

HERMENÊUTICA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM *CORPO DE BAILE*

Sílvio Augusto de Oliveira HOLANDA
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: Este artigo visa a discutir a recepção crítica de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, à luz do conceito de experiência estética formulado por Jauss (1979). Com base na hermenêutica literária proposta pelo pensador alemão, pode-se interpretar *Corpo de Baile* como exaltação à literatura e ao corpo da linguagem. É possível pensar o ciclo narrativo como ciclo poético, elaboração formal e crítica fundidos em único objeto estético, e, ao mesmo tempo, refletir sobre a dimensão estética do homem. Buscar a hermenêutica para compreender a obra literária conduz-nos a perceber distinções fundamentais, tais como entre livro e mundo, objeto interpretado e sujeito interpretante. Assim, para uma compreensão de *Corpo de Baile*, é preciso minimizar as manifestações implícitas de Guimarães Rosa, a fim de superar uma estética centrada no autor. Pensando a experiência estética em *Corpo de Baile* — projeto literário múltiplo, cuja configuração temática e formal ainda se discute — com fundamentação na tríade *aíshesis*, *poesis* e *katharsis*, não se visa somente examinar a recepção crítica de Guimarães Rosa, mas, sobretudo, compreender como, no interior mesmo da obra, se coloca a questão da dimensão estética.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, Recepção crítica, Hermenêutica.

RESUMÉ: Cet article vise à étudier la réception critique de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, à partir du concept d'expérience esthétique formulé par Jauss (1979). En tenant compte l'herméneutique littéraire proposée par H. R. Jauss, on peut interpréter *Corpo de Baile* comme une exaltation de la littérature et du corps du langage. Il est possible donc penser l'ensemble narratif en question comme cycle poétique, forme et critique intégrées dans un seul objet esthétique. Chercher l'herméneutique à fin de comprendre l'œuvre littéraire nous amène à percevoir différences

fondamentaux, comme entre livre et monde, objet interprété et sujet interprétant. Pour une compréhension de *Corpo de Baile*, il faut minimiser les manifestations implicites de Rosa, à fin de surmonter une esthétique centré sur l'auteur. En pensant l'expérience esthétique dans *Corpo de Baile* — projet littéraire multiple, dont la configuration thématique et formelle on discute encore — à partir de la triade *aisthesis*, *poesis* et *katharsis*, on ne vise pas seulement à examiner la réception critique de Rosa, mais surtout à comprendre comment dans l'intérieur même de l'œuvre on pose la question de la dimension esthétique.

MOTS-CLÉS: Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, Herméneutique.

1 INTRODUÇÃO

Se admitirmos que a obra literária não existe exclusivamente *per se*, destinada essencialmente ao leitor, sem cuja participação aquela não existiria, poderemos compreender diversos problemas da crítica literária sob uma ótica diversa. O sentido, assim, não proviria apenas das relações internas dos componentes de uma dada obra, numa concepção que radica o estudo literário exclusivamente na linguagem, deixando de lado relações outras.

Pode-se, abandonando o estruturalismo, tentar redefinir o problema da leitura e da experiência estética com base numa perspectiva tridimensional (compreender, interpretar e aplicar) que, sem subestimar a linguagem, nos permita pensar a obra em sua incompletude fundamental, em seu nexos com o leitor que a anima pela interpretação. Tome-se a idéia de leitor como categoria de análise, sujeito hermenêutico, que é, ao mesmo tempo, produtor e lugar de manifestação de sentido.

No caso de obras extremamente complexas, em alguns casos, tem-se reduzido o estudo crítico a um atomizante exame de partes da obra, fonemas ou seqüências fonêmicas, certas estruturas frasais, escolhas lexicais. Tais operações analíticas, ainda que dotadas de algum valor, ressentem-se, no plano de uma compreensão global da

obra, de uma incapacidade de ver como um todo, totalidade essa que não decorre apenas de uma soma ou justaposição de blocos de texto ou é tão-somente expressão direta de uma vontade autoral.

Para a compreensão global de dada obra, nenhum dado deve ser descartado liminarmente, contudo é necessário eleger sentidos, dentre tantos possíveis, alguns vindos de longa tradição. Pense-se, por exemplo, em como interpretar a obra baudelairiana, pelo recurso à mera justaposição de pontos de vista, como prova desta ou daquela teoria sobre a modernidade ou sobre a alegoria. Como obras tão complexas e inovadoras não ficam interditas à compreensão do leitor? Por meio de que recursos literários, a obra transgride aquilo que busca circunscrever a percepção humana ao óbvio?

Buscar a hermenêutica para compreender a obra literária conduz-nos a perceber distinções fundamentais, tais como entre livro e mundo, objeto interpretado e sujeito interpretante. Há diversas possibilidades e concepções de hermenêutica, sendo necessário circunscrever o seu alcance. Nesse sentido, este trabalho se funda na teoria hermenêutica postulada por Jauss, que, em muitos aspectos, remonta às teses básicas de Gadamer. Ao buscar a formulação teórica desta, o pensador de Konstanz, sem abandonar a defesa de uma reformulação teórica da história literária, acresce novos temas à sua reflexão inicial, o que lhe permitirá não só elaborar um conceito novo de leitor, mas também problematizar a experiência estético-literária sob a perspectiva tripartida de *aisthesis*, *poesis* e *katharsis*. Sem esgotar a discussão, vale referir que o pensamento jaussiano, no plano hermenêutico, não se limita a um desdobramento parcial, um epigonismo teórico, já que se estabelecem algumas discordâncias em relação ao autor de *Verdade e método*. Tais discordâncias derivam, fundamentalmente, do diverso entendimento quanto à relação obra e tradição nos dois pensadores. Jauss, postulando que o sentido literário está sempre em renovação, não admite, como Gadamer, uma plenitude de sentido advinda da tradição em que se funda a obra literária, postura que não historiciza a experiência estética.

O pensamento de Jauss, entre 1967 e 1997, passou por diversas reformulações, no sentido de precisar conceitos, ampliar temas inicialmente postos, afirmar pontos de vista pelo confronto com outros teóricos, como Adorno e Barthes. Assim, a Estética da Recepção não pode circunscrever-se às posições do final da década de 1960, às postulações relativas à história literária. Ao longo do tempo, nuancando posições antes assumidas, o teórico buscou aproximar a experiência estética da hermenêutica literária, para ela carreando elementos, inclusive, do texto bíblico.

Não se trata de, no plano empírico, mera renovação da sociologia da literatura, visto que a experiência estética é descrita em termos teóricos. Exigir levantamentos factuais, com a pretensão de opor uma crítica rigorosa a Jauss (1979), é confundir a Estética da Recepção com a *sociologie de la lecture* defendida por Robert Escarpit. O leitor jaussiano não é carecente de objetividade ou produto otimista de uma crença na renovação do mundo pela arte. Se, por vezes, Jauss, como Schiller, sustenta uma estetização do mundo, tal defesa não é unilateral ou miopia diante das condições concretas de produção e circulação de bens artísticos nas sociedades modernas. Talvez haja otimismo teórico em Jauss (1979), mas ele não é o *Candide* da teoria literária moderna, que ele ajudou a forjar segundo uma nova égide.

