

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

...

O Diabo Pé de Valsa:
A Hora e a Vez do Corpo de Baile
Ensaios do Baile e da Preguiça



Marcio Augusto de Moraes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Augusta Bernardes Fonseca Weber Abramo
São Paulo
2009

Aos meus antepassados e aos meus pais (presentes em tudo que sou e ainda serei), aos meus amados filhos Luíza Aimè e Francisco Aquino, solistas absolutos do meu Corpo de Baile, e a Miriam Moraes, com quem ensaio dia após dia o “amor e seus contratos” e danço as comédias e os dramas da vida polindo pedras em “pedrinhas de brilhante...”.

Agradecimentos:

A Profa. Dra. Maria Augusta Fonseca por ter aceito orientar esta tese, à Profa. Dra. Cleusa Paranhos Rios Passos e ao Prof. Dr. Vagner Camilo pelas observações, críticas e sugestões dadas no exame de qualificação, ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen pela disponibilidade, delicadeza, e pela leitura do Capítulo I, agradeço, muitíssimo a Profa. Dra. Telê Âncona Lopes por, apesar de muitos afazeres, nunca negar uma palavra.

Agradeço pelo carinho e atenção de Sra. Eunice Duhan, pela amizade de Alan e Helena Duhan, pelo carinho de Paula, pela amizade e préstimos de Caio e Cristina Westin, pelo carinho, amizade apoio e incentivo de Patrícia Camargo, pela amizade de Cláudia Dornbusch e Paola Poma pela amizade e incentivo, a Vanderli Custódio amiga quase irmã, Cristiano e Ana Jutglá. A Kátia Gouveia pela amizade e ajuda na correção. Agradeço ao seu Antonio, dona Anita, Maria José, Marilda, Meire, Murilo e Márcia, minha segunda família. A André Nakao pela ilustração na capa deste trabalho.

Agradeço a Capes pela concessão da bolsa de estudos que permitiu que eu abandonasse uma carga horária de cinquenta e duas horas/aula por semana para dedicar-me neste último ano e meio a escrever esta tese.

Agradeço aos professores João Luiz Lafeté e Roberto Ventura por terem me mostrado quando cheguei a USP que a universidade também tem uma face humana.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca da FFLCH-USP e também ao do IEB-USP

Agradeço Luis, a Maria, a Sueli e a todos os funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

Acima de tudo agradeço a Deus por permitir que uma pessoa completamente desacreditada pudesse estudar e concluir o presente pesquisa.

Índice

Resumo	1
Abstract	6
Abstract	7
Zusammenfassung	9
Epígrafe	11
Nota introdutória	13
Capítulo I.....	31
Introdução.....	32
Um aedo no submundo do capitalismo	34
Bala, baile & ballare	56
Capítulo II.....	63
A ordem do baile	63
Apresentação	64
Corpo de Baile.....	65
As regras do baile: etiqueta na cabeça e no corpo.....	67
A ordem do baile	69
Engenho e baile: belas-letas, dança e literatura.....	73
Capítulo III	81
O Diabo Pede Valsa?.....	81
O Diabo pé de valsa: ensaios do baile	82
Apresentação	82
O diabo pede valsa?.....	85
O diabo (im)pede o samba?	91
Câmara-Ballet.....	97
Teatro cantado: introdução	97
Intermezzo.....	98
O Teatro Cantado: thanztheater	117
Capítulo IV	128
Um Campo Vasto	128
Introdução.....	129
O Mito sobre o Mito: uma língua esquecida	130
Mutuns.....	131
Muita saúde e pouca saúva	131
Recanto	133
Mutum rosiano: “onde ainda a pobreza reina”	144
O mutum cheio de gente.....	147
MÃITINA: UM ORAR PORQUEADO	154
Considerações finais	159
Bibliografia.....	161
Textos de João Guimarães Rosa.....	161
Textos sobre a obra João Guimarães Rosa	161
Textos de Mário de Andrade	164
Teses e Dissertações	170
Documentos Eletrônicos.....	170

Resumo

A dança é um elemento cultural. Nas pesquisas que se ocupam do universo literário de João Guimarães Rosa, a dança é ainda um elemento insuficientemente pesquisado, embora o baile vinque fortemente os textos, permeando a narrativa lírica com o fenômeno dança. Entre os escritores brasileiros, dois interessam particularmente aos estudos do baile que compõem esta tese: João Guimarães Rosa e Mário de Andrade. O primeiro evidenciou claramente a intenção de apropriar-se do discurso da dança nominando um de seus livros de *Corpo de Baile*. O segundo, além de produzir uma série diversa de poemas dedicados ao baile, escolheu como fulcro de um dos títulos mais importantes do modernismo – *Macunaíma* – os fenômenos culturais da dança. Tanto Mário de Andrade quanto Guimarães Rosa são pródigos na construção de textos labirínticos em que se valem do próprio e do alheio, estabelecendo um diálogo de apropriação que articula a subjetividade lírica a partir de elementos extraídos da cultura popular e do cânone literário.

A literatura rosiana constrói um diálogo que, por um lado, embaralha internamente a obra e, por outro, mistura nas cartas embaralhadas entretrechos de obras alheias. A leitura do entretrecho levou o presente estudo de Guimarães Rosa a Mário de Andrade. No universo desses dois escritores labirínticos, a dança e seus fenômenos são o fio de Ariadne estendido do início ao fim desta tese, que objetiva examinar, no diálogo entre linguagens diferentes – a da literatura e a da dança – a contribuição que a compreensão dos fenômenos da dança pode proporcionar aos estudos literários, já que a dança participa vivamente da construção da palavra literária nas obras examinadas.

Esta tese se compõe de três partes. Na primeira, explora a presença da dança nos “Primeiros Guimarães”, buscando no labirinto dos textos o caminho do baile rosiano, que se inicia em *Sagarana*, atravessa o *Grande Sertão: Veredas* e se declara em *Corpo de Baile*. Na segunda parte, examina a origem e o lugar social do baile. Na terceira, rastreia a dança no cânone literário, pesquisando a função da dança nas obras de João Guimarães Rosa e, em função do diálogo estabelecido nos entretrechos, examinando particularmente a obra de Mário de Andrade e as relações entre o Mutum de “Campo Geral”, *Corpo de Baile*, e o Mutum de *Macunaíma*.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, Mário de Andrade, dança e literatura, negro e literatura, diálogos literários

Abstract

La danza è un fenomeno culturale. Nelle ricerche che si occupano dell'universo letterario di João Guimarães Rosa, la danza è ancora un elemento a cui non è stato dedicato l'attenzione che esso richiede, questo nonostante il ballo abbia lasciato la sua impronta viva nei testi articolando la composizione lirica. Tra gli scrittori brasiliani, due sono particolarmente importanti negli studi delle relazioni tra ballo e letteratura di questa tesi: João Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Il primo ha reso evidente la sua intenzione di appropriarsi del discorso della danza, donando a uno dei suoi libri il titolo di "*Corpo de Baile*". Il secondo autore, oltre a produrre una serie di poesie dedicate al ballo, ha scelto di dare al fenomeno della danza un ruolo decisivo nel suo *Macunaíma*, uno dei libri più importanti nel Modernismo brasiliano. Entrambi gli autori sono prodighi nella costruzione di labirinti letterari, in cui si incrociano quello che mettono di suo e quello che prendono in prestito. Realizzano un dialogo letterario di appropriazione che costruisce la soggettività lirica a partire da elementi estratti tanto della cultura popolare che del canone letterario.

Le opere di Guimarães Rosa elaborano un dialogo che, da una parte, mescola le carte del gioco letterario e, dall'altra, inserisce in esse carte di altri giochi: riferimenti ad elementi di opere altrui. La lettura di questi elementi nascosti tra le righe ha condotto questo studio a Mário de Andrade. La danza e le sue manifestazioni, nell'universo di questi due scrittori, sono il filo di Arianna che si estende per tutta questa tesi e che ha come scopo l'offrire un'analisi, nel dialogo tra due linguaggi diversi – la letteratura e la danza –, del contributo che la comprensione dei fenomeni della danza può offrire agli studi letterari.

Questa tesi ha tre parti. Nella prima, esplora la presenza della danza nei "primi Guimarães", cercando nel labirinto dei testi le impronte del ballo di Rosa, che ha inizio in *Sagarana*, attraversa il *Grande Sertão: Veredas* e si dichiara in *Corpo de Baile*. Nella seconda parte, esamina l'origine e il ruolo sociale del ballo. Nella terza parte segue la danza nel canone letterario, analizzando la sua funzione nelle opere di João Guimarães Rosa e, dato il dialogo tra le righe, analizzando particolarmente l'opera di Mário de Andrade e il rapporto tra il *Mutum de Campo Geral*, *Corpo de Baile*, ed il *Mutum de Macunaíma*.

Parole chiave: João Guimarães Rosa, Mário de Andrade, danza e letteratura, cultura negra e letteratura, dialoghi letterari

Abstract

Dance is a cultural element. In the studies devoted to the literary universe of João Guimarães Rosa, *o baile* (dance) has still been insufficiently researched although it intensively marks the permeated texts, permeating the lyric narration with the dance phenomenon. Among the Brazilian writers, two, in special, raise most interest regarding dance studies and were selected to compose this present thesis: João Guimarães Rosa and Mário de Andrade. The former clearly evidenced his intention to appropriate the dance discourse, one of his books was named *Corpo de Baile (Corps de Ballet)*. The latter, besides a series of poems dedicated to baile, produced one of the most important titles of Modernism, *Macunaíma*. Both Mário de Andrade and Guimarães Rosa are profuse in creating labyrinthine texts which operate the literary labor by utilizing his own and the others', and establishing a dialogue of appropriation which articulate lyrical subjectivity from elements extracted from popular culture, common to both, with the literary canon.

The literature of Rosa constructs a dialogue which, on the one hand, internally shuffles the work, on the other hand, the shuffled cards mix excerpts from others' works. The reading of these "inserted excerpts" led to the present study of Guimarães Rosa and Mário de Andrade. In the universe of these two labyrinthine writers, the dance and its related aspects constitute the Ariadne's Thread, outstretched from the beginning to the end of this study whose aim is to understand via the dialogue between two different languages – literature and dance – what contribution the comprehension of the dance phenomena brings to the literary study, since, dance, undeniably, participates in the construction of the literary word.

This thesis is composed of three sections. In the first, it investigates the presence of dance in "Primeiros Guimarães", searching in the labyrinth of texts the route to the Rosa's baile initiated in *Sagarana*, followed by *Grande Sertão: Veredas* and, finally, declared in *Corpo de Baile*. In the second section, the origin and the social place are focused. The third part tracks the dance in the literary canon, studying its role in the literary discourse of João Guimarães Rosa and, due to the dialogue among the excerpts, it particularly underlines Mário de Andrade and the relationships among Mutum of "Campo Geral", *Corpo de Baile*, and Mutum of *Macunaíma*.

KEY WORDS: Guimarães Rosa, Mário de Andrade, dance and literature, Afro-Brazilian and literature, racial discourses and literature

Zusammenfassung

Tanz ist ein kulturelles Element. In den Forschungsarbeiten, die sich mit dem literarischen Universum von João Guimarães Rosa befassen, wurde der Tanz noch nicht ausreichend erforscht, obwohl der Ball ("Baile") die Texte stark prägt und die lyrische Narration von dem Phänomen des Tanzes durchweht ist. Unter den brasilianischen Schriftstellern interessieren zwei von ihnen besonders im Bezug auf die Untersuchung des Balls in dieser Arbeit: João Guimarães Rosa und Mário de Andrade. Rosa hebt deutlich die Intention hervor, den Diskurs des Tanzes zu absorbieren, indem er eines seiner Werke mit *Corpo de Baile [Corps de Ballet]* betitelt. Andrade produziert eine Reihe von Gedichten, die dem Tanz gewidmet sind und wählt als Zentrum einer der wichtigsten Titel des Modernismus – *Macunaíma* – die kulturellen Phänomene des Tanzes. Sowohl Mário de Andrade als auch Guimarães Rosa bauen labyrinthische Texte auf, in denen sie sich des Eigenen und des Fremden bedienen und einen Aneignungsdialog etablieren, der die lyrische Subjektivität aufgrund von Elementen der Volkskultur und des Literaturkanons artikuliert.

Die Literatur von Rosa etabliert einen Dialog, der einerseits das ganze Werk intern durcheinanderwürfelt und andererseits in die vermischten Karten Einsprengsel von Texten anderer Autoren unterschiebt. Die Lektüre des Intertextes führte diese Untersuchung von Guimarães Rosa zu Mário de Andrade. Im Universum dieser beiden labyrinthischen Autoren ist der Ariadnefaden dieser Arbeit der Tanz und seine Phänomene. Ziel ist dabei, in dem Dialog zwischen unterschiedlichen Sprachen – die der Literatur und die des Tanzes – zu untersuchen, welchen Beitrag das Verständnis der Phänomene des Tanzes für die Literaturstudien leisten kann, zumal der Tanz lebendig an der Konstruktion des literarischen Wortes in den untersuchten Werken teilnimmt.

Diese Arbeit besteht aus drei Teilen. Im ersten Teil wird die Präsenz des Tanzes in den „Ersten Guimarães“ erforscht, indem im Labyrinth der Texte der Weg des Balls bei Rosa gesucht wird, der mit *Sagarana* beginnt, *Grande Sertão: Veredas [Grande Sertão]* durchkreuzt und in *Corpo de Baile [Corps de Ballet]* deklariert wird. Im zweiten Teil werden der Ursprung und die soziale Verortung des Balls untersucht. Im dritten Teil wird der Tanz im literarischen Kanon erforscht, indem die Funktion des Tanzes in den Werken von Guimarães Rosa und aufgrund des in den Intertexten

etablierten Dialogs insbesondere das Werk von Mário de Andrade untersucht wird, wie auch die Beziehungen zwischen dem Mutum von „Campo Geral“, *Corpo de Baile* [*Corps de Ballet*] und dem Mutum in *Macunaíma*.

STICHWÖRTER: Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Tanz und Literatur, Schwarze und Literatur, literarische Dialoge.

Epígrafe

Loa do Médico

Num é só da mèdicina
Qui eu cunheço a ciência,
Otors mais cunhècimento
Facultô-me a Providença
Eu ´stdei estronomia,
Sei bastant' Jógrafia
Pur tudo eu tenh'amô;
Nu má i nu ocèano
Tanto segrêdo alcanço
Cumò formado dotô
Meu sabê num mi nega
Pur (Pra?) sê um bom navègante !
Càp'tão, piloto, todos,
Diligente i tripulantes,
É grande a sabiduria
Dado pela acad'mia!
A Barca triunfará,
Nu porto chegará,
I vóis, caros amigo,
Qui lutais valente,
Im breve tempo ganharás vitória,
I a fama nus dará sempr'
U brilhantismo i honrada glória!

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 2002, p. 195.

Abreviações

CB Campo Geral

CB Buriti

CB O Recado do Morro

GS:V Grande Sertão: Veredas

GREB João Guimarães Rosa – Correspondência com o Tradutor Italiano Edoardo Bizzarri

GRMC João Guimarães Rosa – Correspondência com o Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason

PE Primeiras Estórias

SGA Sagarana

GL Entrevista com Günter-Loranz

FJGR Fundo João Guimarães Rosa

Nota introdutória

... cada um quer o que aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...¹

O trabalho crítico, parte do espetáculo das letras, nunca é um ato consumado. Os atores se sucedem na construção do esforço analítico construindo, reconstruindo ou acrescentando aos atos já escritos novas falas, novos cenários, novas personagens para a construção da fortuna crítica. O título desta tese, *O Diabo Pé de Valsa: A Hora e a Vez do Corpo de Baile – Ensaios do Baile e da Preguiça*, reflete o percurso de construção dos ensaios. Minha proposição inicial era analisar o fenômeno da dança em Guimarães Rosa focando as novelas de *Corpo de Baile* (1956); porém, no labirinto rosiano, as novelas remetiam para o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), que encaminhava a pesquisa para *Sagarana*, que, por sua vez, a devolvia a *Corpo de Baile*. Essa circulação já seria suficientemente complicada se uma leitura atenta da primeira das sete novelas de *Corpo de Baile*, “Campo Geral”, não revelasse um diálogo entre esta, que Guimarães Rosa considerava ter em germes todo o livro, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Esta confabulação literária entre os dois escritores passou a vincar, orientada pelos fenômenos da dança, a presente tese.

A tese nasce de duas experiências incompatíveis. Uma, a da vida vivida; outra, a da vida acadêmica. A primeira, pragmática e real, brotou dos salões da Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo, dos ensaios no Ballet Stagium orientados por Márka Gidale e Décio Otero, do trabalho no Teatro Guaíra com Célia Gouveia e Maurice Vaneau, da vida de bailarino iniciada sob a orientação do Curador Bienal do Corpo de Veneza, o bailarino

¹ GS:V, p. 9.

Ismael Ivo. A segunda, acadêmica, solicita o pragmático nascido do jorro das bibliografias. Na encruzilhada interdita de minhas duas vidas, procurarei transformar em papel bibliográfico o que aprendi na madeira das academias de dança e no linóleo dos palcos. Outro elemento envolve esta tese: é o que se poderia chamar de “negritude”. Este fenômeno pessoal, e de fundamentação subjetiva, levou-me a questionar a ausência de estudos críticos sobre a herança afro-brasileira na obra de João Guimarães Rosa, embora os arquivos e os relatos do escritor já soassem por uma perquirição crítica. A questão da “negritude” é muito bem sabida pelos acadêmicos – do Salgueiro, da Mangeira, da Vai Vai etc., que a vivenciam sem dar conta; outras agremiações podem conferir a experiência do vivido no livro *Negritude: Usos e Sentidos*, de Kabengele Munanga. As experiências, por – e se – incompatíveis, talvez sejam fundamentais na leitura de autores entusiasmados com o sentimento de que “a vida não é simples objetividade nem simples subjetividade, mas um complexo em que a sábia união traz a mais comovente e intensa e verdadeira vitalidade”² e de que “a linguagem e a vida são uma coisa só”³.

A pesquisa aqui apresentada passou por diversas fases até chegar ao produto oferecido. Inicialmente, minha atenção voltava-se para “Campo Geral” em razão dos elementos de dança e cultura negra relacionados à personagem Mãitina, que percebi, em curso na Universidade de São Paulo, terem sido examinados pela crítica sem que ponderações relativas à cultura negra, à dança e à religiosidade africanas fossem consideradas. Na investigação, constatei que não só naquela novela, mas em todo Guimarães Rosa, os estudos descuravam a mediação entre dança e literatura presentes no conjunto

² MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2001, p. 363.

³ João Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 83.

literário do autor e, conseqüentemente, deixavam de considerar os elementos culturais advindos do bailado para a contribuição crítica da leitura da obra de João Guimarães Rosa.

Como dito anteriormente, a visualização do elemento “dança” em *Corpo de Baile* (1956) e das possibilidades de leitura oferecidas pelo tema em um título de G. Rosa levaram-me a perquirir o componente em *Sagarana* (1946) e em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Na indagação, constatei que já no livro publicado em 1946 as referências à encenação de dança, às danças dramáticas brasileiras e às festas – como bumba meu boi, cavalhada, congada e festas de Nossa Senhora do Rosário – já estavam presentes; assim, acreditei ser coerente começar o baile por onde começa a dança: *Sagarana*. Este mantém relações diretas com os outros dois e com *Grande Sertão: Veredas*. Evidentemente, um trabalho de doutorado não tem condições de abarcar todo esse conjunto e ainda dar conta das múltiplas relações por estas obras estabelecidas na labiríntica escrita rosiana. Tal esforço requer uma vida dedicada a uma pesquisa que ficará inacabada, pois, imagino, é do saber de todo pesquisador que estudar a herança rosiana é aventurar-se na busca da ausência do nada. Todo “recorte” na obra do autor é feito “com faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo”. Resta, talvez, ao pesquisador e aos que o assistem, a lição hermenêutica do autor:

Ergo:
O livro deve valer pelo muito que nêle não deveu caber.
Quod erat demonstrandum.⁴

A palavra ficcional de João Guimarães Rosa opera, no tutano da própria obra, um “arquétipo literário”⁵ interno. Emaranha, numa ação metalinguística, a ficção na ficção. Amarra a confabulação criando textos que “dialogam entre si por meio de ecos

⁴ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985, p. 17.

⁵ Penso aqui concepção que entende “por arquétipo um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. E assim como o arquétipo é o símbolo comunicável, a crítica arquetípica preocupa-se primariamente com a literatura como um fato social e como um modo de comunicação.” FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 101.

sonoros, reencontros de personagens, retomadas de ambíguas significações”⁶. *Mnemosyne* da ficção na própria ficção. Em uma polifonia metanarrativa, os relatos ficcionalizam a operação de gerar o contar. O ato é desenvolvido pela criação de personagens que, existindo na voz de um narrador, passam a narrar⁷ e vão além: analisam o processo no qual são instrumentos⁸. Escrita de portas abertas para o interior, no próprio conjunto ficcional personagens e temas circulam de um relato para o outro, e para o exterior – relações da ficção de Rosa com textos de outros autores e com os da tradição oral.

