria histórica de *Corpo de Baile*. Comentando os processos de composição envolvendo a escrita, Guimarães Rosa observa: “seja como for, tenho que compor tudo isso (...), que quero deixar bem claro, está fundido com *elementos que não são de minha propriedade particular*,

---

<sup>36</sup> Os trechos que seguem resultam de pesquisa que fiz no Arquivo do IEB/USP em julho de 2013.

que são acessíveis para todos os outros”.<sup>37</sup> Inserido também em outras convenções de trabalho que limitam o artista, principalmente na diplomacia, é na condição de escritor, como parte da autoria, mediador e poeta, que Guimarães Rosa imprime sua marca à história, não apenas como manifestação de arte elevada, mas como prática política produtora de ideias que se espalham no debate histórico, palpável às Leituras.

Se ao final do século XIX o sertão era espaço reivindicatório para inclusão no Nacional, como em José de Alencar<sup>38</sup>, nos caminhos de periferia para um pretendido centro, as elaborações de *Corpo de Baile* demarcam essa tentativa como ilusão a se esquecer, já no entendimento que este Nacional, em trajés de desenvolvimentismo do progresso, avança para ampliar desigualdades embora ainda prometa resolvê-las. Em vez de fundação do nacional único, o movimento das narrativas em dança é de desmonte de um permanente anúncio que mais exclui. Se ainda é possível uma mensagem, um *recado*, para se aludir a uma das novelas de Rosa, ele é dado pelos bobos, deslocados da cidade como espaço prometido, como progresso regulador, e situados nas falas que incomodam um sertão idealizado, como lemos em uma possível e também (apenas) sedutora menção do escritor Guimarães Rosa sobre a referida criação artística:

Pedro Orósio não sabe que está correndo grave perigo: seus falsos companheiros maquinam assassiná-lo. Mas a própria natureza tenta avisá-lo do perigo. O Morrão, Morro da Garça. Pedro, ele mesmo, nada escuta, nada capta. Quem apreende o recado, inicialmente, é o troglodita e estrambótico Gorgulho. E, no seguir dos dias, o “recado” do Morro vai sendo transmitido, passado de um a outro ser receptivo – um imbecil (o Qualhacôco), um menino (o Joãozezim), um bobo de fazenda (o Guégue), um louco (o Nominatedônimo), outro doido (o Coletor), até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgapé)<sup>39</sup>.

Mais do que segredos de cada personagem a se desvendar, como os bobos em questão, o texto carrega Lugares de historicidade onde a perspectiva política se faz pela Cultura, como recados que se espalham produzindo novos significados<sup>40</sup>, considerando ainda cada contexto de recepção. Também no texto rosiano, a obra difunde-se mais notadamente pela criação artística, materializada em livro, e pela trajetória do escritor. Assim, pelos debates em torno da autoria, o que se pode ler como função textual Guimarães Rosa está imbricado em práticas históricas<sup>41</sup>,

<sup>37</sup> LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. São Paulo: EPU, 1973, p. 338.

<sup>38</sup> ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Campinhas, São Paulo: Pontes, 1993.

<sup>39</sup> Carta de Guimarães Rosa ao padre João Batista, de Curvelo, enviada pelo escritor a partir do Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1963, respondendo com atenção sobre “O recado do Morro”, uma das sete narrativas de *Corpo de Baile*. Obtive o documento na Casa da Cultura do município de Morro da Garça, Minas Gerais, em março de 2014, gentilmente reproduzidos pela equipe de funcionários do Espaço.

<sup>40</sup> CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise*, p. 106-110

<sup>41</sup> CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFScar, 2012

projetando artisticamente experiências e temporalidades através de personagens, enredos e temas presentes na obra.

Ela não nos chega, portanto, apenas através do escritor, com suas marcas estéticas e políticas, mas em companhia de desse *outros* que a habitam, expandindo lugares no tempo. Evita-se assim a ideia de um escritor extra-histórico, genial e solitário, condições que Benjamin viu como problemas de uma idealização em Proust, conforme observa Jeanne Marie Gagnebin. Tratando de história e temporalidade pelos caminhos de Benjamin, ela oportunamente nos atenta para a “relação intensiva do objeto [a escrita] com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição”.<sup>42</sup>

O texto de *Corpo de Baile* é construído como corpus histórico e artístico que se movimenta entre os acontecimentos vividos<sup>43</sup> e a criação. A separação sobrevive apenas até as tentativas de definição do texto situadas em uma posição exterior à inserção na leitura. Nela, vivido e artístico envolvem-se em uma escrita que tem sua existência em uma linha<sup>44</sup> que os atravessa, sustentando-os, sim, mas principalmente pondo-os em movimento de intensidade. O tempo do texto forma-se como corpus ao mesmo tempo histórico e artístico. A linha que toca e carrega viver e criar, fundindo-os, projeta leituras também como um traço temporal que diz sobre experiências, conta histórias através de estórias, narrativas onde os temas ganham concretudes.