O estético, em Jauss (1979), funda uma nova forma de historicidade, dependente dos intérpretes, que rompe com a idéia de arte como algo completamente desligado do mundo. Para surpresa de alguns críticos, o fundador da Estética da Recepção não é idealista; é antes um crítico de Platão, cujo dualismo recusa sob a inspiração direta de Walter Benjamin. A obra de arte literária impõe como premissa ao hermenêuta a sua própria condição estética, premissa diversa daquela que se manifesta na hermenêutica jurídica ou teológica.

Assim, sem sair do campo da Literatura para o da Estética filosófica, é preciso pensar como a obra de arte literária elabora ficcionalmente a sua própria condição de obra, mormente nos casos

de maior elaboração formal e temática. Postulamos que esta abordagem nos permitiria examinar obras básicas de nossa história literária ocidental sob nova luz, numa confluência de elaboração estética e de crítica.

Em termos de uma discussão em torno da experiência estética, *Corpo de Baile*, publicado em janeiro de 1956, pode ser descrito preliminarmente como um corpo da literatura, em que a metáfora do baile e do *corps du ballet* ressalta a figura do dançador. Corpo da literatura, mas também da filosofia, da retórica, de tantos outros saberes, assimilados ao *corpus* das sete novelas que compõem o livro. Imagetivamente, a figura do dançador vem de Plotino, contudo Guimarães Rosa toma não o corpo doutrinário fechado, cujas premissas seriam demonstradas pelas narrativas, mas como labor poético-filosófico. Assim, de acordo com uma abordagem gadameriana, não é preciso ver nelas expressões diretas do autor, posições doutrinárias ocultas sob as vestes da poesia. O verbo rosiano visa sobretudo a uma experiência estética sem precedentes na história literária nacional, por conjugar um intenso labor formal e lingüístico a temas e conteúdos originais, dada a repulsa deste pelo lugar-comum.

Pensando a experiência estética em *Corpo de Baile* com a tríade *aisthesis*, *poesis* e *katharsis*, não se visa a repertoriar uma crescente mas desigual produção crítica voltada para Guimarães Rosa, mas a entender como, no interior mesmo da obra, já se colocam os aspectos em que se baseará a singularidade deste ciclo novelesco, numa frase: O que é arte em *Corpo de Baile*? Como o personagemD leitor se situa diante dela?

Não se trata de postular uma estética rosiana; busca-se, ao contrário, estudar como a ficção *se* pensa, numa relação dialógica entre pergunta e resposta, e, ao fazê-lo, o próprio intérprete defende seus pontos de vista.

Corpo de Baile, lançado em 1956, abrange sete narrativas, cuja unidade ainda se discute, principalmente quando se considera que *Grande Sertão: Veredas* (maio de 1956) se destinava a este conjunto

de textos. Aqui, ainda que me detenha especificamente sobre “Burity”, gostaria de dar uma idéia dos principais estudos sobre o volume duplo de janeiro de 1956. Assim, como ocorreu com *Grande Sertão: Veredas*, temos estudos que incidem sobre os aspectos estilísticos do texto, como os trabalhos de Paulo Rónai (1958) e Cavalcanti Proença (1974). O exame das estruturas expressionais do texto dá lugar em Luiz Costa Lima à tese de um exílio da utopia (conciliação entre a lei e o desejo), ao exame do conflito edipiano em “Campo Geral” (1974) no ensaio clássico de Leite (1977) e ao estudo da construção do romance e processos de erotização em Santos (1978). Martins (1973, p. 59-67) estabelece um intertexto entre “Cara-de-Bronze” e a tragédia grega. Segundo este último autor, “toda a estrutura de “Cara-de-Bronze” procura seguir a de uma peça do teatro clássico grego. O coro (dos vaqueiros), as chegadas e partidas de certos personagens, a conversa quase sempre se referindo a algo que se passa dentro do cenário, o esclarecimento pela voz de um velho [...], a moldura lírica do cantador. A voz do cantador, que no teatro grego é parte do coro, às vezes se refere aos eventos que se estão desenrolando, às vezes faz a apologia da terra ou dos personagens.” (MARTINS, 1973, p. 66)

No campo das relações entre a filosofia e a literatura, Bento Prado Jr. (1968) examina, em leitura baseada em Derrida, as relações entre a linguagem e o destino e interpreta a obra rosiana como uma tentativa de recuperar, no interior mesmo da escrita, a escritura que lhe está subjacente, uma ânsia por devolver à linguagem sua condição de sujeito, enquanto Heloisa Araujo (1992) levanta as fontes eruditas do texto rosiano e relaciona as narrativas aos planetas (por exemplo, Sol = “Campo Geral”), defendendo uma leitura assentada em uma demanda de Deus, por considerar que *Corpo de Baile* deve ser interpretado à luz de uma dimensão transcendental (eternidade de Deus).

A recepção crítica de *Corpo de Baile* tem, em Benedito Nunes, um dos seus ápices, dada a sólida formação humanística do autor. Aqui se dará ênfase ao ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”,

republicado em *O dorso do tigre*. Assim, levando em conta as obras *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile* e *Primeiras Estórias*, poder-se-ia falar na tese da centralidade do amor:

O tema do amor ocupa, na obra essencialmente poética de Guimarães Rosa, uma posição privilegiada. Em *Grande Sertão: Veredas*, onde aparece entrelaçado com o problema da existência do Demônio e da natureza do Mal, atinge extrema complexidade e envolve diversos aspectos que compõem toda uma idéia erótica da vida. (NUNES, 1976, p. 143)

As três espécies de amor existentes na obra rosiana poderiam ser representadas por Otacília (o enlevo), Diadorim (a dúvida paixão pelo amigo), e Nhorinhá (volúpia). Embora os tipos de amor sejam qualitativamente diversos, ocorre uma interpenetração entre eles. Sem recair no exagero hiper-algorizante dos trabalhos de Heloisa Araujo, o professor paraense buscará mostrar que a tematização do amor, na obra rosiana, remonta ao platonismo, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, “que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico.” (NUNES, 1976, p. 145)

A visão erótica da vida, em Guimarães Rosa, segundo Benedito Nunes, permitiria a aproximação entre o profano e o sagrado. Assim, de Nhorinhá a Otacília, há uma como ascensão, partindo da explosão erótica de Nhorinhá à imagem angelical de Otacília, objeto ideal, à semelhança do mundo inteligível de Platão. Assim, o platonismo está subjacente a essa idéia de amor, uma vez que se pode falar numa espécie de conversão do carnal em espiritual. Em Guimarães Rosa, assim, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma. Tal transformação vincula-se a um misticismo de teor platônico, próximo da teologia cristã.