Toda escolha comporta um grau de arbitrariedade, posto ligar-se às convicções pessoais daquele que escolhe. O *corpus* selecionado é relevante, por um lado, pela afinidade desses três textos com a investigação proposta: pesquisar as relações entre dança e literatura na obra de Guimarães Rosa; por outro, pelo muito que eles contribuem para a compreensão da articulação do *continuum* literário operado pelo autor no ciclo de narrativas. No conjunto literário, o *corpus* escolhido articula-se interna e externamente em razão de um componente estrutural do narrar rosiano, destacado por Cleusa Rios Passos nos seguintes termos:

Entre os processos compositivos de João Guimarães Rosa, destaca-se o modo lúdico e laborioso de “contar desmanchado”, despertando no leitor ressonâncias sutis de causos e estórias já narradas ao longo de sua obra ou da tradição literária [...]

[...]

Procedimento observado desde *Sagarana* (1946), adentra *Grande Sertão: Veredas*, voltando a insistir nas publicações posteriores.⁹

Em 1958, Franklin de Oliveira anota o procedimento em *Sagarana*. No artigo intitulado “As Epígrafes”, guardado por G. Rosa em uma pasta na qual o escritor

⁶ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. “Desenredos em Guimarães Rosa”. *Cultura – Revista Brasileira de Literatura*. Ano IV, n. 43, fev. 2001, p. 56.

⁷ Situação, por exemplo, das personagens Laulino Salãntiel, Miguilim, Soropita e Grivo.

⁸ Caso de Joana Xaviel (Manuelzão) e de Riobaldo.

⁹ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. “Desenredos em Guimarães Rosa”. *Cultura – Revista Brasileira de Literatura*. Ano IV, n. 43, fev. 2001.

arquivava críticas, comentários e notícias relacionadas aos seus livros, F. Oliveira escreve:

Em **Sagarana** tudo está magistralmente ordenado, disposto para bem funcionar, desde o simples grafismo [...]. Em livro de tal forma elaborado, as epígrafes teriam de ser dinâmicas. Elas são uma espécie de formulação algébrica das histórias: siglas em arquitrave, clave e cimalha das novelas [...]. Ao lado, porém, destas epígrafes que, como friso ideológico, encimam as histórias, há outras, **internas**, inclusas – são as quadras, as frases ou mesmo as cenas que entram na narração para dar sustentação de tom. Funcionam como diérese, separação de tecidos orgânicos. Funcionam também como fios de engarce no enlace de partes, mas – e aqui está a sutileza do artista – não deixam nenhuma soldagem à vista. Em ambos os sentidos valem como historietas autônomas ou sub-novelas intercaladas no texto [...]. Vemos, assim, que episódios, cenas e personagens de uma história repercutem, influenciam ou modelam os de outra história, destê fato resultando a unidade superior de **Sagarana**, do qual, por isso mesmo, cada novela deve ser lida como capítulo de um romance e não apenas tomada isoladamente como história autônoma inserida num livro de contos.¹⁰

O primeiro conto de *Sagarana*, “O burrinho pedrês”, articula-se ao último, “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Na introdução do relato inicial, temos: “Era um burrinho pedrês...”¹¹; quando o depoimento segue para o final, remete ao início, duplicando: “**Era uma vez, era outra vez**, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês.”¹² [Grifo meu]. Desenhando um movimento que avança e retrocede, a saga tem início com a estória de um burrinho, e no conto final é exatamente um asinino que conduz a personagem-título ao matragar de sua hora e vez. Biblicamente montando em um jumento¹³, no *umbigo do mundo* da cultura ocidental judaico-cristã, Nhô Augusto se encaminha para sua “hora e vez”¹⁴.

¹⁰ FJGR. Caixa 07, p. 3.

¹¹ SGA, p. 9.

¹² SGA, p. 45.

¹³ Aqui, refiro-me à seguinte passagem bíblica: “**MATEUS 21 - 1 E, QUANDO** se aproximaram de Jerusalém, e chegaram a Betfagé, ao Monte das Oliveiras, enviou, então, Jesus dois discípulos, dizendo-lhes:/2 Ide à aldeia que está defronte de vós, e logo encontrareis uma jumenta presa, e um jumentinho com ela; desprendei-a, e trazei-mos./3 E, se alguém vos disser alguma coisa, direis que o Senhor os há de mister; e logo os enviará./4 Ora, tudo isto aconteceu para que se cumprisse o que foi dito pelo profeta, que diz:/5 Dizei à filha de Sião: Eis que o teu Rei aí te vem, Manso, e assentado sobre uma jumenta, E sobre um jumentinho, filho de animal de carga./6 E, indo os discípulos, e fazendo como Jesus lhes ordenara,/7 Trouxeram a jumenta e o jumentinho, e sobre eles puseram as suas vestes, e fizeram-no assentar em cima./8 E muitíssima gente estendia as suas vestes pelo caminho, e outros cortavam ramos de árvores, e

Em nota sobre *Sagarana*, publicada no jornal *Correio da Manhã*, em março de 1958, cujo autor não consegui identificar com precisão, afirma-se: “[...] êsse livro funciona em qualquer página que o abrimos sendo composto de círculos concêntricos”¹⁵. Os círculos concêntricos envolvendo contos, que enredam novelas, segundo F. Martins, que devem ser lidas como parte de um romance¹⁶, prendem-se às novelas e ao romance de 1956. A unidade que Franklin de Oliveira observara existir em *Sagarana* motiva um protesto contra o desmembramento de *Corpo de Baile*, ocorrido a partir da terceira edição do livro¹⁷:

Miguel, em **Buruti**, é o mesmo Miguilim de **Campo Geral**, novela que abria as edições anteriores do **Corpo de Baile**. Possuindo as sete novelas um todo harmônico e interligadas estreitamente, é de lamentar a divisão em três volumes distintos. Compreendo as necessidades comerciais – não concordo, no entanto, com a mistura das novelas em ordem diversa da já consagrada, nem com o fracionamento das tão adequadas epígrafes.¹⁸

No conto que fecha as voltas dos círculos de *Sagarana*, a epígrafe e a alegria aprendida por Nhô Augusto Matraga no encaminho de “sua hora e vez”: “ficar alegre,

os espalhavam pelo caminho./9 E a multidão que ia adiante, e a que seguia, clamava, dizendo: Hosana ao Filho de Davi; bendito o que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas!/10 E, entrando ele em Jerusalém, toda a cidade se alvoroçou, dizendo: Quem é este?/11 E a multidão dizia: Este é Jesus, o profeta de Nazaré da Galiléia.” A analogia entre o texto bíblico e o relato rosiano fica evidente no confronto desta com duas passagens da narrativa de *Sagarana*:

Rodolpho Merêncio quis emprestar-lhe um jegue./–Que nada! Lhe agradeço o bom desejo, mas não preciso de montada, porque eu vou mesmo a pé.../Mas, depois, aceitou, porque mãe Quitéria lhe recordou se o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens de Jesus” (SGA, p. 360) “E o povo, enquanto isso, dizia: – ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente’” (SGA, p. 369). Dois salvadores mandados por Deus chegam montados em jumentos.

¹⁴ Franklin de Oliveira, no artigo anteriormente citado, indica o entrelaçamento dos contos nos seguintes termos: “o pretinho de o **Burrinho Pedrez** de certa maneira une-se ao outro pretinho de nome Tiãozinho, da novela **Conversa de Bois**. O burrinho Sete-de-Ouros da primeira novela corresponde à mula, “sábua e mansa”, da novela **Corpo Fechado** e ao jegue – ‘mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus’ – que aparece na última novela”.

¹⁵ FJGR, Caixa 07.

¹⁶ Ver nota 7.

¹⁷ Atualmente, *Sagarana* e *Corpo de Baile* estão vitimados pelo “Chico Picadinho” editorial. Os contos de um e as novelas do outro são vendidos em publicações avulsas. No mercado é possível comprar, por exemplo, os livros *O burrinho pedrez*, *A Hora e a vez de Augusto Matraga* e *Miguilim*. A pecuniarização da obra, descarnando-a como um boi do qual se servem as partes mais palatáveis, faz-se ganhar em curto prazo; a longo prazo, deteriora a unidade do todo, é lapidar diamante com britadeira.

¹⁸ *Correio da Manhã*, 2º caderno, Rio de Janeiro, 24/06/65.

sempre alegre, e esse era um gosto inocente, que ajudava a gente a se alegrar”¹⁹, anelase, oroboros rosiano formando a lemniscata do ciclo Guimarães Rosa, às novelas de *Corpo de Baile*. Na primeira delas, “Campo Geral”, a personagem Expedito, irmão do narrador, no agouro de sua horinha, ensina: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com tôda coisa ruim que acontece acontecendo”²⁰.

A epígrafe do relato final de *Sagarana*: “Sapo não pula por boniteza,/mas também por percisão”²¹ saltita, como epígrafe, no andar de Riobaldo. Zé Bebelo recebe-o, no primeiro encontro, com a seguinte saudação: “Me vem com o andar de sapo, vem...”²². Joãozinho Bem-Bem se agrada do caminhar de Nhô Augusto, que pulará “como dez demônios”²³. Sapos são “parentes” das cobras, inclusive a urutu, animal que servirá de alcunha a Riobaldo – não andam, saltam. Têm dupla natureza, são gerados na beira do rio, girinos, mas, após um período de mutação, assumem a forma final²⁴. O Cerzidor, O Tatarana e, finalmente, Urutu Branco começa a ser gerado quando, à beira de um rio, “dois meninos”, Reinaldo e Riobaldo, encontram-se.

Do conto para a novela, do romance para o conto, narrativas e narradores rodam tudo. Negaceiam, indo e voltando, à maneira da canção que precede as batalhas e as idas e vindas dos jagunços cortando o rio São Francisco:

Olerereêe, bai-
ana...
Eu ia e

¹⁹ SGA, p. 300.

²⁰ CB, p. 104.

²¹ SGA, p. 279.

²² GS:V, p. 100.

²³ SGA, p. 316.

²⁴ É desnecessário dizer, mas sempre bom lembrar, que não há fios soltos em Guimarães Rosa. Dito isso, relembro o encontro de Riobaldo e Diadorim às margens do de-Janeiro. É nesse ponto da narrativa, no rio do deus de dupla face e natureza – Janus, como anotou João Adolfo Hansen –, que a vida de Riobaldo é partida em duas. Os sapos não pulam nos relatos por “boniteza”, daí a “percisão” de não os saltar.

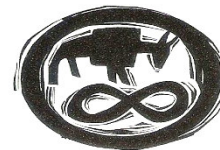
Não vou mais:
Eu fa-
ço que vou lá dentro, oh baiana,
e volto
do meio
p'ra trás...²⁵

“do meio p'ra trás”. Sutil alusão em troça irônica, *Grande Sertão: Veredas* salta *Corpo de Baile* e retorna a *Sagarana*. Riobaldo afirma: “Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pode decifrar como ele por dentro consistia”²⁶. Embora o Homem do Jumento²⁷ tenha decifrado e exposto o recheio do compadre:

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à bôca-do-estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos.²⁸

A quinta edição de *Sagarana* recebe ilustrações de Napoleon Potyguara Lazzarotto, o Poty; nela, ao lado das epígrafes verbais, os contos recebem epígrafes iconográficas:

O
BURRINHO
PEDRÊS
“E, ao meu macho rosado,
carregado de algodão,
perguntei: p'ra donde ia?
P'ra rodar no mutirão.”
(VELHA CANTIGA, SOLENE, DA BOÇA.)



Os desenhos desenvolvidos pelo ilustrador seguem instruções dadas pelo escritor. Poty, em entrevista à revista *Veja*, afirmou não entender as razões das

²⁵ GS:V, p. 136. A cantiga é repetida constantemente no decorrer da narrativa de GS:V e é um dos ecos do romance em *Corpo de Baile* no conto “Uma estória de amor – a festa de Manuelzão”.

²⁶ GS:V, p. 16.

²⁷ Matraga, à cena final, tem apagadas as identidades. Figura somente como imagem: um homem sobre “um jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus”. SGA, p. 360.

²⁸ SGA, p. 368.

exigências. Apesar de não as entender, ao executá-las o gravador expõe a relação que a leitura da obra evidencia. No caso, o que se explicita é a relação entre *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas* por meio dos ícones. O posicionamento, um burrinho de carga sobre a lemniscata, reafirma a continuidade, labiríntica, que envolve a obra.

No entrelaçamento das narrativas, a simples citação de um nome em *Grande Sertão: Veredas*, Dagobé²⁹, reaparece multiplicada em personagens no conto “Os irmãos Dagobé” (*Primeiras estórias*, 1962), em que situações e aprendizados atravessam a sucessão narrativa emaranhando o ciclo, implantando a dúvida, pertinente, não sobre onde ele começa, mas sobre onde está o meio, se é que existe princípio ou meio. Pela sucessão de publicações – *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* –, é possível pensar em uma sequência temporal marcada pela publicação. Mas pelo entrelaçamento das narrativas é plausível pensar em uma cronologia interna operando o tempo na ficção. Assim, talvez, seja coerente considerar a lógica interna das narrativas. Considerando o ponto pacífico de diversas análises – o arcaico sertão rosiano é uma leitura crítica do processo de modernização, conservadora, brasileiro.

Cerzindo ficção, história e teoria política, Heloísa Starling, em *Lembranças do Brasil – Teoria Política, História e Ficção em Grande Sertão: Veredas* (1999), analisa a escrita do livro permeada pelo período de grandes transformações políticas e econômicas, pela tentativa de fundar uma ordem social. Eu diria simular uma ordem social, pois simular, fingir, afirmar e negar são bem próprios de uma ordem política do período da República Velha, da política do “café com leite”, do “voto de cabresto”: fingimentos de democracia. O crítico Wille Bolle, em *grandesertão.br – o romance de formação do Brasil* (2004) lê *Grande Sertão: Veredas* como uma reescrita de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902), incluindo-o no “cânone dos retratos do Brasil” ao

²⁹ GS:V, p. 34.

comparar *Grande Sertão: Veredas* com ensaios de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Celso Furtado, Raymundo Faoro, Antonio Candido, Florestan Fernandes e Darcy Ribeiro. Analisa o pacto nas Veredas Mortas como “alegoria de um falso pacto social” e o romance como o “mais detalhado estudo de um dos problemas cruciais do Brasil: a falta de entendimento entre a classe dominante e as classes populares”.

Em *O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano): o amor e o poder*, tese de livre docência defendida em 2002 na Universidade de São Paulo e publicada em livro em 2004, o crítico Luiz Roncari propõe o conjunto *Sagarana, Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas* como o “primeiro Guimarães”, por terem sido escritos durante o período do “desenvolvimento getulista”, no qual o país passou por importantes transformações econômicas. Ana Paula Pacheco, em *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*, realiza a leitura de *Primeiras Estórias* articulando elementos característicos das narrativas rosianas para propô-los como instrumentos reunidos na elaboração de uma leitura crítica do processo de modernização brasileira.

Considerando o ponto comum das análises, a demanda pacificadora da guerra no sertão pode ser tomada como uma curva nas narrativas, dividindo-as em dois sertões: antes e depois das grandes lutas relatadas por Riobaldo, comandante-chefe do baile que prepara a festa:

Dand’ ordens: – “rodar por aí, me trazerem os homens!”
Que’s homens? Os todos que fossem e houvessem. – “Quem tiver instrumento – a toque! **Quem gostar de dansar, arre melhor! P’r’ apreparo, trazer as mulheres também... Com que as músicas, de lá, lá, lá...**” “Tudo tinha de semelhar um social. Ao pois, quem era que ordenava, se prazia e mandava? Eu, senhor, eu: por meu renome: o Urutu Branco... **Ah, não. Festa? Eu já estava resolvendo o**

contrário. Mas reunir aquela porção de homens, e formar todos de guerreiros.³⁰

Mas, na dúvida, antes, a guerra. Antes do baile: chumbo.

Tudo misturando, “semelhando o social”, guerra e baile – o Urutu trata os catrumanos para “**impôr paz inteira neste sertão** e para obrar vingança pela morte atraçoada de Joca Ramiro”³¹. Os objetivos, apaziguar e vingar, respectivamente, são atingidos no jogo, comandado por Riobaldo, quando Diadorim e Hermógenes dançam, avinhados “num pé-de-vento”³²

Diadorim foi nêle... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou...
E êles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...³³

O duelo/dança no qual o par, Diadorim e Hermógenes, negaceia, quebra o corpo, gambeteia, sanha, se embaralha, terça. A peleja, descrita por meio de verbos semanticamente ligados aos movimentos de luta – e também da sedução – marca o fim do movimento e o domínio dos grandes chefes jagunços no sertão. Encerra o período de pulverização do poder entre muitos mandos. O herdeiro de Seo Selorico Mendes é quem manda. É o chefe. A caminho da luta final, o bando de jagunços cantava, mais uma vez, a cantiga em uma das versões:

Olererê
Baiana...
Eu ia
e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ó Baiana:
e volto
do meio
p’ra trás!³⁴

³⁰ GS:V, p. 335. (Grifos meus)

³¹ Idem, p. 337.

³² GS:V, p. 450.

³³ Idem.

³⁴ Idem, p. 412.

As baladas, refrões e personagens se enfeixam no Guimarães Rosa como o riachinho engrossando “um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem embaixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco”. Nas veredas de *Corpo de Baile* corre, nas cifras de “Uma estória de Amor – Festa de Manuelzão”, o segredo do romance *Grande Sertão: Veredas*. Na novela, a personagem Joana Xaviel

recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fôra ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem. Mas Dom Varão tinha olhos pretos, com pestanas muito completas, o coração do Príncipe não errava, ele nem podia mais prestar atenção em outra nenhuma coisa. Vai daí, foi perguntar ao Pai e à Mãe dele, suplicar conselhos:

“Pai, ô minha Mãe, ô!
estou passado de amor...
Os olhos de Dom Varão
é de mulher, de homem não”

A Rainha ensinava ao filho seguidos três estratagemas, astúcias por fazer Dom Varão esclarecer o sexo pertencido. Quando sucedia esse final, o Príncipe e a MÔça se casavam, nessas glórias, tudo dava acêrto.³⁵

No sertão da “Festa de Manuelzão”, pacificado, as misturas se desfazem. O Príncipe é príncipe e a MÔça é moça. As estórias de amor, recontadas, podem ter final feliz³⁶. Com Riobaldo, por mais que recontasse a própria sina, o final é sempre o mesmo, muito misturado no começo: “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não”³⁷. Briga de homem misturado: “formado tigre, e assassim”³⁸ –

³⁵ CB, p. 167.

³⁶ Manuel Cavalcante Proença afirma, em nota: “O ‘romance-velho’, em uma das variantes, é de conhecimento do autor que lhe transcreve uma quadra em ‘Uma estória de amor’, no primeiro volume de *Corpo de Baile: Os olhos de Dom Varão/é de mulher, de homem não.*” O crítico também indica que no romance de cavalaria transcrito, “a moça casa com o capitão, enredo que o autor [Rosa] não poderia adotar.” PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958, p. 25-26.

³⁷ GS:V, p. 9.

³⁸ Idem, ibidem, p. 16.

Hermógenes; com princesa embaralhada em homem: Reinaldo, Diadorim, Maria Deodorina. Misturas desfeitas ao se *impôr paz inteira neste sertão*³⁹.

Na retessitura do tapete de Penélope rosiano, o fio que enlaça a dança ganha realce na tradução de Edoardo Bizzarri para o italiano. A epígrafe de “Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)” enfatiza, além da dança, a origem étnica da mesma:

Il telaio
il telaio
il telaio
il telaio
quando comincia a tessere
va fino all'albeggiar
quando comincia
a tessere
va fino
all'albeggiar

Danza negra dei Gerais⁴⁰

Note-se que, além de não evidenciar a percussão, o batuque, a tradução elege dois elementos que estão eclipsados em diferentes níveis na crítica rosiana; o primeiro: a dança; o segundo: a cultura negra. De ambas ocupo-me nesta tese.⁴¹

Explicados os critérios da escolha do *corpus* selecionado, a pesquisa justifica-se pela ausência de estudos críticos analisando os aspectos da dança, dos bailados dramáticos e da festa na obra de João Guimarães Rosa, embora as referências à dança sejam evidentes e frequentes.

³⁹ Vide nota 49.

⁴⁰ GUIMARÃES ROSA. *Una Storia D'amore*. 1. ed. Milão: Giangiaco Feltrinelli Editore, 1964, p. 7. (Grifo meu).

⁴¹ Como leitor, participo da leitura por um ângulo distinto; por um lado, por ser bailarino e ter o olhar educado para a dança, e, por outro, como negro, agregar uma outra, talvez nova, visão sobre o objeto literário, o que não significa uma leitura “naturalizada”, mas uma leitura que começará a ser feita cada vez com maior incidência. Leitura que só agora encontra possibilidade de execução. De maneira simples, talvez algo nos moldes da possibilidade woffiana, relações entre gênero e escritura e leitura. Deste aspecto tratarei no momento apropriado ao ler a personagem Mãitina, de “Campo Geral”, e as abordagens críticas produzidas sobre ela.

No caso de *Sagarana*, temos a presença marcante do Bumba meu boi em “O burrinho pedrês”, da Cavalhada em “Duelo” e da Congada e das festas de Nossa Senhora do Rosário em “A hora e a vez de Augusto Matraga”; em *Corpo de Baile* temos a encenação da dança da umbigada por Mãitina, e as danças da Festa de Manuelzão, podendo supor, pela troca de pares, a quadrilha em “Buriti”, entre outros bailados que percorrem o título.