Linha, traço... A Escrita elabora-se em movimento que atravessa e leva junto o leitor, toca-o ao mesmo tempo para mundo vivido e carga artística, que se desdobra fragmentariamente em *Corpo de Baile*. É nesse *jogo*, sem se deixar apreender por uma interpretação acabada, que o espaço sertão ganha força histórica. Nos enredos de *Corpo de Baile* eles se notabilizam pela incompletude, sem *um* final claro. Trata-se de uma condição estética fértil ao interrogar sobre as ações no tempo. Por esse terreno aberto caminham possibilidades de porvir<sup>45</sup>, minadas pelo progresso homogêneo que visa separar estaticamente passado, presente e futuro.

---

<sup>42</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 11.

<sup>43</sup> A obra rosiana possui vasta crítica envolvendo questões relacionados ao que passou a ser conhecida como *Mapa*, a partir de olhares entre o material literário e um topos relacional com o sertão, principalmente os Gerais, a partir de Minas. Estão presentes já nas primeiras críticas, como em Antonio Candido, observando que o texto “é e não é sobre os sertões mineiros”. A discussão do *Mapa* como tema está presente em *Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, de Ana Luíza Martins Costa. Tema consolidado a partir de Wille Bolle, em *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, e abordado entre as tensões presente nas concepções de Livro da obra rosiana em *A forma do meio*, de Clara Rowland.

<sup>44</sup> ROWLAND, Clara. *A forma do meio*, p. 173-85. Tal construção é feita a partir do diálogo com a abordagem da autora sobre a parábase, tomada da antiguidade grega e contextualizada em trajetória para reflexão sobre aspectos importantes na obra rosiana.

<sup>45</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*, p. 34.

Simultaneamente carregando vivido e inventivo, essa temporalidade intensa surge, pela escrita, como outro possível que se defronta com os entendimentos que supõem arte e vivido como afastados. De um lado, a busca a decifrar e traduzir um *mapa* tratando o texto como acessório. *Explicado* geográfica e socialmente, recorre à obra de arte para comprovar *um* real, na busca de fontes que confirmariam o pressuposto, antes do material artístico e exterior a ele. O livro seria apenas a consequência de uma realidade já dada com a intenção de endossar – de preferência ‘cientificamente’ – um universo macro como verdadeiro. Seriam os “dados históricos” daquela *realidade única*, identificados e reproduzidos na escrita, tida apenas como estritamente artística.

No outro lado da linha encontramos o entendimento sacralizado da obra, minada a novos olhares e às muitas leituras possíveis. O obstáculo aqui é o de colocar a criação artística em diálogo com os contextos para além de uma “literatura de papel”<sup>46</sup>. Por essa óptica, a escrita é concebida apenas como resultado superior de realização do artista que, entre os riscos, quando não definido como situado “à frente de seu tempo”, possuiria uma condição peculiar de privilégio na história, entendida como depositária de fatos e nomes amontoados estaticamente. Pondera-se que a ficção não pode receber explicação única, como algo a ser desvendado, o que não pode ser pretexto para novos olhares que considerem simultaneamente forças históricas no amálgama do tecido artístico.

O toque da escrita como linha de entremeio e força que traceja experiências recusa a preponderância de um pólo, sem se quedar a nenhuma das partes, supostamente separadas. É nesse lugar que as histórias de *Corpo de Baile* escrevem a história vivida. Ela é ruminada nas narrativas e lançada aos leitores que, em contato com a obra, tocam um espaço potente de acontecimentos. Pelas sete novelas do livro, ele se fragmenta e se desdobra em muitas possibilidades, incluindo as artimanhas de um texto literário que se faz com outras linguagens, como o teatro e o cinema, presentes mais explicitamente no terreno de “Cara-de-Bronze”. Essa mobilidade literária que sacode o campo tido como histórico – de modo geral permanências e transformações no tempo – impede, por exemplo, a concepção de uma tradição imóvel, presa ao passado e classificada entre os *atrasos* brasileiros.

Os múltiplos deslocamentos pelas narrativas de *Corpo de Baile* escrevem a história de modo intenso. Personagens, enredos e linguagens são outras formas de escrevê-la, e de modo mais sedutor, envolvendo quem a lê. Com essa marca, lança-se uma *História* e tantas *outras* de

---

<sup>46</sup> A expressão é usada por Guimarães Rosa na entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, citada neste artigo. Uma “literatura de papel” a ser combatida pela “literatura vida”.

bobos, prostitutas, fazendeiros, bichos, vaqueiros, plantas, agricultores, jagunços, crianças e mendigos. Eles vivem e, ao mesmo tempo, narram com o artista. E assim a história não quer escolher entre o vivido e criação. Desejará sempre seguir com os dois, emendando as estradas. Seguir presente no corpus textual histórico, sem se deixar capturar, indócil e inventivo. Segue na existência de um texto-vida, portador da beleza áspera, sempre aberto ao ruminar do tempo.