No que se refere ao *Corpo de Baile*, o ensaísta estabelece uma aproximação entre esta personagem de *Grande sertão: veredas* e a

amada idealizada de Lélío em *A Estória de Lélío e Lina*:

Na menina pálida e distante do Paracatu com quem sonhava o vaqueiro Lélío, de *A Estória de Lélío e Lina*, repete-se o mesmo símbolo do amor que, sem o saber, busca a sua forma completa, a sua realização integral, através de amores passageiros. É o que Mãe-Lina, a sábia velhinha, compreende, ao dizer a Lélío, em tom de conselho: “O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar”. (NUNES, 1976, p. 147)

Assim, o amor espiritual se apresenta como uma transfiguração do amor físico, transfiguração essa operada pela força impessoal e universal de *Eros*. Assim, pode-se ler os textos de *Corpo de Baile* e o *Grande sertão: veredas* à luz da concepção erótica rosiana, destacando-se a energia corporal não pecaminosa e a “ausência de degradação e de malícia nas prostitutas, que nem sempre são figuras secundárias, circunstanciais” (NUNES, 1976, p. 148). A mulher, nesse contexto, independente de sua idade, mobiliza um fogo, capaz de perdurar até a velhice. Para exemplificar essa idéia o crítico se vale de “A estória de Lélío e Lina”:

Nas mulheres que amam e se fazem amar, esse fogo se conserva sem jamais apagar-se de todo. Quando ele falta, desa-parece não só a beleza física: o coração esfria e cessa a força do espírito. Rosalina, personagem de Guimarães Rosa, velha que não deixara de ser jovem, sabe disso e segreda a Lélío: “Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos e é seca no coração”. (NUNES, 1976, p. 148)

Mais recentemente, os trabalhos de Marli Fantini (2003), voltados para a poética das margens em Guimarães Rosa: *Fronteiras em falso: a poética migrante de Guimarães* de Luiz Roncari (2004 e 2007) procuraram relacionar mito e história no universo rosiano a partir de uma aproximação entre Oliveira Vianna e Guimarães Rosa, considerando este como intérprete do Brasil. Após essa breve referência aos estudos sobre *Corpo de Baile* passemos a examinar os

textos que formam o ciclo novelesco.

2 “CAMPO GERAL”

A hermenêutica aqui defendida permitiu-nos, numa visão de conjunto, interpretar o *Corpo de Baile* como exaltação à literatura, defesa humanística da arte e exaltação coribântica da vida, corpo da linguagem. A partir desta postulação inicial, é possível pensar o ciclo narrativo como ciclo poético, elaboração formal e crítica fundidos em único objeto estético e, ao mesmo tempo, refletir sobre a dimensão estética do homem, com base em categorias formuladas por Jauss, que aqui não é tomado, escolasticamente, como um pensador uno, como se todos os seus textos confluíssem para teses e argumentações sempre as mesmas, o que é apenas uma ilusão teórica que limita o alcance das concepções do pensador alemão. Passados doze anos da morte de Jauss, o seu legado teórico-crítico ainda se mantém como um dos mais importantes de um século em que a crítica literária esteve, permanentemente, no centro dos debates acadêmicos.

Não reduzamos a Estética da Recepção a uma ferramenta, a um léxico (horizonte de expectativas, fusão de horizontes, lógica da pergunta e da resposta), aplicável indistintamente a todos os textos. Assim, para uma compreensão de “Campo Geral”, é preciso minimizar as manifestações implícitas do autor por meio de cartas, entrevistas, etc., a fim de que se possa vinculá-la tanto ao *Corpo de Baile* quanto ao livro *Manuelzão e Miguilim*.

O sumário deste último livro, constituído por “Campo Geral” e “Uma estória de amor”, traz uma nova classificação genológica: os poemas. Saliente-se, sem procurar uma metafísica inerente à ordenação dos textos, que estes textos, na edição *princeps*, ocupavam a primeira e quinta posições, respectivamente e que, por outro lado, pertenciam a seções diferentes: “Gerais” e Parábola, contudo eram o primeiro texto de cada seção já referida. O título do livro *Manuelzão*

e *Miguilim* subverte a ordem cronológica

Tais arranjos exprimem aspectos ocultos da obra? Revelam um teor metafísico, sem cuja análise a crítica rosiana não avançaria? Segundo a hipótese já formulada na introdução, teríamos ordens diversas de leitura, sem as quais o ato de ler não seria possível. Assim, independentemente de quaisquer especulações acerca da ordem das novelas, pode-se afirmar que esta, de algum modo, orienta a leitura e faz do arranjo das narrativas um problema hermenêutico. Agrupando os textos, sob diversas rubricas — gerais, parábases, poema ou conto —, o projeto estético subjacente a *Corpo de Baile* faz com que seu leitor oriente sua atividade compreensiva, segundo as denominações poeticamente sugeridas. Por outro lado, as relações complexas entre a experiência estética e mundo pragmático são questionadas por meio da própria caracterização das personagens.

Publicado na primeira edição de *Poétique*, em 1970, o artigo “Littérature médiévale et théorie des genres”, de Hans Robert Jauss, defende a idéia de que toda obra pertence a um determinado gênero, com fundamentação na hermenêutica e na realidade histórica. A literatura medieval estudada pelo autor — os mistérios, a epopéia popular, a poesia dos trovadores, o *gap* (grotesco), a canção de gesta, o romance cortês, etc. — é o campo de aplicação das categorias genológicas. Tal *corpus* impõe à reflexão genológica sair do estrito quadro da tripla divisão dos gêneros (épico-lírico-dramático). A abordagem estruturalista dos gêneros literários é discutida em função de uma busca de uma lógica narrativa, para além da singularidade da obra:

A ces considérations qui visaient l'individualité de l'œuvre, l'approche structuraliste a opposé une théorie qui s'est développée principalement à partir de genres primitifs tels que le récit mythique ou le conte populaire, afin de dégager à l'aide de ces exemples non artistiques et sur la base d'une logique narrative, les structures, fonctions et séquences les plus simples (JAUSS, 1970, p. 79).

À luz dessas idéias, “Campo Geral”, cindido entre romance e

poema, pode ser visto não apenas como um texto terno, a traduzir emoções infantis, mas como parte de um projeto maior, capaz de abarcar temas fundamentais à condição humana, como a memória, a morte, a beleza, o amor, o ódio, a consciência do próprio corpo, etc. À maneira de porteira de fazenda, sem ser portal esotérico, “Campo Geral” anuncia e prefigura elementos que darão origem a outros textos.