O meu incômodo como ex-bailarino, que já dançara inclusive o balé “Diadorim”, coreografia do Ballet Stagium inspirada em *Grande Sertão: Veredas*, não era o suficiente para justificar a pesquisa. Era necessário saber se minhas dúvidas encontravam respaldo na obra e nas pesquisas de Guimarães Rosa para os escritos. Sedimentei minhas hipóteses, em primeiro lugar, pela leitura dos relatos. Na fase posterior, recorri às cartas de Guimarães Rosa trocadas com os tradutores Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason e aos arquivos do Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), onde encontrei pesquisas do escritor sobre dança e música, o que demonstra que a preocupação com a temática do baile, antes de ser minha, foi do próprio João Guimarães Rosa, tornando-a imperativa à pesquisa dos estudos rosianos.

Nos arquivos do IEB-USP, além de títulos com referência à dança, constam recortes de jornal descrevendo hábitos de grupos e bailados étnicos. Há também anotações, como a que transcrevo a seguir, na qual é perceptível a preocupação do escritor Rosa em anotar a coreografia, a letra da música, a execução do bailado e, até mesmo, o ânimo dos bailarinos:

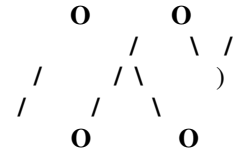
Ms% todos!

“Batida” de viola.
Quatriana (quadriana?)

O O

O O

aos grupos de quatro transpassando) em oito:



“Recortando” = outra dança. [sic]. Outra espécie de dança.

Batuque: Ela, qualbeija-fulô

beija, aquim. beija acolá.

Ai, Siriri,

eu vi seu rastro na areia!...

O gente, cadê meu bem?

Inda há pouco, embarcou no trem...

Os pretos dansam até cair de cansaço. Gostam de pular, tirando os pés do chão
.m;/.⁴²

Vemos que o escritor transcreve o canto, faz o registro do deslocamento coreográfico, indica o ângulo de entrada dos bailarinos na formação, o movimento executado pelos mesmos e o grupo étnico: “**Os pretos** dansam até cair de cansaço” [grifo meu]. Embora essa última informação possa parecer superficial, a pesquisa realizada nos autógrafos de Guimarães Rosa, somada aos textos de *Sagarana* e *Corpo de Baile*, indicou a relevância de considerar o elemento coreográfico sob o ângulo dos aspectos culturais ligados à herança africana no Brasil.

Segundo o crítico Antonio Candido, para ser integral, a leitura crítica “deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os

⁴² ROSA, João Guimarães. “Fora da Comarca”. FJGR, IEB, Caixa 17, doc. 2

elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente”⁴³. A dança e as danças dramáticas são dois elementos que somam às interpretações anteriores novos fatores, mas somam por baliza anterior. Esta tese lê Guimarães Rosa por uma via pouco ortodoxa, já que articula a arte do movimento à arte literária. Mas no percurso formador de minhas indagações pessoais, a sensibilidade dos trabalhos da pesquisadora Gilda de Mello e Souza foi fundamental. O estudo *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* e o conjunto de ensaios contidos no livro *A idéia e o figurado*, entre eles “Notas sobre Fred Astaire”, serviram-me como guia no caminho que opero com elementos do baile e, obrigatoriamente, com manifestações à dança relacionadas: a religiosidade, o corpo e a música.

Considerando esses elementos como componentes da leitura, torna-se manifesta a necessidade de tomar e retomar fontes relevantes que operaram a construção da palavra ficcional a partir desses elementos. Nesse aspecto, a obra de Mário de Andrade, para a qual o próprio Guimarães Rosa encaminha a leitura, torna-se um componente importante na presente análise. O crítico Alfredo Bosi afirma a importância da palavra literária do autor de *Clã do Jabuti*, *Remate de Males* e *Macunaíma* para compreendermos os pontos mais altos da arte brasileira:

Clã do Jabuti e *Remate de Males*, obras que enfeixam poemas escritos de 1923 a 1930, já incorporavam à poesia de Mário de Andrade a dimensão da pesquisa folclórica, uma das opções mais fecundas de toda a cultura brasileira nesse período. A revivescência, em registro moderno, dos mitos indígenas, africanos e sertanejos em geral é um dado inarredável para entender alguns pontos altos da pintura, da música e das letras que se fizeram nos últimos quarenta anos: Tarsila do Amaral e Portinari, Villa-Lobos e Mignone, Lourenço Fernandes e Camargo Guarnieri, o Mário de *Macunaíma*, o

⁴³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1980, p. 7.

Jorge de Lima de *Poemas Negros* e, mais recentemente, todo Guimarães Rosa.⁴⁴

Além da pesquisa folclórica e dos elementos indígenas, africanos e sertanejos pesquisados por Mário de Andrade, fundamentais para compreender “todo Guimarães Rosa”, Alfredo Bosi acrescenta:

O aproveitamento poético da fala do homem iletrado seria reposto, com outro horizonte de sentido e outro gosto, por Guimarães Rosa a partir de *Sagarana* até *Primeiras estórias*. O que extrema, porém, a solução estilística de Mário, apartando-a da escrita de Rosa, é um veio francamente satírico que salga o texto e acusa um foco narrativo ludicamente distanciado da matéria, ainda quando parece apenas glosar as suas fontes.⁴⁵

Um outro processo, já bastante assinalado pela crítica, constitui uma identidade literária de João Guimarães Rosa: é o uso da ambiguidade do paradoxo como linha dorsal fundindo os avessos. Na fusão, o autor revolucionário reacionário⁴⁶ (re)versa a língua numa *linguagem insubordinada*⁴⁷, escavando o verso e a prosa em suas origens ao re-versar o mundo arcaico, pré-jurídico, das Musas, fonte numinosa do paradoxo, da ambiguidade, da música, do canto, da dança e da poesia.

Rosa “reacionário”/arcaico retorna a Hesíodo encenando, entre músicas e danças, as guerras no sertão em processo civilizatório; “revolucionário”/moderno, é crítico do mesmo processo. No artifício da ação/reação, o escritor labora o “desvio” como norma com a qual dribla, na base, “o padrão literário canônico, dialogando com

⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 397.

⁴⁵ BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In: *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*/Mário de Andrade; edição crítica Telê Porto Âncona Lopes. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 177-178.

⁴⁶ Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa afirma: “Não sou um revolucionário da língua. Quem afirma isto não tem qualquer sentimento da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está em entranhas da alma, para poder dar luz segundo a minha imagem.”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 84.

⁴⁷ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. “Desenredos em Guimarães Rosa”. *Cultura – Revista Brasileira de Literatura*. Ano IV, n. 43, fevereiro 2001, p. 56.

Mário de Andrade”.⁴⁸ Rezando todas as rezas, bebendo de todas as culturas, a oficina vocabular rosiana, segundo afirma Antonio Candido, é resultado da esplêndida libertação linguística para a qual o autor de *Macunaíma* contribuiu com a libertinagem heroica da própria.⁴⁹

Perseguir a dança no discurso literário de Guimarães Rosa requer, antes de tratar especificamente da arte do baile e dos bailados-dramáticos, buscar o lugar do encontro entre a oralidade, as letras, a música e a dança. O ponto de intersecção é a própria palavra literária, base na qual o escritor labora o redemoinho criativo retomando processos arcaicos que nos levam a um ponto no qual essas artes estavam integradas, na canção dos aedos aos rapsodos.

A pesquisa sobre a dança e os arcaísmos da palavra literária de Guimarães Rosa e as marcas que o fenômeno dança imprime no discurso literário são elementos do primeiro capítulo. No segundo, analiso a relação e a função social da dança e as implicações culturais desta para a sociedade humana com a intenção de fornecer elementos que permitam ao leitor compreender o enlace entre a dança, os elementos a essa ligados, e a literatura. A bailarina e coreógrafa Pina Bausch, sobre a dança, afirmou: “Não interessa como se dança, mas o que move a dança”. De forma análoga, o meu interesse não é a dança na literatura, mas o que o baile move no discurso literário.

⁴⁸ FONSECA, Maria Augusta. “As entranhas de um conto”. In: BOSI, Viviane; FERREIRA, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELO, Ivone Daré Rabelo (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 43.

⁴⁹ CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*, p. 245.

Capítulo I

“O que é a valsa, mostrava-o aquele formoso par que girava na sala; ao qual defendia dos olhos maliciosos a casta e santa auréola da graça conjugal.”

(José de Alencar – *Senhora*)

“...respeitava os velhos e freqüentava com aplicação a murua a poracê o torê o bocoroco a cucuigue, todas essas danças religiosas da tribo...”

(Mário de Andrade – *Macunaíma*)

“À noite... a negrada sambava, num forrobodó empestiado, levantando poeira na sala, e a música de zabumba e pífanos tocava o hino nacional...”

(Graciliano Ramos – *São Bernardo*)

“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.”

(Epígrafe de *Corpo de Baile*)

“Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.”

(Epígrafe de *Corpo de Baile*)

Introdução

**Ar livre, ar leve dança, dança!
Dançam as rosas nos rosais!⁵⁰**

No mundo sertanejo, “viver é perigoso”. Por trás de uma resposta encontrada, o diabo da dúvida, “de surpresa”, lança novas perguntas. *Babushkas*. As interrogações saem uma de dentro da outra. Tinem como clave, desafinando as respostas e harmonizando o princípio organizador da ambiguidade, padrão dual, estrutura de coisa dentro da coisa⁵¹ que caracteriza *Grande Sertão: Veredas* e vinca “a mistura do mundo”⁵², não só do romance, da ação literária de João Guimarães Rosa.

Na rosiana mistura, é preciso encontrar, se possível, um ponto de origem para tanto baile, tanta música vinculada ao fazer literário. O passo lógico talvez seja começar pelas características da palavra ficcional de Rosa, e uma delas, primordial, é o uso da oralidade no labor literário. Essa característica permite a analogia do discurso literário de João Guimarães Rosa, por um lado, com a tradição da canção dos aedos, e, por outro, com um princípio organizador característico da rapsódia, pois, como afirma Alfredo Bosi, “assumir a linguagem oral na escrita, [...] é peculiar ao estilo da rapsódia”⁵³.

Sobre o aspecto rapsódico da palavra literária rosiana, há, na correspondência arquivada por Guimarães Rosa, uma carta interessantíssima:

⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*: edição crítica de Dália Zanotto Manfio: Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, p. 219.

⁵¹ NOGUEIRA, Walnice Galvão. *As formas do falso* – um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 13.

⁵² Expressão paródica do texto rosiano utilizada por Davi Arrigucci Junior. Cf. O Mundo Misturado – Romance de Experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos*, n. 40, 1994, p. 10.

⁵³ BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In: *Macunaíma* – o herói sem nenhum caráter/Mário de Andrade; edição crítica Telê Porto Âncona Lopes. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 175.

Há anos que já lá vão, na grande floresta paulistana, nascia o herói das nossas matas, Macunaíma. / Criou-o Mário de Andrade, mulato pai-de-todos. / Trinta anos depois, no Rio de Janeiro, viajado no mundo, nascia o herói dos nossos gerais, Riobaldo. / Os contrastes entre os dois grandes escritores não são contrastes ocasionais entre livros de dois grandes escritores. O que são é contraste que tem entre pai e filho. Coisa muita, vai ver, no fundo um sai do outro. / No *Macunaíma* o Mário já dizia, subtitulando: o herói sem nenhum caráter. Esse, o de João, é só caráter, mesmo se pense se vendeu alma ao diabo. Mas olha lá, pro irmão de Maanape, se no escondido não está o caráter: vontade de alcançar, convicta, no bobamente errando. / Do livro de Mário já disseram, com razão: rapsódia brasileira. Do livro do João já disseram com razão: rapsódia brasileira. São duas rapsódias contando a história de dois brasileiros de caráter. Mas isso não é razão por causa do que eu digo: de pai para filho. / O que há no livro é que João achou o caminho de Mário, o apontador de caminho. *Macunaíma* não é o livro que seria, e só por causa do caminho, que ficou apontado demais mesmo. E o caminho é, era, que ele queria: a palavra música, na frase música, no livro música. O herói, música também. [...]. / E principalmente a lição sobre a palavra: quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é bobo ou não tem arte. João tem arte. Partiu a palavra. Da palavra partida. Da palavra partida tirou a melhor parte, juntou na trilha aberta. Seguiu. / Chegou no *Grande Sertão: Veredas* muitas fez e deixou. / Deixou o resto do caminho do Mário. O recírculo, fechável. / Fez as que são ditas: que são o místico diálogo, a dúvida viril, a guerra de justiça, entre outras.⁵⁴

O fato de Guimarães Rosa guardar, catalogar e arquivar a carta não deixa de indicar uma relativa estima do escritor mineiro pela apreciação do missivista. Além do documento acima, há, entre outros, um artigo publicado em 11 de março de 1956 no jornal *O Globo*. Reinaldo Martins escreve:

Estabelecendo um paralelo com *Macunaíma*, verificamos que o “linguajar brasileiro” aparece um (sic) Guimarães Rosa como coisa natural, sem que percebamos as vigas da construção, o esqueleto do prédio. Sem o artificialismo estético do grande livro de Mario (sic) de Andrade.⁵⁵

Vê-se que o articulista, embora reconheça a grandeza do livro de Mário, oferece opinião francamente favorável ao trabalho de J. Guimarães Rosa, mas o que interessa para esta tese é o fato de que há, já desde os primeiros leitores de Rosa, a percepção de que existem nas letras do autor mineiro as marcas do legado rapsódico de Mário de Andrade.

⁵⁴ FJGR, PR. 8, p. 154. Também citada por Ruiz Roncari em *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

⁵⁵ FJGR, PR 3, p. 3.

Um aedo no submundo do capitalismo

Guimarães Rosa é como um elefante analisado pelos cegos: o que lhe apalpa a perna diz que ele é uma coluna; o que lhe toca o ventre, que é um tonel; o que lhe tateia a trompa, que é uma bengala. E todos estão certos, cada qual na sua posição.⁵⁶

Guimarães Rosa remarca a linguagem literária fundindo (ou confundindo) o cânone ao operar a ficção, duplicando-a em seu princípio: alicerça a ficção literária laborando a ficção da língua,⁵⁷ cria recriando o próprio suporte literário. Desgasta a palavra até devolvê-la, pura, ao seu estado original, e a partir de uma palavra anfíbia⁵⁸, pré-balélica, dá continuidade à tradição literária brasileira de invenção ficcional do sertão.

O processo do escritor de estear a criação literária do sertão tendo por base a ficção da língua consiste “na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”⁵⁹. Purificar a palavra literária do uso burocrático, devolvendo-a à origem, significa fazê-la retornar ao princípio do verbo como fonte de magia⁶⁰, e, no sertão ainda imerso em vestígios do mundo arcaico recriado, fazer uma literatura que, vivida

⁵⁶ Herculano Pires, São Paulo: *Diário da Noite*, 21/12/57. Artigo de jornal arquivado por J. Guimarães Rosa. FJGR, PR CX 07, p. 85.

⁵⁷ Cf. HANSEN, João Adolfo. *O O: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

⁵⁸ Entrevista a Günter Lorenz. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 72.

⁵⁹ Entrevista a Günter Lorenz. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 81.

⁶⁰ Em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa esclarece o efeito entre o verbo e a ação no universo sertanejo: “...no sertão, onde, como Você (sic) está sentindo e vendo, a magia é inseparável de todos os aspectos da vida, os valentões costumam às vezes trazer letras, cabalísticas escritas, digo, gravadas, no chapéu-de-couro, ou em papeízinhas (sic) enfiados no respectivo forro; para virtude de várias, proteção perante o destino. No caso do Soropita: o “dezenove, nove” é alusão, “apocalíptica”, a trecho do próprio APOCALIPSE: APOC., 19:12: ‘habens nomen scriptum, quod nemo novit nisi ipse’ GREB, p. 81.

no universo sertanejo, possa realizar “uma canção que ao mesmo tempo é veículo de uma concepção do mundo e suporte de uma experiência numinosa”⁶¹.

A restituição da linguagem ao sentido original implica também operar a ficção em um mundo em estado inaugural, criar “Nonada”. Arquitetar o universo sertanejo na aspereza original, sem polimento, em estado bruto, lugar no qual as necessidades sejam básicas e ainda não sofram a mediação da moeda. No sertão rosiano, segundo o próprio Rosa, o necessário é “pão, armas, cavalos e ainda se pratica o comércio de troco”⁶², características de economia primeva ainda latentes no mundo sertanejo dos meados do passado. Na margem do tempo, o sertão rosiano ecoa à “Época Arcaica” da poesia de Hesíodo⁶³, na qual a *pólis*, o alfabeto e a moeda ainda não estão constituídos. No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a inutilidade da moeda fica em evidência no encontro entre Nhô Augusto e um cego:

Uma tarde, cruzou, em pleno chapadão, com um bode amarelo e preto, preso por uma corda e puxando, na ponta da corda, um cego, esguio e meio maluco. Parou, e o cego foi declamando lenta e mole melopéia:

‘Eu já vi um gato ler
e um grilo sentar escola
nas asas de uma ema
jogar-se jôgo da bola,
dar louvores ao macaco.
Só me falta ver agora
acender vela sem pavio,
correr p’ra cima a água do rio,
o sol a tremer com frio
e a lûa tomar tabaco!...’

– Eh, zoeira! ‘Tou também!... – aplaudiu Nhô Augusto.

Já o cego estendia a mão, com a sacola:

– “Estou misturando aqui o dinheiro de todos”...

Mas mudou o projeto, enquanto Nhô Augusto caçava qualquer cobre na algibeira.

– Tem de-comer, aí, irmão? Dinheiro quero menos, que por aqui por estes trechos a gente custa muito a encontrar qualquer povoado, e até as cafuas mesmo são vaqueiras.⁶⁴

⁶¹ Hesíodo. *Teogonia*: a origem dos deuses. 2. ed. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 14.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 79.

⁶³ TORRANO, p. 15.

⁶⁴ SGA, p. 361

A insólita cena descrita – um bode guiando um cego, visto por um homem guiado por um jumento – registra a marca da ausência do valor da moeda. No fictício espaço geográfico da encenação, os “cobres” procurados por Nhô Augusto não têm valor de uso. A passagem também estabelece, em razão da metrificação hexassilábica da melopeia (dos dez versos, nove o são), uma ponte com a canção dos aedos. A imagem do cego digita também a tradição. Como efígie, sem nome, ele repõe no sertão a tradição do cantor cego, na qual a deficiência visual “representa, unicamente, o sinal exterior da luz interior de que é dotado e que lhe permite ver coisas que aos outros não é dado ver”⁶⁵.

Escrevendo “contos críticos”, o diplomata de carreira evidencia a permanência no Brasil capitalista do século XX, de vestígios das sociedades agrárias e pastoris que remontam aos séculos VIII-VII a.C. Escavando o tempo, por pesquisas⁶⁶ e mecanismos artísticos, a “antropologia poética do escritor mineiro se enriquece amalgamando regionalismos e arcaísmos”⁶⁷, e, nessa ação, o autor reduz a linguagem a seu sentido original⁶⁸, pois a ideia de *arkhé*, bastante evidenciada pela crítica rosiana, envolve justamente a ideia de um princípio inaugural⁶⁹. Ao devolver o verbo à origem, purificando-o do contágio adquirido na sucessão hodierna, a expressão do invento literário neoarqueológico rosiano encontra a poesia fundadora da *Teogonia* hesiódica

⁶⁵ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução de Walter G. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 91.

⁶⁶ Os livros pertencentes a João Guimarães Rosa estão incorporados à biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Do mesmo modo que as pesquisas nos arquivos do escritor indicaram estudos seus sobre elementos ligados à arte coreográfica, um livro, particularmente, identifica em Rosa um leitor de Hesíodo: *Hediodé et le Poètes Elégiaques et morales de la Grèce – Traduction Nouvelle* de E. Bergougnan, Librairie Garnier, Paris s/d. A primeira parte da publicação, a que trata do mundo de Hesíodo, está lida, bem como os primeiros versos da *Teogonia*; a segunda – O Trabalho e os dias – além de lida, está anotada pelo escritor. As anotações interessam a um outro momento, ao futuro desta pesquisa, que está entregue, mas não está encerrada.

⁶⁷ GALVÃO, Walnice. “Riobaldo, o homem das metamorfoses”. In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Personae – grandes personagens da literatura*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 244.

⁶⁸ GL, p. 81.

⁶⁹ TORRANO, op. cit., p. 15.

movida pelo paradoxo, pela dança, pelo canto e pelas palavras e encantamento das Musas.

A musicalidade da prosa poética rosiana é bastante evidenciada pela crítica. Destacada a música, teria sido um movimento natural focar a dança, pois, mesmo etimologicamente, o par música e dança gira em torno de um conceito único relativo às Musas, o que não deveria ter sido esquecido pelos estudiosos. Música vem do grego *mousiké*, de *mousa*: musa. Filhas de Júpiter e Mnemosine, as musas eram as deusas da dança, da música e da poesia.⁷⁰

Foi dito acima, em outros termos, que, na busca pela palavra mágica conjuratória⁷¹, o canto do universo literário de Rosa encontra o de Hesíodo. Isso se dá não só pelo fato de o ficcionista dos campos gerais encenar o sertão em um tempo primordial no qual a força da verba, das cidades e da grafia não atuam como forças motrizes da economia, mas também por retomar, artisticamente, desta Era, a característica primordial da força da presentificação do ser ou da coisa associada, já, ao próprio ato da conjuração. Poder da força da palavra deflagrado no próprio ato de enunciação, relação mágica entre a coisa nomeada e a presença da própria coisa⁷², ação poética e mística que agrega a própria concepção das Musas:

O nome das Musas é o próprio ser das Musas, porque se pronunciam quando o nome delas se apresenta em seu ser, porque quando as Musas se apresentam em seu ser, o ser-nome delas se pronuncia.⁷³

A linguagem literária rosiana parte de um princípio racionalmente teogônico:

“Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua.

⁷⁰ Talvez essa leitura integradora não seja tão heterodoxa se pensarmos em arte wagnerianamente, como Gesamt-kunstwerk (arte total), pensamento presente na lucidez oswaldiana do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro, a dança.” Conf. ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001, p. 41.

⁷¹ GL, p. 72.

⁷² TORRANO, p. 17.

⁷³ TORRANO, p. 21.

Deus era a palavra e a palavra estava em Deus”⁷⁴. Teogonia racional, pois se projeta na peça de ficção não como simples metafísica religiosa, astrológica, numerológica etc., mas como parte integrante do instrumento literário “linguagem mítico-poética”⁷⁵. O criador de Maria Mutema⁷⁶ afirma:

Sou um escritor que **cultiva a idéia antiga**, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga crer.⁷⁷

Considerado universo-síntese do ciclo literário de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* é, também, súpula da potência conjuratória da palavra, do “cultivo da ideia antiga”, da força da ideia na coisa e da coisa como ideia. União entre ideia e mundo e mundo e ideia, conjugação platônica⁷⁸ na realização literária centrada na palavra. O romance, desenvolvido sobre o motivo literário do pacto demoníaco, sintetiza em diversos momentos, mas principalmente no trato apalavrado na

⁷⁴ GL, p. 88.

⁷⁵ NUNES, Benedito Nunes. *O dorso do tigre*, p. 145.

⁷⁶ Maria Mutema (GS:V) é possivelmente o mais bem-acabado exemplo desse projeto de devolução da palavra ao sentido, pois o nome e a maneira de atuar da personagem coincidem: Mutema é a assassina que mata inoculando chumbo quente no ouvido do marido, silencia-o. A causa da morte do esposo é revelada em um local de função paradoxal: o confessionário, que é ao mesmo tempo local de som (confissão) e de silêncio (segredo); porém, a autoincriminação tem como função dar à palavra o poder de verbo e substantivo. Maria, depondo sobre a causa da morte do cônjuge, faz da declaração instrumento para matar, invertendo a função do confessionário – lugar no qual o católico confessa os pecados e busca o perdão –, espaço para o pecado e a mentira, palavra-veneno que inocula a culpa e mata o confessor.

⁷⁷ GL, p. 8. (Grifo meu).

⁷⁸ Conjugação platônica, por um lado, considerando-se a divisão do filósofo sobre o “mundo das ideias e o mundo sensível”, mas, por outro, é preciso considerar desafiadora ao conceito platônico expresso no Livro III da *República* e retomado algo paradoxalmente no livro X. Neste, o filósofo grego expõe uma posição bastante crítica em relação aos poetas. Se for possível em algum ponto comparar o diálogo simulado de Riobaldo com o diálogo encenado na *República*, veremos a mesma busca pela natureza da justiça e da injustiça. Além disso, vale imaginar que a pacificação do sertão sonhada pelo aprendiz de político Zé Bebelo e concretizada pelo professor-chefe-jagunço Urutu Branco encerra os conflitos “internos” e mimetiza no sertão, pela ação do sertanejo ensinando, o juízo de Sócrates segundo o qual a cidade, no caso o sertão, deve ter uma classe de guardiões, que devem ser educados para defendê-la – Riobaldo e “seus” jagunços –, e estes deverão receber uma boa educação para que sejam, segundo Sócrates, “brandos para os compatriotas embora acerbos para os inimigos; caso contrário não terão de esperar que outros a destruam, mas eles mesmos se anteciparão a fazê-lo” (375c). Pode-se considerar a situação de autodestruição a luta constante entre os grupos de cangaceiros que só tem fim quando o poder de mando concentra-se no herdeiro de Seo Selorico Mendes, pacífico e pronto para a luta: “Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai se se! É na boca do tabuco: é no te-retê-retém... E sozinho não estou, há-de-o. Pra isso, hei colocadoi redor meu minha gente [...]. Estão aí, de armas areidas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora de um bom tiroteamento em paz”.

encruzilhada das “Veredas Mortas”, o poder da palavra como energia conjuratória. No episódio, o poder de representação da força do invisível manifesto na ação adjuratória do sopro de invocar o que se inventa como ideia, especular, d’O Que-Não-Há⁷⁹, também denominado O Que-Diga. Na ficção do sertão, dizer é fazer⁸⁰, é produzir manifestação do ser e da ação. Daí é que Riobaldo, pactário jagunço letrado, põe em dúvida, em longo depoimento, no qual mimetiza o ato de fala, o poder da palavra, opondo a esse a força civilizatória da escrita:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes e assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Por força de lei!⁸¹

Na reunião proposta por Riobaldo, as artes também deveriam concorrer firmando pelo pacto da escrita o fim de uma cultura baseada no poder da força das palavras, e requer dizer na dança associada à palavra, pois na encenação é bastante evidente o ritual mágico envolvendo a conjuração e o movimento. Lá “onde o Careca dança”⁸², Tatarana vai à sua hora e vez, Riobaldo sapateia, não seria demais dizer que o pacto envolve um *pass de deux* com o Diabo. Destituir o sertão da força da oralidade significa substituir as bases do mimético sertão, ágrafo e arcaico, no qual a força da ação está no pensar, no poder que as palavras encerram – ilegítimo no mundo dos jagunços é “ser ladrão de gado e cavalo... não cumprir com a palavra dada!”⁸³ –, pela civilização grafocêntrica. Porém, a tentativa de infirmar o poder evocativo do verbo, impor o material sobre o metafísico, se dá, exatamente, em um diálogo díspar: com o

⁷⁹ O crítico João Adolfo Hansen elenca os diversos nomes utilizados por Guimarães Rosa para citar o diabo. Conf. *o O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo:Hedra, 2000, p.88-89.

⁸⁰ A força da ação está no pensar, no poder que as palavras encerram. A legitimidade desta no mundo dos jagunços é tanta que matar não é crime: “crime é não cumprir a palavra dada”, ou seja, apartar do verbo a ação.

⁸¹

⁸² GS:V, p. 331.

⁸³ GS:V, p. 203. Vale notar que os animais destacados são fundamentais para a economia agrária e pastoril.

invisível, ante um ser sem ser, ausente na figura e no ânimo da palavra. O letrado para o qual o ex-jagunço narra memórias de amores e guerra, das quais o leitor é ouvinte adjunto, nunca adquire o *status* de personagem⁸⁴; tem a presença inferida somente pelo ato de fala do narrador, indicada em várias passagens: “O senhor ri certas risadas”, “Vejo que o senhor não riu, mesmo tendo vontade”. O diálogo de um só interlocutor entre o jagunço sério e o letrado risonho.

Nesse “romance de Cavalaria” de “genealogia medieval” – expressões tomadas de, e por, Antonio Candido⁸⁵ –, o riso encena a tradição do antagonismo entre a jacosidade do diabo e a circunspeção de Deus. Durante a Idade Média, “o riso estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, da vida e do comércio humano”⁸⁶. A oposição encenada é utilíssima em depoimento no qual o narrador se faz passar por velho e encurvado, e busca a absolvição para o pacto firmado na encruzilhada das Veredas-Mortas.

Na tradição medieval, a gravidade “afirmou-se como única forma que permitia expressar a verdade”⁸⁷. A confabulação que atravessa a narrativa tem, por analogia, a mesma situação dialógica da encenação do pacto. Na encruzilhada das Veredas Mortas, lá “onde o Careca dança”⁸⁸, Tatarana vai a sua hora e vez: Riobaldo sapateia⁸⁹ e chama o Não-sei-que-diga, o Muito-Sério, o Que-Não-Ri⁹⁰, O que-não-existe, O Que-não-fala⁹¹, O Que-não-há:

⁸⁴ UTEZA, Francis. *Metafísica do grande sertão*. p. 114-116.

⁸⁵ CANDIDO, Antônio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 129.

⁸⁶ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 63.

⁸⁷ Idem, ibidem.

⁸⁸ GS:V, p. 331.

⁸⁹ GS:V, p. 319

⁹⁰ GS:V, p. 308

⁹¹ GS:V, p. 308

“– Lúcifer! Lúcifer...” – aí eu bramei, desengolido.
Não. Nada. O que a noite tem é o vozeiro dum ser-só (...)
“– Lúcifer! Satanaz...”
Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.
“Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus inse estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado...”⁹²

A encenação do contato, em ponto de nome cambiante, Veredas Mortas ou Veredas Tortas ou Veredas Altas, com uma divindade multicambiante, é o ponto da narrativa que mimetiza a situação dialógica do longo solilóquio de Riobaldo, voz única e múltipla, diversificada na polifonia das muitas personagens que narra e na das personagens relatadas por personagens narradoras ou cantoras.

A divindade diabólica, ambígua, “Mal” que opera em função do “Bem”, tem o poder de ocultar e também de revelar. Ocultadora por invisível, mas também reveladora, pois, pelo poder da evocação, tem a capacidade de presentificar⁹³ no sujeito a potência, o poder, e revelá-lo em um jogo de ser não ser, pois a revelação se dá não pela presença visível, da divindade, mas como força mística que esta manifesta no sujeito e que só

⁹² GS:V,p. 319

⁹³ É o caso de pensar a função do pacto demoníaco em *Grande Sertão: Veredas*. Para o crítico Antonio Candido, assim como uma prece, o pacto é para Tatarana um veículo para os poderes interiores necessários. O diabo atua para Riobaldo como dispensador dos poderes necessários para este triunfar na tarefa na qual os outros chefes malograram (*Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964, p. 131-132).

A dupla face da palavra, como poder de ocultar e revelar, faz-nos também pensar na novela “O Recado do Morro”, de *Corpo de Baile*. Nesta, o “recado” oculta duas possibilidades: vida e morte. Ao herói cabe perceber o que ele diz, decifrá-lo significa libertar a capacidade de reagir aos inimigos. A palavra oculta o recado da morte, ou o da vida.

Pensando em “O Recado do Morro”, é possível retornar e pressupor a canção de Siruiz também como forma de recado; considerando na canção a cifra do destino de Riobaldo, assim entende o ensaísta Davi Arrigucci Jr.: “A canção de Siruiz, forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo. Desse fundo obscuro da poesia oral vai desenrolar-se a história de sua vida. O *Grande Sertão: Veredas* é o desdobrar-se dessa balada. Misturados na essência da balada estão o mistério da travessia individual e também a poesia vasta da épica do sertão. A partir desse momento, vemos que uma das divisões centrais à personalidade de Riobaldo, a divisão entre as armas e as letras – ele vai ser jagunço, mas teria podido ser professor ou padre – está ali dada pela primeira vez. No núcleo da balada está [...] esse enigma posto como tema na balada.” (*Romance e experiência em Guimarães Rosa*, Novos Estudos CEBRAP, n.º. 40, novembro de 1994, p. 27-28). Para a crítica Kathirin H. Rosenfeld, “A canção de Siruiz – cantiga do universo harmonioso da cidade ancestral de Urubu – transforma-se na canção do Urutu Branco [...]. ‘Siruiz’ mantém relações crípticas com seus ‘irmãos’ anagramáticas ‘Sirius’ e ‘Osiris/Usiris’” (*Os Descaminhos do Demo*. São Paulo: Imago/EDUSP, 1993, p. 13). Nesta ação, unir Siruiz ao Urubu, a ensaísta reúne, como outros aqui comentados, Guimarães Rosa à herança de Mário de Andrade.

pode ser deflagrada pelo poder da palavra, da evocação. União, mágica, entre o som e o sentido, fusão entre o sujeito e o poder elocutório do verbo. Arqueologia que “escava” o verbo e busca nos arcaísmos a palavra pré-babélica, mito-poética, pré-homérica, pré-bíblica, que remete a um tempo no qual, segundo Northrop Frye,

Há relativamente pouca ênfase na separação entre sujeito e objeto; ao invés disso, a ênfase recai sobre o sentimento de que sujeito e objeto estão interligados por uma energia ou poder comum a ambos. Muitas sociedades “primitivas” possuem palavras que expressam essa energia comum à personalidade humana e à natureza circundante e que são intraduzíveis em nossas categorias correntes de pensamento. (...) A articulação das palavras pode dar corpo a este poder comum; daí emana uma forma de magia, em que os elementos verbais, como “fórmulas” de feitiço ou de encantamento, ou coisas parecidas, ocupam um papel central. Um corolário deste princípio é o de que potencialmente pode haver magia em qualquer uso que se faça das palavras. Em tais contextos as palavras são forças dinâmicas, são palavras de poder.⁹⁴

A presença/ausência (des)figurada do diabo enquanto ideia no romance *Grande Sertão: Veredas*, e de maneira especial na primeira novela de *Corpo de Baile*, “Campo Geral”, corporifica a neblina demoníaca como metáfora. O demônio e as associações com o “maligno” são elemento mítico metaforicamente deslocado⁹⁵ do contexto do mito para ser associado às mazelas causadas pela intensificação do processo civilizatório, seja pelo avanço e pelo crescimento das cidades, seja pela consolidação das relações sociais balizadas pelos conceitos de posse e acumulação.

“O que-não-existe, “o homem ruivo”, “O Que-não-há”, enfim, as imagens demoníacas ou ao demônio associadas – como o Hermógenes, Riobaldo e os diversos pactários – atuam como símiles, imagens incidentais que, explícitas ou ocultas na sinonímia dissimulada dos nomes, por analogia, carregam, por meio da “deslocação metafórica”, a alegoria dos conflitos sociais e familiares emaranhados no crespão das

⁹⁴ FRYE, Northrop. *Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 28-29.

⁹⁵ Utilizo a expressão na perspectiva proposta por Northrop Frye no ensaio “Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos”. Conf. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica: Quatro ensaios*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 131-219.

narrativas compostas por Guimarães Rosa e encaminham os enredos do ficcionista para a – e em direção à – lemniscata do infinito ∞ , que fecha firmando a marca de abertura e fecundidade do ciclo.

“O Rio São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé enorme”⁹⁶. O rio, na interpretação do crítico Roberto Schwarz, assume uma função fálica, fecundante; o ensaísta... lê a imagem do rio como “espinha dorsal, cujos braços permeiam tudo no romance, emerge da fala ambígua, transformado em um pênis gigantesco, **emblema de continuidade** e paixão”.⁹⁷

O São Francisco “pau grosso, em pé enorme”, duplica e sobrepõe duas camadas, pois “parece”. Na aparência, em um estrato: emblema de continuidade e paixão, símbolo da fecundidade; em outro, *transformado em pênis gigantesco*: imagem fálica, demoníaca, associada aos pecados do sexo *contra naturam*, entre os quais o “Direito Canônico” inclui as relações sodomitas⁹⁸. O emblema repõe, ao final do romance, dois motivos estruturais que atravessam o depoimento: o amor homossexual de Riobaldo por Reinaldo, falsa aparência de Diadorim, a existência d’*O Um-Que-não-Existe*. símbolo da continuidade, uma assinatura literária: o paradoxo, desemboca em outra: o desenredo, e ambas, nos ciclos porfiados por personagens e referências que circulam do conto para a novela, desta para o romance e, novamente, de um conto a outro. No enredar/desenredar da ficção própria e da canônica, as águas trançam, multiplicam-se. O Rio São Francisco mitificado duplica-se. Paradoxalmente. É líquido: água na aparência,

⁹⁶ GS:V, p. 460.

⁹⁷ SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: estudos”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 389. (Grifo meu)

⁹⁸ O “pecado” *contra naturam* não está relacionado apenas à sodomia, mas também à masturbação e às demais práticas sexuais não realizadas em “vaso próprio”. O sexo *contra naturam* é uma das tópicas do discurso satírico; não é o caso tratar desse aspecto neste momento da análise, mas virá a ser mais adiante. Sobre a sátira, o uso e as análises do estilo no Brasil conf. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial, UNICAMP, 2004.

e sólido: “pau grosso”⁹⁹; horizontal, no correr das águas, e vertical: “em pé enorme”¹⁰⁰. Demoníaco e sagrado: demoníaco enquanto pecaminoso, falo rijo, marca da libido reprovável e pagã, na enunciação religiosa cristã, e sagrado por ser instrumento da fecundação, símbolo pagão da vida e da fertilidade.¹⁰¹

Na narrativa memorialista de Riobaldo, no “milagre” da multiplicação das águas, as do São Francisco incorporam as do Rio-de-Janeiro, “rio de Janus, deus de dupla face, e dos rituais de passagem”¹⁰². Divindade responsável por abrir as portas que separam o futuro do passado, ela é representada ora com duas faces masculinas, ora com uma feminina e outra masculina. No conjunto ambiguidade/desambiguidade, o que é aparentemente ambíguo unifica dados da narrativa e do processo composicional de Guimarães Rosa. No aspecto relacionado ao romance *Grande Sertão: Veredas*, o paradoxo, ambiguidade dos rios, reafirma elementos que estruturam os motivos literários que sustentam a narrativa: pacto demoníaco, homossexualidade, bissexualidade; no compositivo somado à lemniscata do infinito: ∞ , um processo que emaranha constantemente as narrativas do autor, tecidas no fio contínuo do “contar desmanchado”.

⁹⁹ GS:V, 460.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Muito interessante notar a leitura da grande maioria dos brasileiros sobre a figura de Exu: o orixá é, e era mais frequentemente no passado, representado por um falo. Pênis enorme, em pé, é, na leitura trôpega comum, associado ao demônio, sendo assim representado e aceito em muitas imagens atuais. Ocorre que nos cultos africanos a imagem fálica do orixá está relacionada ao princípio da fertilidade. A associação Exu/Diabo é uma leitura cristã da religiosidade africana. Entre os muitos nomes que o demônio recebe em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa elenca “O Xú”, ressonância bastante evidente de Exu. As reimpressões católicas não são novidade sobre imagens fálicas associadas à fertilidade e ao prazer. É o caso da apropriação religiosa cristã figurando Bacco como demônio, leitura bastante enfatizada por Camões em *Os Lusíadas*, no qual não só Bacco, mas também os africanos, são inimigos de Cristo e da cristandade. Sobre o culto aos orixás na África, conf. VERGER, Pierre Fatumbi. *Os orixás*. Salvador: Corrupio, 1981. O livro traz o registro fotográfico do culto aos orixás, registrando a região na qual são cultuados e o arquétipo de cada um.

¹⁰² BOLLE, Wille. *Grande Sertão.br*. São Paulo: Editora 34: 2004, p. 205.

O “Demo” desmanchado nas águas, *elemento eminentemente feminino*¹⁰³, corre nas do São Francisco, “moendo todo barrento vermelho”, infestado de ariranhas¹⁰⁴ e prolifera-se por “deslocação” ou sinonimicamente na onomástica das narrativas. Na sinonímia, a ariranha é também conhecida como “onça d’água” ou “demônio d’água”. O animal está relacionado à lenda da Iara. O mito indígena, na sua origem, é um homem: Ipupiara ou Hipupiara, que significa “demônio d’água” e é relatado por cronistas dos séculos XVI e XVII. Somente a partir do século XVIII o mito do Ipupiara torna-se a Uiara ou a Iara, sendo, por assimilação, representada como a sereia europeia¹⁰⁵.

Envolvendo o diabo na sombra de todas as línguas, anhangando-o, Rosa põe uma pitada do diabo nas mulheres de *Corpo de Baile*. Recado, embaralhado, nos nomes¹⁰⁶ das personagens rosianas. O “Solto-Eu”, “o Diá”, “a Figura”¹⁰⁷ prefixado em Diadorim, sufixado no adjetivo da prostituta Norinhá: namorã¹⁰⁸, dissimula-se e prolifera. Rosa explica em carta a Edoardo Bizzarri o tear do “Diá” no fiar do nome:

O **nhã-ã** = igual anhangá (o diabo dos índios tupis e guaranis, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a “fórmula”). Além disso, visando a uma possível e ampliada ressonância universal, isto é, [...] multiplicações de conotações, empastamento semântico, há Ngaa, o adversário do Criador (do mundo do homem) conforme um mito da Sibéria, sobretudo entre os Tártaros do Sul. Ngaa é “a morte personificada”. Além disso, em NHÃ-Ã (nhã-ã, nhan-an) reluz o

¹⁰³ ARAUJO, Heloísa Vilhena. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 157.

¹⁰⁴ GS:V, p. 83.

¹⁰⁵ Conf. CASCUDO, Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global: 2002, p. 147-148.