Assim, Miguilim, protagonista, tem uma percepção aguda da realidade. Sabe que enfrenta um cotidiano duro, com as armas da imaginação. Há, por assim dizer, uma reivindicação relativa ao inventar, criar estórias. A imagem da criança em Guimarães Rosa não é, grosseiramente, uma imagem alienada ou ingenuamente pura; é, ao contrário, em densidade humana, uma imagem da arte. Ainda que não se reduza a ilustrar uma tese, pregar sistemas, Miguilim não é uma expressão do *Bildungsroman* ou alegoria descarnada, contudo a angústia diante da tirania do pai, comove o leitor. Quanto à relação pai e filho, em termos de um conflito edípiano, ainda é válida a leitura de Leite (1977, p. 178-192).

Em termos interpretativos, é preciso não pensar a relação pai e filho de modo descontextualizado, o que faz Nhô Bero apenas um tirano do próprio filho, e não como partícipe de uma organização social patriarcal. Como se verá adiante, quando Miguilim se fizer Miguel, o espaço pesa sobre aquela criança de oito anos, que passará boa parte de sua juventude lutando para anular em si o vínculo com o sertão.

A família a que se liga o protagonista — pai, mãe, tia-avó, irmãos e tio — define um espaço afetivo muito importante para este, na medida em que constitui uma dimensão pragmática, com praxes, afetividade, tensões, experiências de toda ordem, em oposição ao qual se instaurará a dimensão da imaginação. Tal aspecto constitui, segunda nossa postulação, no plano mesmo da obra artística, uma experiência estética, de cuja teorização se ocupou um dos mais importantes trabalhos da obra de Jauss (1978), *Apologia da experiência estética*.

Tal estetização do mundo, que anula, em hipótese alguma, toda a dimensão social de que se reveste o texto, revela-se em diversos aspectos do texto, como o espaço, a construção da personagem, o tempo, o tema da memória, a morte, etc.

Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o Tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriçu, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: — um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sem-pref[...].” (ROSA, 1956, v. 1, p. 13)

Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umhas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um beber quen-te, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas — cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. (Rosa, 1956, p. 18)

O espaço, ao mesmo que permite situar ficcionalmente a geografia rosiana, visto pela perspectiva infantil, não é só a dimensão do trabalho, do labor produtivo, mas também a dimensão estética, ainda que o protagonista não soubesse distinguir “um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum” (ROSA, 1956, p. 15). Num certo sentido, como em outras narrativas rosianas, o espaço em “Campo Geral” toma a dimensão de uma utopia em que a alegria deixa ser abstração filosófica, para assumir toda a concretude do empírico, podendo-se mesmo falar em uma poética das coisas.

Para dar um exemplo dessa ambivalência da imagem do sertão, também presente em *Grande sertão: veredas*, ao responder ao irmão quanto à possibilidade de ver o mar, Dito afirma: “A gente é no

sertão.” Se lemos a frase, levando em conta que Miguilim deixou o sertão para, em seguida, voltar a ele, esta se reveste de significados imprevistos. Como o verbo *ser* arcaico ou o *être* francês, a frase pode equivaler a “A gente está no sertão”. Contudo, a ambigüidade permite inferir também que há uma relação essencial entre nós e o mundo (sertão).

No ambiente rústico em que vivem Miguilim e seus irmãos, como uma espécie de recusa ao meramente pragmático, o ato de contar e inventar estórias reveste-se de uma função estética. Aqui, o contar emerge da fantasia infantil ou da voz de contadoras, como Siarlinda (cf. Joana Xavier). Postulamos, à luz das idéias de Jaus e da crítica brasileira, que o texto de abertura do *Corpo de Baile* também nos retira de uma poética realista para celebrar o contar e o contador.

Siarlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borradeira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. (Rosa, 1956, v. 1, p. 92)

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! — “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro! [...]” O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira (ROSA, 1956, p. 104).

Sob a égide da alegria, a narrativa permite a Dito “um viver limpo, novo, de consolo”, frase em que ecoa todo o humanismo rosiano, para o qual o jogo da linguagem não se esgota em si mesmo. A arte liberta-nos do mesmo ao celebrar o novo; limpa a vida; aplaca

dores. Em outra narrativa do ciclo — “Cara-de-bronze” — caberá à narração do Grivo amenizar a dor de Segisberto Géia. As referências a Grivo surgem, inicialmente, em “Campo Geral”:

Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. [...] O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas (ROSA, 1956, p. 88-9).

3 “BURITI”

O mais extenso texto de *Corpo de Baile* (“Buriti”) seduz-nos por uma linguagem fortemente marcada pela percepção sensorial. Contudo, a crítica, sem desconsiderar a plasticidade da linguagem, precisa esclarecer o projeto estético que preside à arquitetura da obra. Assim, cabe-nos pensar sobre alguns pontos: como “Buriti” se integra em *Noites do Sertão*, e este no conjunto de sete novelas de *Corpo de Baile*, publicado em janeiro de 1956, meses antes de *Grande Sertão: Veredas*? Como se pode interpretar a constante oscilação de gêneros entre a prosa e a poesia? Pode-se estabelecer alguma aproximação entre “Buriti” e *Grande Sertão: Veredas*?¹

A leitura de “Buriti” aqui proposta parte da hipótese hermenêutica de um sertão internalizado, um sertão-memória, um sertão-eu. Assim, o complexo novelístico de *Corpo de Baile* ganha

¹ Entre os textos dedicados especificamente a *Buriti*, destacam-se, pela densidade e penetração crítica: LIMA (1974) e SANTOS (1978).

unidade não apenas formal, mas temática, observando-se uma certa tendência a resguardar “Campo Geral” como texto de abertura, início de um ciclo que remete a “Buriti”, sem neste se esgotar.

Para o exame de *Corpo de Baile*, nenhuma referência literária ou filosófica será descartada aprioristicamente, pois somente uma interpretação que *considera* o todo da obra poderá dar conta, minimamente, dos sentidos possíveis. Posto isto, fica claro que este trabalho não abandona a tradição hermenêutica que se tem formado em torno de Guimarães Rosa, mas, ao mesmo tempo, procura não conduzir o estudo interpretativo a uma “hiperalegorização” metafísica. A pergunta pelo ser de Deus é uma questão metafísica, porém as respostas que a obra de Guimarães Rosa dá a ela são, antes de mais nada, poéticas; inserem-se em busca de um sentido para o agir humano. As leituras que enfatizam tal aspecto só são legítimas se consideram a distância entre o discurso teológico e o crítico. A legitividade hermenêutica de tais leituras, se se quer fugir a uma visão reducionista, funda-se em não admitir que uma chave — ocultismo, Plotino, Ruysbroeck, hermetismo, Platão — possa abrir o portal do *Corpo de Baile*. O texto, pretensamente aberto, decifrado, guarda ainda, em meio ao que deixa ver, sentidos irreduzíveis a análises lineares.

Não julgo, em um ato crítico pretensioso, ter deslindado a arquitetura subjacente à organização de *Corpo de Baile*, mas ter capturado e demonstrado uma unidade que só reafirma os dados documentais disponíveis no Arquivo Guimarães Rosa: estamos diante de um projeto estético lúcido, pensado em todos os aspectos, inclusive em sua forma de objeto-livro (capa, epígrafe, subdivisões, negrito e itálico, etc.).