¹⁰⁶ Ana Maria Machado examinou “a relação do sistema onomástico e a estruturação das narrativas” de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*; neste momento, no qual a sinonímia apresenta-se como elemento estruturante, é obrigatório lembrar. Conf. MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

¹⁰⁷ O crítico João Adolfo Hansen faz uma extensa lista da sinonímia do diabo em GS:V, conferir *o O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 88- 89.

¹⁰⁸ Nhorinhá é a prostituta, vestida de vermelho, que Riobaldo encontra quando o bando de Medeiro Vaz organiza-se para tentar a travessia do Sussuarão. Uma poeira forte, um “grosso rojo avermelhado” junta Nhorinhá e Riobaldo. O jagunço encontra o amor e o prazer da prostituta “namorã” no meio do rojo avermelhado, rodaminho.

“esqueleto”, o substrato de nenhum, ninguém, etc. = isto é, o nada, a negação = o mal, o Diabo.¹⁰⁹

Buscando a “ressonância universal”, como acredito seja o caso de bala soando a *balla*, Rosa esparge o indianismo pelas novelas de *Corpo de Baile*. É o caso, por exemplo, das personagens: Nhanina, de “Campo Geral”, Doralda – Garanhã ou Dadã de –, de “Dão-LalaLão”, e Dô nhã, de “Buriti”. As três estão no centro de conflitos ligados à sexualidade. Nhanina é o vértice do triângulo amoroso que opõe o esposo Bero ao cunhado Terêz, lançando irmão contra irmão; é também o centro do conflito que leva o esposo a matar um amante da esposa, o vaqueiro Luisaltino, e suicidar-se. O “nhã” ou “ã”, sufixados, são alcunhas do passado de Doralda, a ex-prostituta Garanhã ou Dadã, esposa de Soropita. É exatamente esse passado, sufixado, que o ciúme reativa, inflama no marido, levando-o, quase, a incluir mais um assassinato a uma já longa lista de mortes. Dô nhã, mulher com o nariz enfeitado por uma verruga peluda, após fugir do marido na juventude para procurar o amante, acaba vivendo “esposalmente” com os quatro homens que a escoltaram na fuga. As três personagens, que têm como princípio um fim que é o prazer, ligam-se, pela tradição, por um lado, a aspectos do demoníaco em razão da prostituição (Doralda e Naninha)¹¹⁰ e do curandeirismo (Do nhã), e, por outro, ao sagrado embrenhado no bojo da mesma tradição que elenca as práticas de prostituição ligadas aos rituais de fertilidade da Antiguidade¹¹¹.

Tecendo a categoria popular¹¹² à canônica, o mito à literatura, o arcaico ao “novo”, as águas de Rosa parecem fiar desmanchando, entre danças encenadas em

¹⁰⁹ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 85.

¹¹⁰ Nhanina é filha de Vó Benvinda, mulher que fora prostituta na juventude e que na velhice passava horas e horas comendo e rezando.

¹¹¹ Conf. PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino de suas estórias*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2000, p. 55. Conf. também HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*, p. 434.

¹¹² Na margem que divide os conceitos que separam a chamada “cultura popular” da classificada como “erudita”, esteio-me na proposta por Roger Chartier, que propõe que o limite entre as fronteiras que separam o popular do erudito é determinado por critérios históricos ligados à cultura dominante.

Sagarana e Corpo de Baile e insinuadas em *Grande Sertão*, as águas do sertão às míticas da fonte violácea do altar de Zeus, ao redor do qual as Musas se apresentam dançando¹¹³.

Hesíodo e Rosa, guardadas as distinções de espaço e tempo, atuam dando voz àqueles que não têm voz. Se, na Era arcaica, Hesíodo foi porta-voz dos oprimidos¹¹⁴, o diplomata mineiro, com suas narrativas, cedeu voz à voz e ao pensar do povo sertanejo, conferindo-lhe poder de contrapor-se à homilia letrada. *Dêmos*, politicamente mudo, encenado falante na criação/recriação do sertão operada por Guimarães Rosa ao processar um letrado – o professor Riobaldo, que se torna jagunço, Tatarana/Cerzidor, e ex-jagunço –, narra a um emudecido interlocutor urbano o que pode, talvez, permitir que se entenda que é a “voz do sertão que fala à cidade é a voz da cidade que é fala a voz do sertão que fala à cidade”¹¹⁵. Esse processo discursivo, dilacerando e

Produzido “como uma categoria destinada a circunscrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita”. A relação dominante/dominado faz com que se perceba “a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes”. Fato é que os atores da dita “cultura popular” nunca a designam “como pertencente à ‘cultura popular’”. Conf. CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”. In: *Revista de Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Embora opte pela posição de P. Chartier, não posso, e não se pode, deixar de levar em consideração a diferenciação proposta por Antonio Gramsci sobre o conceito de “popular” ao abordar o canto. Citando a divisão anteriormente proposta, que dividia os “cantos populares” em: “1º) *i canti composti dal popolo e per il popolo*; 2º) *quelli composti per il popolo ma non dal popolo*; 3º) *quelli scritti né dal popolo né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire*.” Para Gramsci, essa terceira proposição reúne todas as qualidades necessárias para a consideração do que seja “popular”, pois expressa um conceito de concepção do mundo que separa o que é popular do que é oficial. Conf. GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Editori Riuniti, 1975, p. 268.

¹¹³ No próêmio da *Teogonia*: “Pel as Musas heliconíades comecemos a cantar/Elas têm grande e divino o monte Hélicon,/em volta da fonte violácea com pés suaves/dançam/e dom altar do bem forte filho de Crono”. Segundo Jaa Torrano: A dança em volta da fonte (...) é uma prática de magia simpatética com que o pensamento mítico analógico crê garantir a perenidade do fluxo constante da fonte. O círculo ininterrupto, que a dança constitui, comunicaria por contágio o seu caráter de renovação constante e de inesgotável infinitude ao fluxo da água.

¹¹⁴ LAFER, Mary de Camargo Neves. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 14.

¹¹⁵ PACHECO, Ana Paula. *Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no Grande sertão*. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 81, jul. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 out. 2009. doi: 10.1590/S0101-33002008000200013.

reconstruindo, é, segundo J. A. Hansen, um procedimento de apropriação antropófaga concretizada na direção sertão/cidade, pois atua conscientemente em um dos polos da contradição do processo de modernização do Brasil¹¹⁶. que não é apenas social, mas também linguístico¹¹⁷.

A “fala dilacerada” no solilóquio do jagunço letrado Riobaldo, desmanchada na voz de Miguel, letrado, dissimulado em Miguilim, e não seria demais em Grivo, de

¹¹⁶ A leitura de Hansen sobre a narrativa rosiana, “fala antropófaga, como se o projeto de Oswald de Andrade se concretizasse na direção sertão/cidade”, situa a metáfora oswaldiana, tendo duplo benefício, pois permite ao leitor pensar a devoração que Oswald faz do ritual da cultura tupi-guarani, devoração posto não haver na ação do modernista, em relação à prática indígena, o princípio mítico-religioso da transferência recíproca, operado pela “troca”, de mortos, que fundamenta a ação indígena nominada pelo Ocidente de antropofagia. A metáfora, conta a lenda, foi criada após longa espera em um restaurante que tinha como especialidade servir rãs; quando o anfíbio vinha para a mesa, lembrou-se de Hans, o alemão Staden quase comido pelos tupinambás e relator de seus hábitos em *Viagens e aventuras no Brasi* (1557), entre eles a antropofagia. Diz-se que a associação rãs/Hans serviu de estopim para a criação da ideia de antropofagia artística proposta por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”, publicado em maio de 1928 na *Revista de Antropogafia*. As lendas são interessantes, interessantíssimas, mas não se pode deixar de pensar que antes do lançamento do Manifesto de Oswald, e do episódio da estorieta rãs/Hans Staden, outro alemão já fora assimilado por um dos principais elementos do modernismo no livro *Macunaíma*, na rapsódia. Como é de conhecimento da crítica, Mário de Andrade já sorvera em “panela grande” outro alemão, Theodor Koch-Grüenberg, que colheu a lenda ameríndia de Macunaíma utilizada por M. de Andrade em *Macunaíma* (escrito em 1926 e publicado em 1928). O paladar indígena sabido à carne de Hans, mas serviu-se da de Sardinha, Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo brasileiro, então é conveniente lembrar que no livro Mário de Andrade, *Jauára?*, coloca no cesto e devora, com crítica e galhofa, os portugueses Luis Vaz de Camões, comedor ensinado de gregos e troianos, e Pero Vaz de Caminha; refiro-me a Gigante Adamastor/“Carta do Descobrimento”/“Carta pras Icamíabas”, *recorte macaqueado de monstros alheios ao herói**. É *Macunaíma*, se a questão é ordenação estético/cronológica, coquetel de entrada no jantar de rãs, prato de entrada do banquete “antropófago” de Oswald, devorando, sem troca, os tupinambás, ou é amorosa endofagia kaxinawá, já que Mário devora o José de Alencar de *Iracema* na abertura da rapsódia?

Interessa pensar a afirmação de Hansen considerando a ação de Guimarães Rosa, que, sendo letrado, apropria-se da linguagem sertaneja em seus textos, mas na antropofagia rosiana há troca, já que o escritor apropria-se da linguagem sertaneja para dar ao povo do sertão o que lhe falta: uma voz literária que denuncie na voz sertaneja o conflito sertão/cidade falando o sertão à cidade, por meio do instrumento/arma, signo de urbanidade e modernização, que é palavra escrita. Não é minha intenção discutir antropofagia, principalmente por ser contra o processo de apropriação e expropriação que o termo carrega tanto no aspecto estético quanto no político. Sobre o conceito de antropofagia, creio que valha a pena ler não só o Manifesto oswaldiano, mas também *Araweté: Os Deuses Canibais*. (VIVEIROS, Eduardo de Castro. Rio de Janeiro: UFRJ/Zahar, 1986; *Comendo como gente* (VILLAÇA, Aparecida. Rio de Janeiro: UFRJ/Ampocs, 1992); *O Appetite da Antropologia – o sabor antropofágico: alteridade e identidade no caso tupinambá* (AGNOLIN, Adone. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005). Vale ler, também, *O feudo – A Casa da Torre de Garcia d’Ávila: da conquista dos sertões à independência do Brasil* (2. ed. BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007). Este último é interessante para que se possa ter uma noção do uso político da cultura dos caetés para destruí-los em uma “Guerra Santa” colonial.

* FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icamíabas”. In: LOPES, Telê Porto Âncona (Coord.). *Macunaíma/Mário de Andrade*. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 329-345.

¹¹⁷ Conf. HANSEN, João Adolfo. *O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 48. O livro é a publicação da dissertação de mestrado do autor, defendida na Universidade de São Paulo em 1983.

“Cara de Bronze”, já que este é uma personagem do narrador de “Campo Geral”, como dito anteriormente, personagem contada contando. Voz de Soropita – possuidor de terras e posseiro da voz das novelas de rádio que reconta – de *pas de deux* ao som do bíblico do Cântico dos cânticos¹¹⁸.

Esteando a ficção literária sobre a ficção da língua¹¹⁹, o rodaminho rosiano opera a linguagem no centro das contradições das relações humanas, no ponto nuclear do confronto entre dois universos, o ágrafo e o grafocêntrico. Entre esses, inaugura um diálogo mudo, espetando um discurso a contrapelo, na interlocução entre a cidade e o sertão, no qual o interior do Brasil fala para o litoral. A batalha “reacionária revolucionária” do autor processa literariamente, na ação linguística, física metafísica, a reação à voz da economia das políticas geográficas criptografando o processo modernizador brasileiro.¹²⁰

Operando o movimento mão-contramão, a palavra literária rosiana “cultivada à ideia antiga” evoca em Rosa o que o crítico João Adolfo Hansen compara à imagem do “*aedo grego*, que inscreve o que diz nos movimentos do que diz, inventando-se num espaço absoluto para a cena de sua fala; falando a partir de ‘nada’”¹²¹.

¹¹⁸ A crítica Adélia Bezerra de Menezes faz um minucioso levantamento da fonte bíblica na novela “Dãolalão”, elencando as relações da novela com o “Cântico dos cânticos” e com outras referências parafraseadas por Guimarães Rosa. Conferir: MENESES, Adélia Bezerra de. “*Dãolalão*” de Guimarães Rosa ou o “*Cântico dos cânticos*” do sertão: um sino e seu badaladal. **Estud. av.**, São Paulo, v. 22, n. 64, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000300016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 mai. 2009. doi: 10.1590/S0103-40142008000300016.

¹¹⁹ Conf. HANSEN, João Adolfo. *O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

¹²⁰ BOLLE, Wille. “O pacto no Grande Sertão: Veredas – Esoterismo ou lei fundadora?”. In: *Revista da USP*, nº 36, p. 26-45.

¹²¹ HANSEN, João Adolfo. *O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 45.

A encenação dá voz e confere, também, corpo e conjunto ao indivíduo até então emudecido, não constituído, informe¹²², e repercute em todo discurso sertanejo incorporado no Guimarães Rosa, gerando uma prosa labiríntica na qual personagens, falas e paisagens atuam na composição, reengrenando motes no movimento da geográfica prosa poética do sertão ficcional rosiano, daí o efeito de a *inventio* inventiva produzir no ciclo literário¹²³ *ecos sonoros, reencontros de personagens*¹²⁴, construindo, com personagens e fatos narrados, refrãos, ou refrães. A repetição, na opinião de Segismundo Spina,

via de regra ou fundamentalmente, é um fenômeno poético que denuncia a origem social do canto, porque se encontra **ligado à execução coletiva das danças primitivas, e como tal às primeiras manifestações de solidariedade humana**. [...] O refrão está na base do canto coral e da execução antifônica. O canto coral determina outras modalidades poéticas – tais como os duelos – de onde por sua vez teria saído o diálogo como fenômeno literário.¹²⁵

*Rapsodo do sertão*¹²⁶, “aedo grego”, o ficcionista da língua faz da figura do paradoxo a metáfora do Brasil. Metáfora já ironicamente emblematizada no “Hino Nacional Brasileiro”, de um ser, gigante, deitado eternamente em um berço. Colosso trôpego. Signo perenal da paralisia social brasileira. Dínamo emperrado entre duas realidades históricas: a da barbárie e a da civilização. Para José Antonio Pasta Jr., o paradoxo vinca a literatura brasileira de José de Alencar a Guimarães Rosa:

¹²² Idem, *ibidem*, p. 33.

¹²³ Aqui diferencio *inventio* de invenção. Esta se relaciona à novidade, à criação, a algo novo. Aquela, à retórica. A tradição greco-latina divide a retórica em cinco partes: *inventio* (heureses), *dispositio* (taxis), *elocutio* (lexis), *actio* (hypocrisis) e *mneme* (memória), tendo sido esta última acrescentada pelos romanos. A *inventio* refere-se ao repertório de ideias, as tópicos, às quais os “escritores” recorriam para realizar seu discurso; a *dispositio* trata da ordenação do discurso; a *elocutio* refere-se à organização e à ornamentação; a *actio* trata da teatralização do ato discursivo, do tom de voz adequado, dos gestos oportunos, enfim, da atuação. Já a *mneme* refere-se às técnicas de memorização do discurso. Acredito válida a expressão de uma *inventio* inventiva em Guimarães Rosa, tendo-se em vista que o escritor recorre ao repertório da cultura popular e dele faz uso para a criação/invenção literária.

¹²⁴ PASSOS, Cleusa. Op. cit., p. 56.

¹²⁵ SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p. 51. (Grifo meu)

¹²⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Rapsodo do Sertão”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20 e 21 – Dez. de 2006, p. 144-186.

(...) mistura das ordens do mesmo e do outro, e ao fazê-lo, nos prende em uma luta de morte – esse mesmo olhar, cujo fascínio é sortilégio e morte, nos fixa já na escritura de encantamento de Alencar, nas suas aberturas triunfais que cruzam de maneira brusca e quase ingênua a História e o Mito, de um modo que faria corar seus ilustres modelos românticos europeus; em Machado de Assis, ele se faz solerte na abertura impossível das *Memórias Póstumas*, que fusiona o morto e o vivo, e encena já de modo completo os limites a que nos conduz a nossa aporia nacional – mas aponta também, ainda mais insidioso, nesse intróito em adormecimento maligno, com o qual Dom Casmurro sequestra a percepção do leitor; é, ainda, com olhar de Medusa, que literalmente nos paralisa a abertura lutuosa d’*O Ateneu* cujo “segredo” retórico é a ofuscação do leitor pelas “brilhações furiosas” de que falou Mário de Andrade... É ainda o caso para *Macunaíma*, assim como para *Esau e Jacó* ou *Os Sertões* (...) De todo modo, em nenhum caso a figura é tão pura quanto em Pompéia, tão desenvolvida quanto em Machado – nem tão explícita quanto em Guimarães Rosa.¹²⁷

País economicamente nascido e criado além da periferia do capitalismo. Preciso seria dizer: no submundo do capitalismo, tendo-se em vista que o enchimento econômico baseou-se largamente na ilegalidade do tráfico de escravos. “Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do Capital (...) Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico sociológico”¹²⁸, este insolúvel paradoxo sobre o qual a sociedade brasileira segue sendo erguida.

Nicolau Servcenko, tratando das relações sociais na sociedade brasileira dos anos 1920, informa que, em 1919, três anos antes da revolução artística proposta na Semana de 22, o jornal *O Estado de S. Paulo* denunciava a ação de forças institucionais agindo a serviço do aliciamento de escravos:

[...] Por vezes, dentre as vítimas que a polícia arrepanhava pelas ruas, alguns eram destacados, sobretudo os mais fortes ou aqueles que porventura despertassem o instinto de vingança dos policiais, e eram literalmente vendidos a agentes encarregados de recrutar mão de obra de qualquer tipo para pesadíssimos esforços de fixação dos prolongamentos da Estrada de Ferro Mogiana, **em pleno sertão interior de São Paulo**. *O Estado* foi o primeiro a denunciar o

¹²⁷ PASTA JR., José Antonio. “O romance de Rosa – temas do Grande Sertão e do Brasil”. In: *La Ville exaltation et distanciation Études de littérature portugaise et brésilienne*. Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris, 1997, p. 165-166.

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 166.

escândalo do “trabalho escravo”. *O Parafuso* lhe fez eco longamente e publicou o seguinte e esclarecedor relato sobre a ominosa brutalidade.¹²⁹

A denúncia ecoou na reportagem do jornal *O Parafuso* no seguinte depoimento:

[...] Então é que os infelizes parecem felás egípcios ou negros no Brasil anterior ao Treze de Maio: obtêm um saco de aniagem e com ele fazem uma tanga, que os recobre da cintura ao meio da coxa. E é assim, com dorso nu exposto à chuva, às ardências do sol e às ferroadas das mutucas e dos borrachudos, que eles abrem **através do sertão a estrada do progresso**.¹³⁰

Nota-se nos excertos a íntima, e promíscua, relação entre o progresso e a escravidão, que, capitaneada pelas forças do Estado, atuando no submundo, fazia mover a máquina capitalista. Vê-se também que a noção de sertão não está ligada a um aspecto ligado à geografia espacial (sul, sudeste, centro-oeste etc.), mas sim à ocupação/urbanização do espaço inóspito. O paradoxo sobre o qual desliza o baile literário de Guimarães Rosa é sem fronteiras, o “Sertão é o mundo”¹³¹. Ora no chão, ora no linóleo, pendulando, os relatos fluem bebendo da “água de todo rio”¹³². O festejo desfila entre a cultura popular e a cultura erudita, dramatiza as margens do processo civilizatório brasileiro encenando as ambiguidades e os paradoxos de uma sociedade de herança “marcada vincadamente por aquilo que é a mola da organização da sociedade brasileira: uma formação social de extração escravista”¹³³.

Tecendo à ficção dualidades, Guimarães Rosa constrói um sertão no qual a palavra é o próprio lugar do paradoxo, lugar em que encena a luta entre o Bem e o Mal, figurando os conflitos sociais da marcha bélica do processo institucional brasileiro. Na figuração, Rosa erige o sertão e “em uma perspectiva metafísica transfigura o sertão em arena abstrata onde o mal grassa, onde se joga o destino de homens e mulheres, onde

¹²⁹ SERVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 147. (Grifo meu)

¹³⁰ *Apud* SERVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 147. (Grifo meu)

¹³¹ CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*, p. 122.

¹³² GS:V, p. 15.

¹³³ MENESES, Adélia Bezerra de. In: *Estudos Avançados* n. 22, 2008, p. 255-272.

Deus e o Diabo travam uma batalha cósmica”¹³⁴. Símiles dos deuses, os grandes chefes sertanejos travam a guerra no sertão: Joãozinho Bem-Bem, Augusto Matraga, Titão Passos, Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Ricardão, o Hermógenes e, o último deles, o apaziguador do sertão, vencedor da guerra, narrador de feitos e proezas e de um discurso memorialista das lutas, o Urutú Branco.

A guerra no sertão fecha o ciclo das lutas entre os grandes chefes; nela, o discurso memorialista é em louvor às vitórias de Riobaldo. A batalha cósmica da *Teogonia* é um “hino às façanhas guerreiras de Zeus, mantenedor da ordem e da justiça”¹³⁵, construído sobre o princípio do paradoxo, pois é esse o princípio da Musa, e as Musas ensinam ao poeta:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé de Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpides, virgens de Zeus porta-égides:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres sós,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar e ouvir revelações”.¹³⁶

O princípio da escrita hesiódica e o da rosiana impõe ao leitor a travessia da leitura por um processo de ocultação/desocultação. Em Hesíodo, as Musas têm o poder de revelar:

A similitude com que os fatos se dissimulam e se ocultam sob a simulação de mentiras símeis é a força da própria ocultação. E esta força não é outra senão as Musas, i.e., a própria força da des-ocultação, presentificação.¹³⁷

A poesia de Hesíodo é, segundo Jaa Torrano, “um discurso sobre o que não deve e não pode ser dito”¹³⁸. Guimarães Rosa, sobre a “brasilidade” de sua obra, afirma,

¹³⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20 e 21 – Dez. 2006, p. 145.

¹³⁵ TORRANO, op. cit., p. 31.

¹³⁶ TORRANO, op. cit., p. 103.

¹³⁷ Idem, op. cit., p.25

¹³⁸ TORRANO, p. 13.

citando o autor de *Fausto: Poesie ist die Sprache des Unaussprechlichem*¹³⁹. O que não pode ser dito é anterior ao que não pode ser escrito (no período getulista, muito não podia ser dito).

A mais autêntica poética do indizível talvez seja a da dança, pois, assim como o que é ágrafo, o movimento se dissolve no tempo de sua construção e a dança já dançada só pode ser reconstituída na memória da assistência e dos dançadores; ela não repousa no papel e, assim como a tradição oral, antes dos meios midiáticos de gravação, era transmitida de bailarino a bailarino, coreógrafo a coreógrafo. O que repousa na memória dos mestres de balé é transmitido dia após dia aos corpos dos bailarinos, e nas escolas de samba, batida sobre batida – sem partitura, o samba encontra o caminho de sua eternidade, nos terreiros os velhos ensinam às crianças e aos jovens e, num Brasil ainda de analfabetos, é maior a probabilidade de um indivíduo da periferia morrer sem aprender a ler do que sem saber dançar.

Pendulando entre dois tempos, o passado e o presente, “cultivando a ideia antiga”, o mundo literário de Rosa tem sustentação em princípios próximos aos do distante mundo hesiódico

nas fórmulas e frases pré-fabricadas que, combinando-se como mosaicos, vão compondo os versos em seqüências salpicadas por palavras e expressões inevitavelmente retornantes; na justaposição com que as seqüências narrativas se associam sem que nenhuma se centralize articulando em torno de si outras, mas antes tendo cada seqüência narrativa igual valor na sintaxe da narração total e podendo portanto sempre e ao arbítrio do poeta articular-se a um número quase infinito de novas seqüências.

[...]

nos catálogos (listas de nomes próprios) que se oferecem como um espetacular jogo mnemônico, que só a habilidade do poeta redime do gratuito e lhe confere uma função motivada e significativa dentro do contexto do poema.

¹³⁹ GL, p. 91.

A guerra, a sociedade ágrafa, a dança, a música são elementos que embalam Hesíodo e Rosa, sendo o paradoxo enigma a ser aprendido e apreendido tanto em um quanto em outro. Porém, no autor mineiro, o paradoxo encena um país estático socialmente, paralisado entre duas realidades: *Nação colonial e pós-colonial*. A dança, filigranada nas narrativas, figura como metáfora social. Instrumento do sagrado, da poesia e da guerra, a dança está enredada nas artes engenhosas com as quais João Guimarães Rosa mitifica o espaço, reconstrói e remitifica a língua, ficcionando um sertão plural e particular no qual a fabulação de estórias, em uma “revolução branca”¹⁴⁰, luta contra a História¹⁴¹. Nos estratos do baile de Rosa, muito do espólio toca à dança. O escritor é pé-de-baile, pula do meio da rua para o salão – ou ao avesso – e tudo põe a roda-dança: dançando vão, as casas todas¹⁴², “o Boi... Dansa”¹⁴³, no corpo de primo Ribeiro: “Desencontrados, dansam-lhe todos músculos”¹⁴⁴, Turíbio Todo pula fora da roda e não brinca mais¹⁴⁵, Cassiano dança de raiva¹⁴⁶ Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto “dansam numa dansa ligeira”¹⁴⁷, Mãitina dança, Riobaldo sapateia, Diadorim dança, Zé Bebelo dança. O Côxo¹⁴⁸, O Galhardo¹⁴⁹, O pé-de-pato¹⁵⁰, O Diacho¹⁵¹, o Careca, O Cujo, o O dança! Pede valsa?

140 Em longa carta, de 11 de maio de 1947, para Vicente Guimarães, escreve: “A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada;... Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado.”

141 “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História...” Tutaméia

¹⁴² SGA, p. 46.

¹⁴³ SGA, p. 24

¹⁴⁴ SGA, p. 130

¹⁴⁵ SGA, p.158

¹⁴⁶ SGA, p. 147.

¹⁴⁷ SGA, p. 368.

¹⁴⁸ GS:V, p. 33.

¹⁴⁹ GS:V, p. 33.

¹⁵⁰ GS:V, p. 33.

¹⁵¹ GS:V, p. 201.

Bala, baile & ballare

A valsa¹⁵², como se sabe, é um ritmo apoiado em um compasso ternário; sobre essa base, os dançarinos rodopiam pelo salão. O girar é a característica principal do círculo no qual, ao centro, o diabo se apresenta. Em *Grande Sertão: Veredas*, a epígrafe, como refrão, multiplica-se dando constância ao giro do diabo em ao menos onze repetições. Na novela “Campo Geral”, em “Rei-Bemol”¹⁵³, o diabo também rodopia “um vê – rolando uma nuvem preta, o diabo devia querer estar no meio, rosnando”¹⁵⁴. No redemoinho rosiano, no qual giram muitas línguas, os tiros de Riobaldo podem ser lidos em ritmo ternário, “Bala e chumbo...Bala e Chumbo...Chumbo e bala...”¹⁵⁵. Assim, temos:

1 2 3 1 2 3 1 2 3
Ba/la e / chum bo...Ba/ la e / Chum/bo...Chum/bo e/ ba/la...

Além do ritmo dos tiros de Riobaldo, comandante do baile, chama a atenção o dos disparos dados pelos soldados do governo contra o bando do Hermógenes: “Os tiros eram: ...a bala, bala, bala...bala, bala, bala... a bala: bá!...”¹⁵⁶: /ba/la/. Nos dois exemplos, o vocábulo soa muitíssimo a terceira pessoa do indicativo de “ballare”: balla.

Não se trata de fazer uma associação linguística aleatória entre o italiano e o português, mas de ler a palavra rosiana considerando o ângulo da construção da palavra-poética de um escritor que opera diplomaticamente rompendo as fronteiras das línguas¹⁵⁷, unificando-as em um projeto literário pessoal¹⁵⁸. Assim, não seria demais

¹⁵² No Capítulo II, abordaremos mais detidamente o ritmo da valsa, a introdução desta no cenário do Segundo Reinado e as marcas que o bailado imprimiu na estrutura do texto de ficção literária.

¹⁵³ p. 65. (Grifo meu)

¹⁵⁴ p. 66.

¹⁵⁵ GS:V, p. 163.

¹⁵⁶ GS:V, p. 270.

¹⁵⁷ O processo linguístico indicado na nota 61 repete-se. Em carta a Edoardo Bizzarri, tradutor italiano, Rosa, esclarecendo o termo “grimo”, explicita o desejo de captar o universal das línguas: “**grimo**”: de uma feiura sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos dos livros de estórias; feio carateante; de

considerar “Bala e chumbo” como expressão de um universo dividido entre o baile e as guerras, no qual a guerra e o baile são signos de dois movimentos. Um, o esforço para manter a harmonia, e a outra, o caos. A ocorrência, simultânea, de distintos e opostos movimentos em um único contexto remete a um ponto-limite entre duas realidades, na fronteira entre uma sociedade harmônica e juridicamente organizada e outra imersa em um momento ainda pré-jurídico. Essas duas realidades, em conflito e progresso no romance, são encenadas apartadas nas novelas nas quais o combate é conduzido para o campo das palavras.

Em *Corpo de Baile*, as novelas não são cerzidas a facas e a lei do chumbo. A violência persiste como expressão da marginalidade social, a ausência de meios de subsistência, de auxílio médico, de educação. Subcidadania. As diferenças entre o mundo pré-jurídico arcaico de *Grande Sertão: Veredas* e o mundo do trabalho de *Corpo de Baile* ficam bastante evidentes na aplicação da lei. Naquele, vemos jagunços decidindo vida ou morte ou mortes por vingança, sem julgamento¹⁵⁹. Neste, temos em “Dão-LalaLão”, terceira novela de *Corpo de Baile*, a personagem Soropita, que mata Antonio Riachão, Dendengo, o cunhado de Dendengo, Mamaluco, João Carcará, mas respondeu pelas mortes: “júri do Rio Pardo... mais outros júris, em três comarcas. De quase todas as vezes, foi absolvido...”¹⁶⁰. Mais adiante, em *Primeiras Estórias*, os grupos de jagunços são alusões ou estão desaparecendo, por desejo até mesmo dos

rostro engelhado, rugoso (Cf. em italiano: *grimoso* = *Vechio grinzoso*). Em inglês: *grim* = carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio, etc. Em alemão: *grimm* = furioso, sanhoso. Em dinamarquês: *grimme* = feio. Em português: grima + raiva, ódio; grimaça = careta. Eu quis captar o *quid* universal desse radical. Conf. GREB, p. 69.

¹⁵⁸ Em carta ao tradutor italiano, Guimarães Rosa explica: “... o nome MOIMEICHIEGO é outra brincadeira: é: mói, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...) Bobaginhas”. GREB, p. 95. Na construção das “Bobaginhas”, o escritor mobiliza quatro línguas: **moi**, francês; **me**, inglês; **ich**, alemão e **ego**, latim.

¹⁵⁹ Exceção feita apenas a Zé Bebelo.

¹⁶⁰ CB, p. 494.

próprios comandados de um chefe¹⁶¹. Cangaceiro sitiado entre a faca e a palavra, e esta última atuando como elemento duplo, mágico e diplomático, mediando dois mundos entre o arcaico e o que se moderniza. É o caso, por exemplo, do conto “Famigerado”, no qual a palavra “famigerado” é introduzida em um “universo arcaico” no qual não tem poder de revelar ou revelar-se – destituída de poder manifesto, sem valor entre objeto e coisa.

No conto, o cangaceiro Damázio quer o “quem com quem” no “que” da coisa. O que nos solicita a repensar o mundo “até chegarmos a uma concepção de linguagem onde as palavras eram palavras de poder, veiculando antes o sentido de forças e energias do que analogias”¹⁶². Damázio exige que o interlocutor lhe dê “o verivérbio”¹⁶³, a desfragmentação da palavra. O substantivo do título, ao adjetivar o jagunço, petrifica-o, pois o ato consequente da ação gerada pela mesma, matar ou deixar viver, depende do que seja famigerado: “é fasmigerado... faz-me-gerado... falmisgerado... famílias-gerado”¹⁶⁴. Muitos e admissíveis significados, multiplicados pelo infinito das reticências e das respostas. **Famigerado é “inóxio”, é “célebre”, “notório”, “notável”...**¹⁶⁵

O caso se desenvolve em um sertão já marcado pelo indício da ação de um organismo governamental: “Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra **esse Moço do Governo**, era ir-se embora, sei não...”¹⁶⁶ [grifo meu]. A presença de um governo centralizado, não pulverizado nas mãos de diversos chefes jagunços, vincula *Primeiras Estórias* pelas referências a Brasília no conto de abertura, “As margens da Alegria”, e,

¹⁶¹ Os “Demos” – Dismundo, Doricão, Derval –, irmãos do falecido Damastor Dagobé, sentem-se aliviados pela morte do valentão; “Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado... A gente vamos’embora, morar em cidade grande”. A morte do jagunço marca o fim da arbitrariedade no lugarejo e para os irmãos, que partem para a cidade, lugar de presumível ordem.

¹⁶² FRYE, Nothrop Frye. *Código dos códigos*, p. 177.

¹⁶³ PE, p. 16.

¹⁶⁴ PE, p. 15

¹⁶⁵ PE, p. 16.

¹⁶⁶ PE, p. 17.

no final, em “Os cimões”. Na segunda estória do livro, a cultura letrada de um doutor anônimo, falante, atua fundeada na margem interna do conflito desempenhando o papel de canal diplomático entre o sertão e a cidade.

O compasso tríplice pode ser rastreado nos relatos do autor. Beth Brait chama a atenção para o processo em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, relato marcado pela Congada e pela festa de Nossa Senhora do Rosário, como veremos adiante, indicando a divisão da vida da personagem em três fases: “vida de pecador, a morte aparente, seguida da ressurreição, para uma vida de bondades e penitências e a vida eterna com a morte do corpo e a salvação da alma”¹⁶⁷. A ensaísta também convida o leitor a atentar para “a importância do número três durante toda a narrativa: a personagem principal tem três nomes – Matraga, Augusto Esteves e Nhô Augusto –; os lugares em que transcorrem as fases de sua vida também são três”¹⁶⁸.

Em um conto que muito se assemelha aos torneios equestres da Cavahada, Maria Augusta Fonseca indica o procedimento da estrutura tripla em “Duelo” ao anotar a frequência de “três modelos nucleares de substituição, com base nas personagens Turíbio e Cassiano: 1º. Turíbio Todo, sua mulher Silivana e Cassiano; 2º. Turíbio Todo, Cassiano Gomes e seu irmão Levindo; 3º. Turíbio Todo, Cassiano Gomes e o jovem Timpim”¹⁶⁹. Esse modelo de heteronímia tripla, ocorrência demonstrada por Beth Brait em “A hora e a vez de Augusta Matraga”, determina a personagem que desfaz o nó da tensão ao concluir a vingança encomendada por Cassiano Gomes. A ingenuidade do nome Timpim traz a precisão onomatopeica com a qual o tiro disparado, “Tim”, acerta bem no alvo, “pim”: “é tiro e queda”, representação sinestésica a partir de uma *forma*

¹⁶⁷ BRAIT, Beth. *Literatura Comentada: Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990, p. 25.

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, *ibidem*.

¹⁶⁹ FONSECA, Maria Augusta. “As entranhas de um conto”. In: BOSI, Viviane; FERREIRA, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELO, Ivone Daré (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 47.

simples cerzindo o nome à coisa¹⁷⁰. Para manter o enredo de três, “pode-se pensar em Timpim com seus outros dois nomes, Antonio e Vinte-e-um”¹⁷¹.

Na constante interseção das narrativas, “Duelo” marca encontro com “A hora e a vez de Augusto Matraga” e com a fábula. No texto “Entranha de um conto”, a relação fabular é destacada pela ensaísta, evidenciando que a descrição de Timpim, dada por Cassiano, *nos remete ao fabulário infantil, à história de Chapeuzinho Vermelho e do Lobo Mau*. A imagem de Timpim é construída no seguinte diálogo, também destacado pela ensaísta:

– E por que é que você, que tem essa testa cabeluda de homem brabo, e essas sobrancelhas fechadas, juntando uma com a outra por cima do nariz, por que é que você ficou quieto e não bateu nele também...?¹⁷²

Assim como a descrição de Timpim lembra o lobo, a de Turíbio Torto, quando retorna, paira a Chapeuzinho Vermelho/Fita verde no cabelo: “pôs um lenço verde no pescoço, para disfarçar o papo; calçou botas vermelhas; de lustre; e veio.”¹⁷³. Timpim, pela descrição física, segue vibrando na personagem do “capiau” vingativo que surra Nhô Augusto. Duas ocorrências ligadas a Timpim promovem o encontro acima citado. A primeira vem do próprio nome da personagem que, pela precisão do nome, já destacada anteriormente, permite uma analogia com a faroésica onomatopeia,

¹⁷⁰ Pode-se similarmente pensar na personagem “seu Habão” de *Grande Sertão: Veredas*. O crítico Willi Bolle indica a possibilidade de Rosa ter utilizado o verbo *habe* (ter) do alemão para designar nome e coisa, produzindo, por meio do aumentativo *habe* + *ão* = Habão, homem que tem muitas terras. Porém, não se pode deixar de considerar a possibilidade de o escritor ter partido do latim *habitare*, pois como Jaa Torrano indica, o termo é um frequentativo de *habere* (ter) e conserva em latim essa dupla acepção. Acredito que esta última possibilidade seja mais plausível no contexto rosiano, pois mais que unir nome e coisa, une ao nome e à coisa um duplo paradoxalmente unificado na fronteira do convívio entre a extrema pobreza catrumana e a propriedade latifundiária, além de operar o resgate da língua, que é parte do projeto rosiano.

¹⁷¹ FONSECA, Maria Augusta. “As entranhas de um conto”. In: BOSI, Viviane; FERREIRA, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELO, Ivone Daré (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 47.

¹⁷² SGA, p. 143.

¹⁷³ SGA, p. 145-146.

bang bang, que caracteriza o nome de Joãozinho Bem-Bem. A segunda é a coincidência entre a imagem de Timpim e a do capiau que surra Nhô Augusto, assim descrito:

capiau de testa peluda, com cabelo quase nos olhos, é uma raça de homem capaz de guardar o passado em casa, em lugar fresco perto do pote, e ir buscar na rua outras raivas pequenas, tudo para ajuntar à massa-mãe do ódio grande, até chegar o dia da vingança.¹⁷⁴

Há uma terceira ocorrência. O assassinato de Turíbio Torto não é represália ligada à honra ou ao sangue do matador; Timpim é depositário de revanche alheia. Mata pelo compromisso assumido com Cassiano Gomes. No excerto acima, assim como ocorre em “Duelo”, o capiau retém vinganças alheias, busca na rua outras raivas e junta às próprias, aguardando o momento preciso para cobrar a vingança. As personagens que vão ao encontro dos algozes, Turíbio e Matraga, vão por vontade própria, e ambos estão envolvidos em triângulos amorosos nos quais são os ofendidos.

O título do conto “A terceira margem do rio” é interessante para matutar sobre as múltiplas margens do conjunto de relatos. O artifício de um motivo baseado em tripla sustentação já fora observado anteriormente por Antonio Candido ao afirmar: “em *Grande Sertão: Veredas*, como n’*Os Sertões*, três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem, a luta”¹⁷⁵. As personagens do romance de Rosa também carregam uma heteronímia tripla. Riobaldo, ao ingressar na jagunçagem, recebe alcunhas, três, indicadoras, no bando de jagunços, da evolução hierárquica do narrador na sucessão da tríade de grandes chefes: Cerzidor, ao iniciar a vida de jagunço – comandado por Joca Ramiro, grande homem príncipe”¹⁷⁶. no episódio da morte de Medeiro Vaz, “o rei dos gerais”¹⁷⁷; quando é indicado (e recusa) à chefia do bando sabe-se que é chamado de Tatarana¹⁷⁸. Sob as ordens de Zé Bebelo, que “dansava as

¹⁷⁴ SGA, p. 289.

¹⁷⁵ CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964, p. 123.

¹⁷⁶ GS:V, p. 16.

¹⁷⁷ GS:V, p. 51.

¹⁷⁸ GS:V, p. 64.

dansas”¹⁷⁹, entra no casulo da encruzilhada das Veredas-Mortas, onde “o Careca dança”¹⁸⁰, e sai da seda o Urutú Branco¹⁸¹. Reinaldo é personagem de uma personagem: dupla representação, máscara masculina de Diadorim, que é simulacro de Maria Deodorina da Fé Bettancourt. Há o triângulo de amores de Riobaldo: Nhorinhá, Otacília e Diadorim, e o triângulo odioso Riobaldo/Hermógenes/Diadorim, que sustenta a *tópica* da vingança, que, por sua vez, estrutura o pacto demoníaco como motivo literário do depoimento.

Segundo Jaa Torrano, “‘Ocultas por muita névoa’ é fórmula épica para indicar a invisibilidade: as Musas, invisíveis, manifestam-se unicamente como o canto e o som de dança a esplendor dentro da noite”. A névoa e a noite pairam sobre os escritos de Guimarães Rosa: Diadorim é neblina de Riobaldo; à noite, as personagens de “Campo Geral” realizam sua procissão. As novelas de *Corpo de Baile*, a partir da terceira edição, foram divididas em três volumes, em um dos quais o autor evidencia a noite como tema: *Noites do Sertão* (“Dão-lalalão” e “Buriti”); nos demais, estabeleceu a seguinte reunião das novelas: *Manuelzão e Miguilim* (Poemas “Campo Geral” e “Uma estória de Amor”) e *Urubuquaquá, no Pinhém* (“O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A história de Lélío e Lina”). A novela “Uma estória de amor”, originalmente, fazia parte de *Sezão*, livro de contos que deu origem ao livro *Sagarana*, o que, além de todas as outras justificativas apresentadas, confirma a posição desta tese de ler no baile as possíveis composições tocadas. Pede valsa?

¹⁷⁹ GS:V, p. 61.

¹⁸⁰ GS:V, p. 317.

¹⁸¹ GS:V, p. 331.

Capítulo II

A ordem do baile

Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
saio a bailar com meu corpo.

Carlos Drummond de Andrade

O corpo é o veículo do ser-no-mundo, e ter um corpo é, para a pessoa viva, juntar-se a um mundo definido, confundir-se com alguns projetos e engajar-se continuamente neles...