Cabe, ainda, retomar o conceito de recepção com base em Jaus (1979). Para o pensador alemão, deve-se diferenciar entre os dois lados da relação texto e leitor, entre os horizontes interno e externo de expectativa.

Entre o *feito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação. (JAUSS, 1979, p. 49-50)

Não me ocuparei extensamente acerca das relações entre “Buriti” e *Grande Sertão: Veredas*. Contudo, não se pode deixar de notar que a notação espaço-temporal nas duas obras se reveste de formas acentuadamente diferentes. Como insisto em afirmar como hipótese de leitura, em “Buriti” o sertão assume a plenitude subjetiva, uma plenitude evocada poeticamente no texto de *Corpo de Baile*. O sertão-mundo faz-se noite, inflando-se de sinais: “Pararam, perto da grota profunda, que avanhandava o regatozinho corrinhante. Anoitecia, em maio, depois de o poente se queimar. À noite o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povoa de sinais.” (ROSA, 1956, v. 2, p. 635); “No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são. Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros.” (ROSA, 1956, v. 2, p. 640)

Não se trata de mostrar a contraface do diurno épico das batalhas, do entrechoque incessante dos bandos armados, uma vez que a dimensão subjetiva do espaço ou de uma certa paisagem assinala toda a obra de Guimarães Rosa. Diante de inúmeras leituras totalizantes, presas em sua maioria ao exercício de uma hermenêutica autoral, é um desafio buscar algo que unifique o projeto estético rosiano (haverá um só projeto?). Contudo, cabe à crítica elucidar este ponto, para assentar a análise da obra de Guimarães Rosa em bases menos frágeis.

Assim, faz-se necessário esclarecer por que o volume duplo de janeiro de 1956 se triparte e se dispõe segundo uma outra ordem, só voltando ao projeto gráfico-editorial primeiro em recente edição

comemorativa lançada pela Nova Fronteira (2006). Afastando sem equívocos o hermetismo numérico do três, consideremos as razões estéticas da trimemoração operada a partir da terceira edição de 1964, ainda sob a chancela da prestigiosa José Olympio. Em carta (03.01.1964) dirigida a Bizzarri, o autor esclarece a tripartição, salientando que a importância das epígrafes de Plotino para preservar a unidade do conjunto novelesco de 1956:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” — a 3.ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3vo-lumes. Três livros, autônomos. A idéia já me viera, há tempos. [...] Agora, pois, ele se tri-faz. // Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas 1) o título ab-original, “*Corpo de Baile*”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3.ª edição”, coisa que muito importa 2) a capa (a mesma da 2.ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou *bordeaux*, para um azul para outro encarnado ou escarlate para o 3.º na relação das obras (DO AUTOR), explica-se que “*A partir da 3.ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:*” e segue-se a indicação dos mesmos. // Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck cada um fica com uma, de cada isto é, o “*Noites do Sertão*” pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro[...] (ROSA, 1980, p. 79-80)

O desafio é crescente: de “Buriti” a *Noites do Sertão*, desta a *Corpo de Baile*. Atingido o volume de sete novelas em sua totalidade, é preciso e remeter a discussão às constantes hermenêuticas construídas em torno da obra rosiana — conjunto multiforme de contos, novelas, romance, poesia rimada, cartas, prefácios, discursos de posse, documentos de pesquisa, cadernetas, traduções, que parece abarcar, por meio de complexas relações literárias, outras formas, como o texto dramático, o cinema, etc., confundindo-se com a Literatura. Assim dimensionado, o estudo da obra rosiana torna-se um grande desafio diante das exigências, às vezes, excessivas de

especialização no âmbito da pesquisa científica.

A organização premeditada de “Buriti” enlaça-o a “Dão-Lalalão”. Juntos, formam o volume *Noites do Sertão*. A sensorialidade inebriante, a presença de uma natureza plena de símbolos fálicos e femininos, conferem ao volume uma unidade imagética e temática. A natureza como que se oferece à gratificação masculina, tal como uma mulher. São muitas as referências sensoriais — “um cheiro que ao breve”, “mimo-de-vênus”, etc. — presentes em ambas as narrativas, cujos protagonistas são casados e sem filhos. Tal exaltação sensorial, contudo, precisa ser pensada como problema estético, isto é, quer-se captar o espaço de modo subjetivo, havendo uma associação entre o olfativo e o espacial (“ar cheiroso dos Gerais” —) (ROSA, 1956, v. 2, p. 546). No conjunto da obra rosiana, pode-se falar mesmo de uma dimensão subjetiva do espaço, algo próximo do que se configura na *madeleine* proustiana. Em termos genológicos, poder-se-ia apontar a presença de uma prosa poética, tal a carga plástica veiculada pela narrativa. Em *Grande Sertão: Veredas*, o objetivo e o subjetivo se alternam. O subjetivo, que Hegel vinculou à lírica, poderia ser justificado em função de nossa hipótese básica: há, em *Corpo de Baile*, fundamentalmente um sertão internalizado, apreendido pelos sentidos e pela imaginação devaneante (“poesias desmanchadas no passado”). O subjetivo, em *Grande Sertão: Veredas*, brota em meio à guerra e ao fragor das lutas humanas. A olfação, constantemente solicitada pelos Gerais, sugere, sem dúvida, uma nota erótica, em que sobressai “desencadeia grão de exalo”: “cunha peluda”, “corpo da gente”. Não se leia, entretanto, tal dimensão perceptiva como uma prova de um pretensão sentido alegórico em “Buriti”, em que se fala de um “sertão a dentro”. (ROSA, 1956, v. 2, p. 635)

Fixada em seus contornos gerais, a hipótese que formulo para a leitura de “Buriti”, examinemos mais de perto o texto no afã de estabelecer, à luz do próprio texto, fundamentos que afastem a possibilidade de uma interpretação aberrante e esquiva à verdade da obra. Para não cairmos no vezo do analiticismo, que fragmenta

e/ou pulveriza o texto em unidades, sem lhes firmar uma possível unidade, elejamos alguns pontos de apoio. Por outro lado, não especulemos sobre uma tipologia das variantes, num exercício de pretensão crítica genética, à luz dos documentos arquivados no Instituto de Estudos Brasileiros (Universidade de São Paulo). Poderíamos, assim, tecer considerações sobre os personagens, a linguagem e o tema da internalização do sertão (que abarca o tema do espaço narrativo).