Merleau-Ponty

Apresentação

“Não interessa como se dança,
mas o que move a dança”
Pina Bausch

Neste capítulo, apresento uma breve história da dança, focalizando o baile como fenômeno social, e da ordem social. Para tanto, faço o rastreamento do elemento dança desde o momento no qual ela se tornou fundamental nos jogos de representação: a corte do Rei Luís XIV, o Rei Sol. Nesse processo, guio-me por proposições de Mikhail Bakhtin, Quentin Skinner, W. H. Greeleaf, Renato Janine Ribeiro e João Adolfo Hansen, entre outros. Esse movimento dá-se em função da necessidade de situar a tradição do baile na sociedade brasileira, na qual os aspectos do Antigo Regime tiveram longa duração, em razão dos mais de cento e cinquenta anos de domínio da Casa de Bragança sobre o território brasileiro e dos reflexos que esta tradição imprimiu na sociedade e no discurso literário nacional.

O movimento presente se dá em razão da necessidade de realizar a análise integrada do fenômeno dança a dois aspectos do labor rosiano, fartamente elencados pela crítica: a dramatização do processo de construção da ordem e a modernização do sertão brasileiro, encenados com a afetação de conceitos de engenho, fidalguia e, até mesmo, de códigos do *bushido* do medievo japonês. Os códigos de agudeza e do *bushido* são preceitos a serviço da manutenção da ordem institucionalizada.

As características arquetípicas do romance de cavalaria no sertão rosiano são analisadas nos estudos de Antonio Candido, “O homem do avesso”, e Cavalcante Proença, “Dom Riobaldo de Urucuia, cavaleiro dos campos gerais”, sendo identificadas

como *uma verdadeira “célula ideológica”* por Walnice Galvão Nogueira¹⁸². Não desejo retomar o estudo dessa “célula”, mas compreender as razões do baile nesse corpo ideológico da matéria imaginada.

Corpo de Baile

Não é minha intenção realizar uma longa e profunda exposição sobre a origem e a evolução da dança e do balé; no entanto, pela necessidade específica de permitir melhor exposição da presente leitura, creio ser importante situar o leitor no universo do baile e, desse modo, possibilitar a compreensão de um estudo, da área de letras, que busca flagrar e entender qual é a função da dança na narrativa literária.

Um “corpo de baile” é composto por muitas cabeças e um grande número de pernas e braços. A descrição seria vitruvianisticamente monstruosa se o conjunto não obedecesse a um princípio de harmonia arquitetônica do movimento, de ordenação hierárquica do grupo e dos movimentos de cada membro do “corpo”. É a ordem disciplinar, a hierarquia, que confere harmonia e disciplina; o coletivo confere o padrão de unidade que qualifica o conjunto como um corpo único, o “corpo de baile”. Esta é a denominação dada ao grupo de bailarinos de um teatro, ou mesmo ao de um elenco de dança independente – o elenco composto por um menor número de pessoas recebe, geralmente, o nome de “balé de câmara”. Classificações à parte, todos os dançarinos compõem o conjunto identificado como “corpo de baile”. Os componentes do “corpo”, por sua vez, estão submetidos a uma organização hierárquica. No topo desta¹⁸³ estão os primeiros solistas e, abaixo deles, o grupo habitualmente designado “corpo de baile”. A este cabe a função de acompanhar os solistas. Na dança clássica, os solistas representam

¹⁸² NOGUEIRA, Walnice Galvão. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, cap. 5: “A Matéria: Matéria e Matéria Imaginária”.

¹⁸³ Acima dos bailarinos estão, evidentemente, os coreógrafos que organizam o conjunto. Naturalmente, eles dependem da competência e do virtuosismo dos bailarinos para a realização dos bailados.

os nobres: os reis, as rainhas, os príncipes e as princesas, etc. Têm a cena principal do espetáculo, ocupam o espaço central do palco ou o proscênio e têm deslocamento e movimentação independentes das dos demais.

O corpo de baile representa o grupo social que gravita nos círculos formados ao redor do poder central, membros da corte e o povo. No espaço cênico lhe é destinada a periferia do palco, sendo, frequentemente, ocultado na coxia durante a atuação dos solistas. O conjunto move-se uniformemente, sem destaque de individualidades, representando ações coletivas: festas, colheitas, feiras etc. O corpo de baile tradicional, analogicamente, é a expressão teatralizada das relações sociais de hierarquia. Remarca e reafirma, no palco, o papel desempenhado pelos diferentes atores sociais do momento no qual o balé foi formalizado – a corte de Luís XIV, século XVII.

Tanto o balé quanto os bailados populares encenam relações hierárquicas. As duas formas de bailado têm em comum o fato de serem embaladas por razões do universo mágico.¹⁸⁴ Lendas e mitos motivam, ou permeiam, coreografias, porém, embora atualmente sejam, de maneira geral, apresentados em espaços distintos, têm origem comum. Pode-se pensar uma diferenciação entre as danças folclóricas, apresentadas em espaços abertos, e o balé, apresentado nos teatros. Porém, talvez seja melhor distinguir por folclóricas as danças de tradições locais, características da cultura de determinado povo ou região, diferenciando-as, assim, do balé, em razão de este não ser uma dança, mas sim uma técnica de dança, uma linguagem academicamente adquirida e aplicada em determinadas coreografias. Também é preciso considerar que, modernamente, o balé clássico e a dança contemporânea deixam os palcos e são,

¹⁸⁴ Neste aspecto, são representantes as coreografias clássicas *Le Sylfide*, coreografia de Filippo Taglione e música de Herman Levenskiold, e *O Lago dos Cisnes* (1877), coreografia de Julius Reisinger e música de Pyotr Tchaikowsky, e *O Quebra Nozes* (1892), coreografia atribuída a Marius Petipa e música de Pyotr Tchaikowsky, entre outros. Do repertório de bailados dramáticos do folclore brasileiro, destacamos o Bumba meu boi, a Congada e o Maracatu, entre outras.

inúmeras vezes, encenados em praças públicas, ao mesmo tempo em que as danças folclóricas deixam os espaços abertos para ocupar os tabladros dos teatros.

As regras do baile: etiqueta na cabeça e no corpo

A dança clássica, apresentada tradicionalmente nos espaços fechados dos teatros, tem linhagem no isolamento social dos palácios da nobreza, nos quais evoluiu após esta assimilar e refinar as danças populares¹⁸⁵. A primeira apresentação de um *ballet*, sob a forma de um *intermezzo*, foi organizada em 1489 para a festa de casamento do duque de Galeazzo Sforza, de Milão, com Isabel de Aragón. O bailado desenvolvia-se nos diversos momentos do banquete de casamento e tinha como personagens Jasão e seus argonautas, Mercúrio, Apolo, Diana, Orfeu, Atalanta, Teseu, Hebe, Baco, Silene e sátiros¹⁸⁶. Organizado pelo músico Baltasar Beaujouex, protegido da rainha-mãe, Catarina de Medici, esse bailado, do qual pela primeira vez as mulheres da corte têm a permissão de participar, pode, segundo Miriam Garcia, “ser considerado o primeiro corpo de baile”¹⁸⁷.

Da mesma Itália dos Medici, século XV, datam os primeiros estudos teóricos sobre a dança. Dominice ou Domenichine de Plasencia¹⁸⁸ escreve *Da la arte di ballare et danzare*; Antonio Cornazaro publica, em 1455, o *Libro dell-arte del danzare*. Na França, em 1588, Thoinot-Arbeau, cônego da catedral de Langres, publica *Orchésographie ou Traité em forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre pratiquer l’honnête exercice de danses*¹⁸⁹. A dança clássica, nos moldes atualmente conhecidos, foi normatizada somente quase dois séculos depois da primeira apresentação. Em 1661, o rei Luís XIV funda a *Academie de La Danse*, e

¹⁸⁵ Conf. MENDES, Miriam Garcia. *A Dança*. São Paulo: Ática, 1985, p. 19.

¹⁸⁶ Conf. ELLMERICH, Luiz. *História da Dança*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987, p. 125.

¹⁸⁷ Conf. MENDES, Miriam Garcia. Op. cit., p. 25.

¹⁸⁸ Sobre o nome do tratadista, há certa divergência; Miriam Garcia Mendes credita o estudo a Domenico Di Piacenza, ou Di Ferrara. Conf. MENDES, Miriam Garcia. Op. cit., p. 23.

¹⁸⁹ Idem, p. 21.

Charles Beauchamp fixa as cinco posições básicas, obrigatórias, para o bailado clássico utilizadas com variações na escola russa até os dias atuais.

Analisando a situação ocorrida no surgimento do balé, é provável que se encontre um produto paradoxal, já que os “bailarinos” não eram representantes: eram o que representavam. O balé de corte é um elemento, entre as várias práticas de representação, que se cruzam e entrecruzam na definição e demarcação do lugar de cada indivíduo no corpo hierárquico do Antigo Regime. A dança, linguagem regrada, é um reflexo pragmático do jogo de relações sociais. Elocução muda, filtrada pelo discurso de Platão, Aristóteles e Horácio, a dança é instrumento que dramatiza conceitos estruturais da ordem reguladora do Estado.

O balé de corte e o balé não podem ser avaliados segundo os parâmetros da época moderna; é necessário que se aplique a esses, e aos vestígios que restam¹⁹⁰, considerações adequadas às características da época de seu surgimento, utilizando um instrumento comum ao estudo literário: *Rezeptionsästhetik*. Na corte do rei Luís XIV, período no qual evolui para o balé de ação, as regras de etiqueta, que orientam a sociedade e suas linguagens, atingem um ponto de sofisticação inigualável. As ações postas em cena não são uma encenação, como ocorre nos moldes atuais, mas uma representação na qual o mundo real e o irreal, a fantasia, não estão apartados, pois o balé de corte é parte integrante do espetáculo das práticas de representação da corte. Assim, cada “ator” atuava representando personagens que mantivessem em cena posições análogas ao *status quo* de cada membro na hierarquia da corte. A interpretação posta em cena é intérprete das diferenças sociais, sustenta práticas de visualidade do

¹⁹⁰ A compreensão dessa característica permite, por exemplo, entender a impossibilidade e a inadequação da relação entre o príncipe e a camponesa no balé “O lago dos cisnes”, bem como o riso dos nobres ao perceberem que a jovem acreditava ter por noivo um nobre.

poder, datadas da época da Idade Média, período no qual as festas oficiais tinham por função destacar as diferenças, como afirma Bakhtin:

Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade [...].¹⁹¹

Desde a Idade Média, na corte, a dança era uma das atividades lúdicas às quais os nobres se dedicavam.¹⁹² Já no século XVII, ao lado das atividades de caça e esgrima, representava uma das três principais atividades da nobreza.¹⁹³ Em Paris, havia um grande número de mestres de armas e de dança dividindo espaço com aqueles que ensinavam as mais diversas ciências.¹⁹⁴ No mundo dos livros, entre as publicações, difundiam-se aquelas destinadas a ensinar a participar das solenidades e a dançar o balé de corte.¹⁹⁵

A ordem do baile

Nos salões da corte e, posteriormente, no período intermediário entre o amadorismo e a profissionalização da dança, dançarinos teatralizam papéis nos quais exerciam, analogamente, as mesmas posições ocupadas no corpo político hierárquico do Estado; assim, a representação não simulava propriamente, mas reafirmava o lugar de cada indivíduo na sociedade. O que significa que as regras de etiqueta do Antigo Regime regiam as relações sociais e também o bailado. Exemplar, nesse aspecto, é a participação, no século XVII, do rei da França na pantomima coreográfica *Le ballet de la nuit*. Luís XIV, o Rei Sol, representa nada mais, nada menos que o sol, ou seja, o centro do regime político monárquico simula o centro do sistema solar. O centro no

¹⁹¹ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 9.

¹⁹² Conf. MENDES, Miriam Garcia. *A Dança*. São Paulo: Ática, 1985, p. 19.

¹⁹³ RIBEIRO, Renato Janine. *A Etiqueta no Antigo Regime: do sangue à vida*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 14.

¹⁹⁴ Conf. MARTIN, Henri-Jean. *Livre, pouvoirs et société a Paris au XVIIe siècle 1598-1701*. 3. ed. Genève: Droz S.A., 1999. Tomo 2, p. 905- 906.

¹⁹⁵ Idem, ibidem, p. 654.

centro. Assim, analogicamente, o bailado é a representação dos mesmos códigos que orientam os princípios da atuação social. Reitera a posição e a função de cada indivíduo na hierarquia do corpo político. “Há uma lógica na sociedade de corte. É a da etiqueta: cada pessoa, cada classe conhece o seu lugar e respeita o dos outros”¹⁹⁶; nesse aspecto, o bailado é exemplar.

Le ballet de la nuit expõe a “metáfora astrológica”¹⁹⁷ do poder. Expressa o respeito absoluto à hierarquia mantida nos diferentes graus, tal como os astros mantêm a ordem do universo tendo um centro absoluto, “the body politic was held to reflect the gradational form characteristic of de universal scale of creation: society was a hierarchy of social degrees and ranks”¹⁹⁸. Quentin Skinner¹⁹⁹, retomando Greenleaf, cita a fala de Ulisses: “Os próprios céus, os planetas e este centro/Respeitam os graus, a precedência e as posições”. *Troillus and Cressida*, de Shakespeare, demonstra o mesmo padrão de representação atravessando a cena. O *Le ballet de la nuit* e o discurso de Ulisses expõem elementos sociais fundamentais da sociedade de corte e reafirmam a razão hierárquica apoiados em um dado físico incontestável: a precisa organização orbital dos planetas, mantendo distintos graus de distanciamento entre cada um deles, é fundamental para a existência dos mesmos²⁰⁰. De maneira similar, torna-se necessário

¹⁹⁶ RIBEIRO, Renato Janine. Op. cit., p. 9.

¹⁹⁷ Vale lembrar que G. Rosa elenca as personagens de “O Recado do Morro” em ordem metafóricamente astrológica hierarquizando o espaço, as fazendas e as personagens, como explica em carta de 19 de novembro de 1963 ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri: “Agora, ainda quanto a ‘O Recado do Morro’, gostaria de apontar a Você um certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico toponímico”. Conf. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 86.

¹⁹⁸ GREENLEAF, W. H. *Order, Empiricism and Politics: Two Traditions of English Political Thought*. Connecticut: Greenwood Press, 1964, p. 53.

¹⁹⁹ Também citado em HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2004, p. 158.

²⁰⁰ No prolongamento das práticas do Antigo Regime na América Portuguesa, o caso brasileiro traz as marcas da “metáfora astrológica”, escolasticamente orientada; no “Sermão da Nossa Senhora do Ó”, Padre Antonio Vieira também faz uso de metáforas astrológicas para demonstrar a grandeza de Deus: “A figura mais perfeita e mais capaz de quantas inventou a natureza e conhece a geometria é o círculo. Circular é o globo da Terra, circulares as esferas celestes, circular toda esta máquina do universo, que por

manter diferentes graus de hierarquia, sem a qual sociedade seria inviável²⁰¹. Seguindo esse padrão, o balé encena relações de sociabilidade que são um prolongamento do espetáculo interpretado no cotidiano da vida da corte, no qual o rei é o solista absoluto e os demais, cortesãos e povo, o corpo de baile. O conjunto pode ser pensado em uma disposição orbital, na qual quanto menor a distância do centro, maior o grau de influência, prestígio e benefícios advindos da proximidade; e, em relação simetricamente oposta, quanto maior a distância, menores são a influência e o prestígio.

“Não se separa, nas cortes, a vida pessoal da pública”²⁰². A expressão da não dualidade de mundo, do entrelaçamento entre o público e o privado, pode ser observada na corte de Luís XIV, do anoitecer – após, por exemplo, o rei apresentar-se no papel de sol – ao alvorecer, quando o monarca acordava, como um *continuum* cênico das representações associadas aos protocolos de etiqueta do Antigo Regime. O despertar do soberano era dado a ver a uns poucos privilegiados, que, “em procissão”, adentravam seus aposentos para apreciar um dos mais importantes momentos da liturgia real:

O rei se levanta: entram em seus aposentos seis levas de cortesãos, respeitando marcação precisa. O rei toma as refeições: sentado, só, enquanto a corte – calada – o admira.²⁰³

Às oito horas da manhã, se não se fixou outro momento, Luís é acordado pelo primeiro criado de quarto, que dorme ao pé do leito. As portas abrem-se, quando o rei já está de peruca, deixando entrar os pajens: uns vão servi-lo, outros correm a chamar cortesãos, já à espera no corredor. O acesso obedece à estrita hierarquia; a partir deste momento se contam seis diferentes entradas. A primeira é a “entrada da família”: além de filhos e netos legítimos de reis [...] entram os príncipes e princesas de sangue, mais alguns cortesãos que servem ao rei no trajar-se e em sua saúde. Depois vem a “grande entrada”, a dos principais oficiais do quarto e guarda-roupa, além de alguns nobres

isso se chama orbe, e até o mesmo Deus, que sendo espírito pudera ter figura, não havia de ter outra, senão a circular.”

²⁰¹ Conf. SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de Renato Janine Ribeiro e Laura Motta. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

²⁰² RIBEIRO, Renato Janine. *A Etiqueta no Antigo Regime: do sangue à vida*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 8.

²⁰³ RIBEIRO, Renato Janine. Op. cit., p. 8.

especialmente convidados [...] Luís deixa a cama; vem então a “primeira entrada”, com os leitores do rei, o intendente dos prazeres e festividades, e alguns outros. Depois de calçar-se o rei permite a “entrada do quarto” aos outros oficiais do quarto, ao esmoler-mor, aos ministros e secretários de Estado, aos marechais de França, etc. Dois cortesões ajudam Luís a trocar de roupa, atam-lhe os sapatos, prendem-lhe a espada. Vem então a quinta entrada, mais arbitrária: dela participam os nobres admitidos pelo camareiro-mor com o aval do rei. Até aqui as entradas vieram declinando de importância; mas a sexta e última inverte o processo, porque é a mais cobiçada: os escolhidos não vão apenas ver o rei, também se dão a ver aos cortesãos já reunidos no quarto.²⁰⁴ CONF. C/ORIGINAL

Na interseção entre a vida privada e a pública, tanto no balé de corte quanto nas práticas cotidianas, o espaço adequado a cada indivíduo é marcado com precisão coreográfica. O “*tease strip*” do monarca é um espetáculo no qual quanto mais é permitido que se veja do corpo do rei ainda não coberto pelas roupas e pelos emblemas da realeza, maior o grau ocupado na hierarquia do Estado por aquele que tem a permissão de olhar. A penúltima entrada, a quinta, encontra Luís XIV plenamente vestido; não por acaso é a de menor prestígio, a mais afastada do círculo íntimo do poder e do ver. Olhar para o rei é uma honra, mas também é honroso ser visto. Esta lógica de visualidades forma o círculo final do espetáculo de ver e ser visto. O espetáculo do despertar patenteia no desfile das “entradas” a nobilidade de cada categoria, registrando o lugar de cada participante.

Na contínua manutenção da ordem hierárquica, que sobrepõe e faz coincidir o público e o privado, a encenação do poder e a ostentação atuam em função do bem comum da República. Na corte de Luís XIV, toda ação, mesmo a aparentemente mais prosaica, leva ao mesmo fim. Em uma sociedade na qual cada gesto tem por finalidade

²⁰⁴ RIBEIRO, Renato Janine. *A Etiqueta no Antigo Regime: do sangue à vida*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 76-77.

organizar a hierarquia da corte²⁰⁵, não se pode esperar que a dança tenha simplesmente um mero caráter lúdico. A ordem social é a ordem do baile.

Engenho e baile: belas-letas, dança e literatura

Fruto do Antigo Regime francês, o balé clássico foi elaborado por nobres e para nobres. Porém, se o regime foi abalado pela Revolução Francesa, a dança, preservando sempre os mesmos princípios hierárquicos herdados das práticas de representação do Antigo Regime²⁰⁶, evoluiu, passando a ser elaborada tendo por base os mesmos pressupostos do discurso beletrista²⁰⁷. A transição ocorre no reinado de Luís XVI, quando, nomeado mestre de balé por Maria Antonieta, Jean-Georges Noverre publica, em 1760, *Lettres sur la danse*. Os bailados, que até então eram peças acessórias,

²⁰⁵ RIBEIRO, Renato Janine. Op. cit., p. 78.

²⁰⁶ Refiro-me ao posicionamento em cena dos bailarinos na representação dos balés do “repertório clássico”, tais como *O lago dos cisnes*, *Gisele* etc.