Sem pretender abolir o conceito de personagem em proveito do pouco vernáculo “actante” (como se, em português, tivéssemos *actar*, praticar atos...), a primeira observação diz respeito à reiteração de alguns tipos de personagens (Chefe Zequiél, por exemplo). Assim, “Buriti”, sendo ou não a lua, como quer Heloísa Araújo, ressalte-se a galeria de personagens femininas: iã-Dijina, Dona-Dona, Dionéia, Alcina, Lalinha, Maria da Glória, Maria Behú, etc. Como conciliar a imagem de um Guimarães Rosa aparentemente conservador e a explosão sensual, que lateja em muitas páginas de “Buriti”. Há um trecho fundamental para a interpretação da tese aqui proposta:

Já aí Miguel cobrava também interesse por nhô Gaspar, nele encontrava a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente, sensível ao mudo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver. Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz. Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a preci-são de transformar o poder do sertão — em seu coração mesmo e entendimento. Assim na também existência real dele sertão, que obedece ao que se quer. — “Tomar para mim o que é meu. Como o que seja, dia adiante, um rio, um mato? Mil, uma coisa, movida, diversa. Tanto se afastar: e mais ver os buritis no fundo do horizonte. O buriti? Um grande verde pássaro, fortes vezes. Os buritis estacados, mas onde os ventos se semeiam. Sendo, sim, que, mesmo ali, em volta, nos currais, esperavam as munjas vacas, que cediam o leite das tetas para o sustento de tantos e o rendimento de nhô Gualberto Gaspar. Mas — que eram as vacas —

que lambuzavam com seus quentes focinhos o ar da manhã, nele se limpando, qual numa toalha sem cor, sem risca, dobrável sem uma dobra. Como que os sofrimentos passam, mas a beleza cresce. Agora, Miguel podia sentir-se mais irmão de nhô Gualberto Gaspar — que se desajeitava, comum na roupa amarela encardida, nas botinonas, sacudindo a cabeça rapada, quase alvar-mente, mirando-o, num desentendimento, no simplório receio de ser tomado como rico: — “Ah, essa vacada? Só parte delas, que é minhas. Restante é de iô Liodoro, para ele crio também, à terça[...].” Aí era um homem muito sério. (ROSA, 1956, v. 2, p. 641-2)

Pode-se falar de uma potência afetivo-imagética do sertão, a atuar sobre a personagem, configurando-se a volta ao Buriti-Bom como um reencontro com o povo dos Gerais². Assim, a apropriação do espaço sertanejo pelo personagem não se dá segundo uma dimensão épica, mas lírica, subjetiva. O deslembrar, realizado por Migullim, agora Miguel, reforça tal idéia. Neste contexto, o buriti, metaforicamente visualizado como um grande verde pássaro, fortes vezes, é a beleza da natureza contra a dor. Raramente, vê-se, na literatura brasileira, tal liricização do espaço, paradoxalmente belo e doloroso, exterior e interior. Reescrevendo o mote “O sertão é o mundo”, diríamos que o sertão é o eu, mergulho abissal na memória, captação poética do real.

Se a “tia-vó Rosalina” for a mesma Rosalina do volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, então temos um claro exemplo de um sistema de remissões internas, o que só reforça o caráter unitário do texto. “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez. Pois abaixava o rosto — de certo modo devia de estar envergonhada, se avermelhando; e, depois, muito branca. Assim o saudou. A voz: — “... ’s-tarde...” “. (ROSA, 1956, v. 1, p. 306)

² “Campos do Planalto Central; lugares desertos e intransitáveis, no sertão do Nordeste; campos cobertos de erva ou grama; campos extensos e desabitados.” (MARTINS, 2001, p. 248)

Como na lírica da modernidade, não se trata aqui de poesia pura, mas, ao contrário, de uma poesia que mescla, em termos de Auerbach, o sublime e o baixo. Algumas mulheres, de modo surpreendente, evidenciam uma ânsia por “garanhões ganhantes”, donos de “potência bem herdada”:

A uma é essa dona Dionécia, o Inspetor... O senhor sabe. Iô Liodoro é quem dá a eles o sustento, bota o Inspetor sempre de viagem, por negócios e recados... A outra, é uma mulata sacudida, de muita rjeza. Chamada Alcina. Aí, basta a gente ver, para se conhecer como as duas são mulheres que têm fomes de homem. Iô Liodoro, por sangue e sustância, carece é dessas assim, conforme escolhe. (ROSA, 1956, v. 2, p. 670)

Nesse sentido, certa sensorialidade, imagetivamente associada a flor, permite-nos também aproximar “Dão-Lalalão” e “Buriti”, conferindo concretude à idéia de beleza, pelo cheiro e pelo calor do corpo:

Sim, Miguel podia imaginar o trecho, como no tempo de dezembro fora, quando em grupo tinham vindo por ali as moças do Buriti Bom, conforme nhô Gaspar contava. Agora, maio, era mês do mais de florezinhas no chão, e nos arbustos. E o pau-doce, que dá ouro, repintado. Mas tinham passado por lá, com as lobeiras se oferecendo roxos. (ROSA, 1956, v. 2, p. 667)

A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa — parecia um buquê num vaso. O chiqueiro grande, a gente ouvindo o sogrunho dos porcos. O curralzinho dos bodes. Pequenino trecho de uma cerca-viva, sobre pedras, de flor-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os mimos-de-vênus — tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes — por dentro da outra cerca, de pau-ferro. (ROSA, 1956, v. 2, p. 479)

Mas Doralda estava ali, sustância formosa — a beleza que tem cheiro, suor e calor. Doralda cantava, fazia a alegria. (ROSA, 1956, v. 2, p. 551)

Como se vê, trata-se de texto carregado de metaforicidade — a pele interior das flores de romãzeira e de mimo-de-vênus — representando imagetivamente uma entrega amorosamente feminina. As imagens ligam-se ao liso, molhado e vermelho são, evidentemente, sensuais. No entanto, insisto, tal desafio não reside unicamente em uma experiência sexual, mas em uma associação entre o erótico e a poesia, esta tão buscada em *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Se a arte promove renovação da percepção, fundir o poético e o erótico se nos afigura algo destoante dos consensos modernistas. Assim,

A noite não é só dos amantes que fogem à lei clânica, sob o domínio do desejo; ela também é habitada por seres como Chefe Zequiêl, morador do moinho:

— Que é que eu acho do Zequiêl, o Chefe? Tolo na retoleima, inteiro. Exemplo ao senhor: quando tem missa ou reza em qual-quer lugar, eh ele vai, e se consegue deparar com um papel escrito, ou livrinho de almanaque ou pedaço velho de jornal, ele leva, não sabe ler, mas ajoelha e fica o todo tempo sério, faz de estar lendo acompanhante, como se fosse em livros de horas-de-rezar...” Afora a mania do inimigo por existir, o Chefe era cordo, regrado como poucas pessoas de bom juízo. — “Por nada que não trabalha em dias-de-domingo ou dia-santo.” Uê, uê. — “Se-nhor verá: ele descreve tudo o que diz que divulgou de noite — o senhor pedindo perguntando. Historeia muito. Eh, ele pinta o preto de branco[...]” (ROSA, 1956, v. 2, p. 674)

Corpo de Baile é, assim, o ciclo da memória. A idéia de que o passado não é algo imóvel, estoque de lembranças a serem recuperadas segundo o alvitre do sujeito, é recorrente e permite ligações entre as novelas de *Corpo de Baile*.

Então, de repente, o Dito estava pior, foi aquela confusão de todos, quem não rezava chorava, todo mundo queria ajudar. [...] E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. // Miguilim doidava de

não chorar mais e de correr por um socorro. Correu para o oratório e teve medo dos que ainda estavam rezando. Correu para o pátio, cho-rando no meio dos cachorros. Mãitina caminhava ao redor da casa, resmungando coisas na linguagem, ela também sentia pelo estado do Dito. — “Ele vai morrer, Mãitina?!” Ela pegou na mão dele, levou Miguilim, ele mesmo queria andar mais depressa, entraram no acresente, lá onde ela dormia estava escuro, mas nunca deixava de ter aquele fogueiro de cinzas que ela assoprava. — “Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe[...]” Mas aí, no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: — “Miguilim, o Ditinho morreu[...]” (ROSA, 1956, v. 1, p. 104)

Ao evocar a cena, já como Miguel, em “Buriti”, temos:

O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrerá? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição. [...] O Mutum. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutum dança de baile. Maria da Glória sabe que pode fiar, de sua beleza. Ela tem meu olhar para os seus braços. — “O senhor está com a idéia muito longe[...]” De onde eu sou, ela é: descende dos Gerais, por varonia. Minha meninice é beleza e tristeza. — “Dito, você é bonito! [...]” — o papagaio Papaco-o-Paco conseguiu falar. Matavam o tatu, nas noites de o belo luar. (ROSA, 1956, v. 2, p. 661 e 691)

Chefe Zequiêl, como Gorgulho (“Recado do Morro”) pertence a uma classe recorrente de personagens cuja característica principal reside numa singeleza que marginaliza. Sendo uma poderosa criação poética, não se presta ao papel de mero suporte documental, como a atestar os vínculos entre o texto rosiano e a realidade. Na imagética da narrativa, o mato e o campo, espaços sertanejos, são irrupções de um embate entre o silêncio e a resposta, verdadeiro jogo

hermenêutico que é mais argumento a favor da concepção de sertão atrás exposta. Em um espaço exterior ou interior? Da resposta a esta indagação, decorre um dos núcleos significativos do texto. *Noites do sertão*, assim, desfamiliariza a visão corriqueira sobre o espaço que cerca as personagens e pode ter seu título lido como uma metáfora do amor ou da morte, manifestação de uma prioridade do temporal (noite) sobre o espaço (sertão).

Maria Behú, símbolo da privação da beleza, morre. O relato desta morte, embora simetricamente oposto, evoca a de Dito. São duas mortes diferentes: a da criança e a do adulto, representadas como em círculo, sem que tal imagem permita uma leitura linear ou a relevância do circular.

Cedo, na manhã, todos se uniram em exclamações e soluços.

Maria Behú estava morta.

Meu Deus, e aquilo se dera, atroz, tenramente, na noite, na calada. E era possível Maria Behú, sem perfil, os olhos fecha-dos, nos lábios nem sofrimento nem sorriso, e a morte a embelezara. Partira, na aurora. Tia Cló, tão cedo, encontrara-a assim, o terço de contas roxas na mão, assim ia ser enterrada. A dor de todos se fazia branda, falava-se no Céu. “Que é que se vê no Céu?” Ah, não sair de perto dela, ficar ali, escutando o murchar das flores e o lancear das velas, e era como se falasse com Maria Behú — que certo gostaria de poder responder-lhe. (ROSA, 1956, v. 2, p. 807)

Maria Behú, presa a um terço, é embelezada pela morte, noite de um sertão para a qual ela caminhara durante toda a vida.

O espaço, misto de dor, morte, erotismo e memória, adquire um tratamento particular em “Buriti”, embora ainda subalterno à experiência do tempo. A noite em que se deu partida é relembra frequentemente ao longo do texto. Há um sertão da infância e um sertão da velhice. Se tivéssemos apenas a embriaguez sensorial, tão bem representada por Iô Liodoro, teríamos uma imagem parcial da noite. Da mesma forma, há espaços que podem ser lidos como espaços da vida, de um viço, de uma umidade, há espaços da estagnação, da solidão, do “miasmal”.

Do Brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; lesmas passeiam na pétala da orquídea. Pia a galinhola gutural. Estala o vlim e crisso: entre a água e o sol, pairam as libélulas. E os caracóis encadeando espíntrias, junto de outras flores — nhô Gualberto Gaspar levaria um ramillete daquelas, oferecer a Maria da Glória, para pôr num vaso. E o desenho limite desse meio torvo, eram os buritis, a ida deles, os buritis radiados rematados como que por armações de arame, as frondes arrepiadas, mas, sobressaindo delas, erecto, liso, o estipe — a desnudada ponta. Sobrelanço, ainda — um desmedimento — o buriti-grande.” (ROSA, 1956, v. 2, p. 674-675)

Esta justaposição imagética de belo (“A flor sai mais colorida e em mimo”) e miasmático, a evocar algumas das imagens mais vivas de Baudelaire, é inusitada e põe em evidência a modernidade do texto, capaz de conferir beleza plástico-sensorial mesmo àquilo que repugna ao leitor. Em geral, a crítica tem apontado, com base no estudo da narrativa, os processos de erotização do texto. Contudo, sem fazer nossa reflexão em superficial aproximação psicanalítica, procuremos pensar o erotismo sob um viés hermenêutico e em conexão com a hipótese já formulada. Como é que leitor apreende tal dimensão do texto? Mais uma vez, como no caso de Chefe Zequiel, não se trata apenas de uma queda ao nível do documentarismo. A imagética rosiana, apesar de toda a carga de conotações sensuais, — “agudo sobressalto”, “Seus olhos intensos pousavam nela”, “o quente de prazer que de seu corpo subiu” — pode ser interpretada, para além dos limites das microspias estilísticas, como tentativa de renovação da linguagem, co-relativa a atos de percepção diferenciados, segundo a estética rosiana. O leitor, assim, ainda que diferenciando mundo e livro, vê-se diante da necessidade de repensar dados objetivos em confronto:

O objeto material do ensaio é o romance *Buriti* de Guimarães Rosa. Seu objeto formal é a tentativa de descobrir a estrutura e o sentido da obra do escritor mineiro, ou, a construção da forma e a construção do

tema. Pelo termo “forma” se incluem os processos de construção do Enredo, das Personagens, das relações espaço-temporais, enfim da linguagem que materializa o imaginário do romance. [...] No campo semântico do termo “tema” incluem-se os vários motivos que servem como suportes para a presentificação da história. Existe no *Buriti*, talvez, um tema geral que se expande através da ação das diversas personagens. É possível anunciá-lo como a história do amor no Sertão. (SANTOS, 1978, p. 17)

Viúvo, Iô Liodoro é um personagem complexo cuja caracterização não permite ver nele, aprioristicamente, apenas o fazendeiro típico, expressão alegórica de uma mentalidade machista e conservadora. Preso às convenções sociais, preso ao estatuto da casa e ao cumprimento de uma lei consuetudinária, tem, por outro lado, um apetite voraz pelas mulheres. O sertão interiorizado, deslocado, se nos mostra o poder viril do “garanhão feliz” (expressão de Dalcídio Jurandir), não deixa de projetar sobre ele uma inquietação, um apelo erótico que consegue vencer, ainda que temporariamente, a lei antiga. Ora, como por convenção as prescrições sociais são obedecidas, exteriormente, no íntimo algumas personagens se debatem. A noite, assim, é o momento da eclosão das subjetividades, dos desejos inconfessáveis, figurados no texto por meio de formulações belamente plásticas que transformam a natureza do sertão um espaço deslocado pela memória, pelo tempo e pelo desejo. “A vida não tem passado” (Rosa, 1956, v. 2, p. 822), afirma o narrador. Por quê? Não haveria passado uma vez que giramos no espaço de uma eternidade?

Tal configuração da personagem, dividida entre o interno e o exterior, procura diluir a linearidade romanesca, em proveito de uma unidade capaz de integrar todos os aspectos relacionados ao sertão, em uma imagem, paradoxalmente, coerente com o projeto estético a que obedece o conjunto narrativo.

No que se refere às epígrafes, 2 de Plotino e 1 de Ruysbroeck, é de praxe considerá-las como detentoras de uma verdade sobre a obra, apenas captável por iniciados em Neoplatonismo.

a) “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira!” PLOTINO

b) “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” PLOTINO

c) “A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir-se dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.” RUYSBROECK, o admirável

Como se sabe, o pensamento de Plotino (204-270 d. C.) foi, fundamentalmente, uma reelaboração do idealismo de Platão, com notável influência das concepções cosmogônicas de Aristóteles. Seu propósito fundamental era estabelecer a relação entre o princípio espiritual da realidade, o Uno, e as coisas engendradas por ele. Segundo o sistema de Plotino, o Uno, incognoscível e transcendente a qualquer definição, seria a origem de tudo o que existe, por meio de uma sucessão de emanções. A primeira delas é o *Nous* — o intelecto ou princípio ordenador — e a segunda o Espírito ou Alma do Mundo, da qual participam as almas individuais aprisionadas na matéria, ordem inferior da realidade. A função primordial da filosofia seria elevar a alma, por meio do entendimento, em direção ao divino, processo do qual decorreria, em última instância, a fusão mística com o Uno. A matéria pura é o mal e o Uno identifica-se ao bem. Considero que as citações do pensamento plotiniano, que faz derivar do Uno tudo o que existe são importantes, contudo não se pode examinar o texto literário como ancilar a uma vontade autoral, mera ressonância de um demiurgo, a pairar acima da dimensão histórica do homem. Assim, as imagens presentes no corpo das epígrafes — teatro de palcos múltiplos, dançador, pedrinha — parecem instigar o leitor a não considerar *Corpo de Baile* sob uma perspectiva redutora,

meramente regionalista, dada a referência a um espaço marcado pela presença dos gerais.

A crítica rosiana, seduzida pela orientação autoral, tem lido as epígrafes de *No Urubuquá, no Pinhém* como demonstrações claras de um certo idealismo. O uso de epígrafes e de notas de rodapé, desde *Sagarana*, serviu, de certo modo, como orientação de leitura do autor mineiro pela crítica, apontando em direção ao oral, ao provérbio, à cantiga, a filósofos (Schopenhauer, Plotino, Platão) e a místicos (Ruysbroeck). Assim, uma referência às *Enéadas* (II, i, 7) de Plotino, em *No Urubuquá, no Pinhém*, imporia ao crítico estudar as possíveis repercussões do filósofo neoplatônico no enredo e nos temas do volume. Contudo, o estudo das fontes epigráficas há de ser tomado mais como labirinto borgiano do que como forçosa diretriz hermenêutica. Com exceção da epígrafe platônica (*Górgias*, 492 e) de “Páramo”, que traz o texto de um fragmento de Eurípides, não há, na obra de Guimarães Rosa, remissões diretas, por meio de epígrafes, a textos e autores trágicos gregos. Como se vê pelo seguinte exemplo, em que o verbo profético de Malaquias, o Gorgulho da gruta, prevê uma possível morte à traição, o termo *destino* pode ter a conotação de providência: “Destino quem marca é Deus, e seus Apóstolos!”. (Rosa, 1956, v. 2, p. 407)

As epígrafes, portanto, devem ser consideradas no plano da ficção, sob pena de reduzir as narrativas de *Noites do Serião* a ilustrações de uma tese apriorística, o que torna secundário o exame dos aspectos literários de “Buriti”. A primeira epígrafe, recorrendo a imagem de um teatro de palcos múltiplos, Plotino contrapõe a alma dentro de nós à sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste “teatro de palcos múltiplos”, que é a terra inteira!

Finalmente, ao lembrar o cinquentenário de *Corpo de Baile*, vale evocar as palavras que Guimarães Rosa usou para aproximar o idioma húngaro e a arte:

Molgável, moldável, digerente assim — e não me refiro em espécie só à língua literária — ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser,

como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja e forja, malêta-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam. (ROSA, 1957, p. 24)

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992. 178 p.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2003. 292 p.
- FARIA, Elizabete Brockelmann de. O papel do narrador em “Campo Geral”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003. p. 184-189.
- JAUSS, Hans Robert. *Littérature médiévale et théorie des genres. Poétique*. Paris, n. 1, p. 79-101, 1970.
- _____. Petite apologie de l'expérience esthétique. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. 6. ed. Paris: Gallimard, 1978. cap. A.
- _____. A Estética da recepção: colocações gerais. In: Luiz Costa Lima (Coord.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
- LEITE, Dante Moreira. *Campo geral*. In: *Psicologia e Literatura*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 178-192.
- LIMA, Luiz Costa. *A Metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. 234 p.
- LOPES, Paulo César Carneiro. *Dialética da iluminação: a revelação como capacidade de escuta do outro — leitura de “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa*. São Paulo, 2000. 357 f. (Tese) Doutorado em Letras Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo.
- MARTINS, Heitor. No Urubuquá, em Colônia. In: MARTINS,

Heitor, *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte e Brasília, 1983. p. 81-94.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001. 536 p.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 279 p.

PRADO JUNIOR, Bento. *O destino cifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa*. *Cavalo Azul*. São Paulo, n. 3, p. 5-30, 1968.

RÓNAI, Paulo. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958. 256 p.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2 v.

_____. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (Org). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. 11-28.

SANTOS, Wendel. *A Construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978. 232 p.

SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em Campo Geral*. São Paulo, 2002. 129f. Tese (Doutorado) em Letras, Universidade de São Paulo.