²⁰⁷ O termo é alvo de várias controvérsias, mas como, neste momento específico da argumentação, não trato do que usualmente é classificado como “literatura”, prefiro utilizá-lo para evitar anacronismos. A distinção entre o que atualmente recebe a etiqueta de literatura e os demais discursos letrados vem sendo perseguida já por Aristóteles. Em sua *Poética*, o filósofo grego asseverava: “A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome”. Embora não saiba como nominar a arte em questão, sugere a diferenciação entre as letras que tratam da medicina e ciência e as da épica. Reconhece que, na época, embora fosse usual denominar poeta aos que escrevem sobre diferentes áreas do conhecimento, o ideal seria chamar aos primeiros de “naturalistas” e de poetas aqueles que realizam a imitação. Conf. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 19. Ocupando-se do conceito de literatura, Anatol Rosenfeld, retomando em parte o discurso aristotélico, afirma que comumente as referências sobre literatura consideram como tal “o que tradicionalmente se costuma chamar de ‘belas-letas’ ou ‘beletrística’”. Assevera: “literatura é tudo que é fixado por meio de letras – obras científicas, reportagens, notícias, receitas de cozinha etc.”. O crítico associa “literatura” ao caráter de valorização do objeto escrito, *principalmente estética*, que, embora tenha fundamentação científica, encontra certo consenso universal. Conf. ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In: VÁRIOS autores. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, p. 9-50. O filósofo Roman Ingarden, citado pelo também filósofo e crítico literário Anatol Rosenfeld – acima elencado, advertindo sobre o caráter de natureza *filosófica geral* da investigação que realiza sobre a *obra literária e a obra de arte literária* –, põe em relevo o aspecto da *estrutura multiestratificada* e da polifonia a ela relacionada como elementos essenciais à obra literária. Buscando uma “anatomia da essência”, Ingarden procura caminhos para considerações de cunho estético que diferenciem *obra de literatura* de *obra literária*. Conf. INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. Para melhor definir o uso que faço do termo, adequando o uso ao período tratado, talvez seja útil a afirmação de João Adolfo Hansen ao analisar a sátira atribuída a Gregório de Matos e o discurso beletrista do século XVII, imersos em práticas retórico-políticas supranacionais e suprarregionais: “Na hierarquização proliferação das formas que as fazem maravilhosas, as belas-letas (não a “literatura”) são a arte da unificação programática: elas realizam, via de regra, por meio do que nelas é dispersão metafórica”. Conf. HANSEN, João Adolfo. Op. cit., p. 53. Discurso corporal, polissêmico e metafórico, a dança incorporada às práticas de representações sociais atua ora traduzindo e reafirmando práticas sociais e confirmando o discurso da estratificação hierárquica, ora opõe-se aos discursos e às políticas institucionais.

pantomimas apresentadas durante os jantares ou entre um ato e outro de uma ópera, passam a ser pensados como peças dramáticas. Nas cartas, Noverre observa que a dança deve seguir os mesmos princípios do drama falado ou cantado. Na primeira delas, lê-se:

A poesia e a dança são, e devem ser, Senhor, uma cópia fiel da bela natureza. É pela imitação que as obras de Racine e Rafael passaram à posteridade, depois de obterem (o que é ainda mais raro) o sufrágio de seu próprio século. Não é um defeito da arte que nos impede de unir aos nomes desses grandes homens os dos mais célebres mestres de balé de cada época. Mal os conhecemos!

Um balé é um quadro, a cena é a tela, os movimentos mecânicos dos figurantes são as cores; se me permite, direi que suas fisionomias são o pincel, o conjunto e a vivacidade das cenas, a escolha da música, o cenário e o figurino são o seu colorido.

Um balé é um quadro, a cena é a tela, os movimentos mecânicos dos figurantes são as cenas, a escolha da música, o cenário e o figurino são o seu colorido.²⁰⁸

Na “*Epistola ad Pisones*”, Horácio ensina aos Pisões: “Poesia é como pintura”²⁰⁹. Vê-se que Noverre, na carta enviada ao Duque de Württemberg, retoma o conceito horaciano ao propor a poesia e a dança como cópias fiéis da natureza. Sendo a dança uma arte visual, o coreógrafo sugere a elaboração do balé de ação segundo o padrão horaciano do *ut pictura poesis*, tratando a composição coreográfica como um quadro a ser desenvolvido por meio do movimento, da música, do figurino. Sendo a cena dramática do balé a tela, o aspecto relativo à perspectiva é considerado pelo coreógrafo, assim como já o fora por Horácio:

De alguma forma, nossa arte está sujeita às regras da perspectiva: à distância, os pequenos detalhes se perdem. Nos quadros de dança são necessários traços marcantes, grandes lances, caracteres vigorosos, massas ousadas, oposições e contrastes tão surpreendentes quanto artisticamente arranjados.²¹⁰

²⁰⁸ NOVERRE, Jean-Georges. In: MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 185. Sobre a história da dança, conferir: ELLMERICH, Luis. *História da Dança*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

²⁰⁹ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992 (Introdução: Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna), p. 65.

²¹⁰ NOVERRE, op. cit., p. 201.

Em suas “letras”, Noverre busca notadamente trazer para a arte do baile os critérios norteadores da poesia, da pintura e, principalmente, em função da afinidade cênica, do teatro. O bailarino predica o balé como uma atividade do gênero dramático:

Um balé também é uma peça desse gênero; deve ser dividido em cenas, em atos; cada um deles, em particular, deve ter um começo, um meio e um fim; isto é, uma exposição, uma intriga e um desenlace.²¹¹

Oferecendo bases teóricas para a elaboração do drama dançado, o coreógrafo sustenta que cabe ao mestre de balé recorrer à mitologia; certifica que temas e motivos dessa natureza permitem a construção do “balé de ação com o auxílio de um gênero verdadeiramente poético”²¹². Atento aos elementos constitutivos do discurso mimético, certifica que o compositor deve destinar aos *atores dançantes*²¹³ movimentos adequados ao tipo a ser imitado, elaborando um gênero de dança que, por analogia, seja intérprete do modelo imitado²¹⁴.

Horácio ensina aos Pisões a inadequação de ligar formas sem consistência, fato equivalente aos sonhos de um enfermo, educando sobre a necessidade do respeito a cada gênero, apartando o que convém à tragédia do que é próprio ao cômico, orientando que para fazer sentir é preciso sentir primeiro; o coreógrafo indica a necessidade de laborar o movimento produzido pelo sentimento²¹⁵ e afirma ser:

um defeito, de fato, capital, o de querer associar gêneros contrários e misturar sem distinção o sério e o cômico, o nobre e o trivial [...]. O caráter e o gênero de um balé não podem ser, de modo algum, desfigurados por episódios de gêneros opostos.²¹⁶

Envolvendo o desenvolvimento da produção coreográfica em um critério poético discutido por Platão²¹⁷, Aristóteles e Horácio, Jean-Georges Noverre procura conferir à

²¹¹ Idem, p. 202.

²¹² Idem, p. 195.

²¹³ Idem, p. 203.

²¹⁴ Idem, p. 196.

²¹⁵ Idem, p. 194.

²¹⁶ Idem, p. 196.

²¹⁷ Nos livros II, III e novamente no livro X da *República*, Platão discute a adequação e a aplicação dos gêneros.

dança o mesmo *status* desfrutado pela poesia, pela pintura e, evidentemente, pelo teatro.

Embora predique o “sentimento”, quer para a dança a agudeza engenhosa:

Os balés, até agora, nada mais foram que ténues esboços daquilo que um dia poderão ser. Essa arte, **submetendo-se inteiramente ao gosto e ao engenho**, pode embelezar-se e variar infinitamente. A história, a fábula, a poesia, a pintura estendem-lhe as mãos para tirá-la do obscurantismo em que se encontra mergulhada.²¹⁸

[...]

A dança embelezada pelo sentimento e conduzida pelo engenho receberá, enfim, junto com os aplausos e elogios que toda a Europa dedica à poesia e à pintura, as recompensas com que também as honramos.²¹⁹

O discurso engenhoso já foi bastante explorado em diversos estudos que tratam das belas-lettras e da literatura. Não é minha intenção aqui fazê-lo. O engenho e a agudeza interessam pela forma como Guimarães Rosa se apropria e revitaliza o modelo de representação nos campos gerais tanto no que se refere a aspectos de manutenção e construção da ordem quanto nas afetações de honra para as quais concorrem as insígnias de nobreza e os relatos de origem. É o que ocorre, por exemplo, no discurso de Zé Bebelo no “tribunal do sertão”; a personagem agudamente utiliza o gênero e o discurso adequados à situação e faz o próprio retrato biográfico²²⁰:

...Altas artes eu agradeço, senhor chefe Joca Ramiro, êste sincero julgamento, esta bizzarria [...] Eu. José, Zé Bebelo, é meu nome: José Rebêlo Adro Antunes! Tataravô meu Francisco Vizeu Antunes – foi capitão-de-cavalos... Demarco idade de quarenta-e-um anos, sou filho

²¹⁸ NOVERRE, op. cit., p. 186.

²¹⁹ Idem, p. 198.

²²⁰ Na retórica antiga, três são os gêneros do discurso: o judiciário, o deliberativo e o demonstrativo. O primeiro trata do passado, é direcionado a uma plateia especializada que tem que decidir sobre culpa ou inocência; o segundo é dirigido a uma plateia que tem que decidir sobre o futuro (é o caso dos legisladores deliberando sobre leis que influenciam ações futuras); e o terceiro é dirigido a um grupo não homogêneo, observadores em geral, e sua característica é ocupar-se do louvar ou da censura. O retrato biográfico é relacionado ao gênero demonstrativo. É pertinente pensar que o longo solilóquio memorialista de Riobaldo, no qual ele questiona um doutor da cidade sobre a existência do diabo e a possibilidade de pactuar com o demônio, requerendo do culto doutor o veredito, insere-se no primeiro caso: judiciário. No “tribunal dos jagunços”, o discurso de Zé Bebelo transcorre em um ambiente no qual tanto há a presença de “especialistas”, outros grandes chefes, quanto a de jagunços, formando um grupo não homogêneo de ouvintes. O veredito será dado por aquele de maior grau na hierarquia do grupo, mas cabe ao “réu” conquistar a simpatia de todos os presentes. Na passagem entrecruzam-se procedimentos do gênero judiciário e do demonstrativo, e os chefes de jagunços atuam utilizando elementos tradicionais da retórica antiga.

legítimo de José Ribamar Pachêco Antunes e Maria Deolinda Rebelo;
e nasci na bondosa vila mateira do Carmo da Confusão.²²¹

A defesa de Zé Bebelo, homem de “altas cortesias”²²², elenca sua genealogia familiar, citando a insígnia militar do antepassado paterno e a legitimidade de seu nascimento; vê-se que, em pleno sertão, onde grassam as relações não oficiais, a personagem oferece dados de linhagem quando submetida a “nobre julgamento”²²³ concedido pela “alta fidalguia”²²⁴ do “grande homem príncipe”²²⁵ Joca Ramiro, pai de Diadorim, arquétipo da donzela guerreira²²⁶.

No sertão fidalgo, mandado pelo “grande homem príncipe”, indivíduo “par-de-frança capaz de tomar conta dêste sertão”²²⁷, o mundo arcaico e o antigo se encontram, e três personagens, particularmente, trazem a dança entre os elementos que os constituem: Zé Bebelo, dedicado às três atividades típicas da nobreza – guerrear, caçar e dançar²²⁸ –, Diadorim, que “é pé de salão”, e Riobaldo, que “sapateia” na encruzilhada indo pactuar “onde o careca dança”. Ligados à dança, ligados ao movimento de ordenar o sertão. O primeiro guerreira para “proclamar outro governo no sertão [...], progresso forte, fartura para todos, a alegria nacional”²²⁹; Diadorim é responsável pela morte do Hermógenes – último obstáculo à pacificação do sertão –, e Riobaldo é o chefe jagunço que comanda a batalha final do conflito e impõe a “paz inteira no sertão”²³⁰. Preparando-se para a guerra contra o bando de Hermógenes, Urutu Branco ordenara aos

²²¹ GS:V, p. 211.

²²² Idem, p. 212.

²²³ Idem, p. 212.

²²⁴ Idem, p. 212.

²²⁵ Idem, p. 16.

²²⁶ Conf. NOGUEIRA, Walnice Galvão. *A donzela guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1997; CANDIDO, Antonio. Op. cit.; PROENÇA, M. Cavalcanti. Op. cit.

²²⁷ GS:V, p. 37. Walnice Galvão Nogueira chama a atenção para a aglutinação de elementos tão distintos em uma única frase: “sertão” e “frança”, indicando o “livre trânsito entre a matéria e a matéria [imaginada [...] elementos do imaginário da cavalaria em *Grande Sertão: Veredas*”. A ensaísta também remete aos estudos de Antonio Candido e Cavalcanti Proença. Conf. NOGUEIRA, Walnice Galvão. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 51-52.

²²⁸ GS:V, p. 61.

²²⁹ GS:V, p. 212.

²³⁰ Vide nota 21.

jagunços que trouxessem homens, considerando melhores os que soubessem tocar e dançar, mas tinha resolução de fazer a guerra, e não um baile²³¹. No sertão em desordem, não é possível “semelhar o social”; é tempo ainda de transformar todos em guerreiros²³². O baile e a fidalguia do *Grande Sertão: Veredas* preparam para um sertão em vias de ordenação no qual o corpo de baile dança danças populares, encenadas entre serra e serra Mutum afora.

Espera-se que esta concisa apreciação da história e da função social da dança e do balé na sociedade de corte, realizada com base em elementos constitutivos da *formamentis* do período do Antigo Regime, entretecida ao discurso literário de Guimarães Rosa, tenha cumprido o papel de subsidiar o acompanhamento da análise aqui proposta.

Embora creia que a discussão desenvolvida tenha sido favorável ao fim proposto, é possível questionar que a arte narrativa e a dança sejam linguagens distintas; no entanto, não se pode olvidar que, ao construir um aparato teórico para o balé de ação, Jean-Georges Noverre retoma a *mimeses* aristotélica. O filósofo grego já se ocupara da arte do corpo: “a arte da dança recorre apenas ao ritmo, sem a melodia; sim, porque os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam caracteres, emoções, ações”. O drama bailado é também arte mimética, assim como o teatro e a literatura. Em termos de aproximação, vale lembrar a abordagem de Décio de Almeida Prado ao diferenciar o romance do teatro, ação inversa a esta que aproxima da dança a arte narrativa:

No romance a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. Romances há os que têm nome de cidades (*Roma*, de Zola) ou que pretendem apanhar um segmento da vida social de um país (*E.U.A.*, de John dos Passos) ou mesmo de uma zona geograficamente delimitada (*São Jorge de Ilhéus*, de Jorge Amado (...)). No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. (...) **Em suma, tanto o romance como o teatro falam do próprio homem – mas o**

²³¹ Idem.

²³² Idem.

teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.²³³ (Grifo meu)

A dança também trata, evidentemente, do próprio ser humano; porém, a linguagem do drama dançado são as bailarinas “vozes do silêncio”²³⁴. Vozear incorporado por diversos escritores, mas evidenciado por Guimarães Rosa ao fazer literário das narrativas ao denominar um conjunto de relatos de *Corpo de Baile*. É possível que se questione a diferença entre a materialidade das palavras e a do movimento corporal do sujeito que dança; porém, o que aqui interessa não é a representação do sujeito que dança, a personagem, mas sim o que a dança e seus elementos representam e o papel desempenhado pelo drama coreográfico na narrativa. A dança enquanto esforço físico, carnal, dos bailarinos é viva somente no ato da dança, porém, tanto os rituais que antecedem quanto os que precedem o drama dançado estão inscritos em um conjunto de fenômenos socioculturais de características próprias. A linguagem da dança é deformada ao fundir-se à palavra literária; sendo ação, o movimento é congelado ao ser processado pela elocução narrativa, porém, também deforma o discurso literário ao forçá-lo a acessar um sistema sociolinguístico alheio²³⁵. A “deformação”, se não é gratuita, é parte da estrutura narrativa.

Neste capítulo, apresentei uma breve história da dança focalizando o baile como fenômeno do social e da ordem social. Rastreei o elemento dança nos jogos de representação da corte do Rei Luís XIV, o Rei Sol, utilizando fundamentos de Mikhail

²³³ PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 84.

²³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: *Textos selecionados*. Seleção de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

²³⁵ Para Mikhail Bakhtin, “ao entrar na literatura e participar da linguagem literária, os dialetos perdem evidentemente, no solo dessa linguagem, sua qualidade de sistemas sócio-lingüísticos fechados; eles se deformam e basicamente deixam de ser aquilo que eram enquanto dialetos. Porém, por outro lado, estes dialetos, ao entrarem na linguagem literária e conservando nela sua elasticidade lingüística dialógica, sua condição de linguagem alheia, deformam igualmente a linguagem literária em que penetram e ela também deixa de ser aquilo que era: um sistema sociolingüístico fechado”. In: *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990, p. 101.

Bakhtin, Quentin Skinner, W. H. Greeleaf, Renato Janine Ribeiro e João Adolfo Hansen, entre outros. Evidenciando as relações entre a dança e a literatura, discuti os fundamentos teóricos do balé de ação propostos por Jean-Georges Noverre, esteados por discursos angulares para as “belas-letras”, a literatura e a filosofia. Ao final, analisei a função desses elementos na prosa literária de Guimarães Rosa. No capítulo seguinte, realizarei especificamente o rastreamento do baile no discurso literário que precede *Corpo de Baile*.

Capítulo III

O Diabo Pede Valsa?

“O que é a valsa, mostrava-o aquele formoso par que girava na sala; ao qual defendia dos olhos maliciosos a casta e santa auréola da graça conjugal.”

José de Alencar – *Senhora*

“[...] respeitava os velhos e freqüentava com aplicação a murua a poracê o torê o bocoroco a cucuigue, todas essas danças religiosas da tribo...”

Mário de Andrade – *Macunaíma*

“À noite... a negrada sambava, num forrobodó empestiado, levantando poeira na sala, e a música de zabumba e pífanos tocava o hino nacional...”

Graciliano Ramos – *São Bernardo*

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

Epígrafe de *Corpo de Baile*

O Diabo pé de valsa: ensaios do baile

Apresentação

Rastreando o baile como instrumento participante do processo civilizatório impresso nas narrativas rosianas, percorro neste capítulo a memória e a representação do baile no cânone literário brasileiro objetivando elucidar e melhor compreender a função do fenômeno da dança por alguns exemplos extraídos do discurso literário, e como, neste, o baile e as tramas do desenvolvimento econômico são esteticamente ordenados na prosa literária. O baile cruza as três primeiras publicações de Rosa, mas ele o evidencia, com clareza, no título das novelas de janeiro de 1956: *Corpo de Baile*.

Inserir a dança no discurso literário não é uma ação particular de Guimarães Rosa. No capítulo anterior, tratei da função social da dança na corte de Luís XIV, terminando por discutir as personagens dançarinas de *Grande Sertão: Veredas*, mas creio que não deixa de ocorrer ao leitor a ideia da importância do baile nos enredos de Alexandre Dumas²³⁶. No Brasil, as experiências do Antigo Regime tiveram longa duração. A dança e o lugar do baile nas práticas de representação do Segundo Reinado (1840-1889) são muito bem representados por José de Alencar, escritor com o qual Guimarães Rosa estabelece diálogo na abertura das novelas de *Corpo de Baile*. Em razão disso, para balizar as relações entre dança e literatura na tradição literária brasileira e detectar o avanço do “demoníaco pé de valsa”, pesquiso a função da dança no discurso literário de José de Alencar em *Senhora* (1875). O romance, como se verá, simula a representação do espetáculo teatral – Alencar já escrevera uma peça, *O demônio familiar* (1857), com o mesmo motivo literário do livro.

²³⁶ Refiro-me a *Os três mosqueteiros* (1844) e ao *Conde de Monte Cristo* (1844).

Do Império para a República, na primeira metade do século XX, o sertão passa a ser reescrito. A reedição dá-se em meio a Era Vargas, no qual a política cultural combatia a dança e a música dançada, veiculadoras dos discursos e das linguagens do prazer, da malandragem e da preguiça, que simbolizam, pela via lúdica, um obstáculo ao clamor do projeto getulista: “trabalhadores”. Nesse período, Estado Novo, Guimarães Rosa dava os primeiros passos de suas danças. Em 1938, concorre ao prêmio literário Humberto de Campos, patrocinado pela editora José Olympio, com o livro intitulado *Contos*. Membro do júri que preteriu Rosa, Graciliano Ramos já incorporava a dança e seus fenômenos sociais em *São Bernardo* (1934).

Da mesma forma que o título, *Corpo de Baile*, evidenciou a necessidade de pesquisar na dança em Guimarães Rosa um título similar, “Câmara-Ballet”, segundo ato da concepção melodramática do romance *Café*, escrito entre 1933 e 1942, aguça o caminho da pesquisa em razão da similaridade semântica dos títulos e em razão do conjunto de novelas trazer em “Campo Geral” não só inscrições alencarianas, mas também marioandradinas. Rosa opta por iniciar o livro retomando Mário de Andrade: *Macunaíma* (1928), que, por sua vez, retomara Alencar:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira...²³⁷

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente.
Era preto retinho e filho do medo da noite²³⁸.

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água [...] em um ponto remoto, no Mutúm.
[...]
Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de ter de viver ali [...] tudo tão sozinho, tudo tão escuro²³⁹.

²³⁷ ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1979, p. 12.

²³⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Edição crítica de Telê Porto Âncona Lopes (Coordenadora). 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 5.

²³⁹ ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: 1956, tomo I, p. 15.

Ao eger um componente do cânone literário, *Macunaíma*, que traz para o texto o fragmento de um discurso, igualmente canônico, da construção da identidade nacional, *Iracema*, reconstruindo-o, Guimarães Rosa opera uma reconstrução da reconstrução. Retomando o mito fundador alencariano, que por sua vez fora retomado por Mário de Andrade, Guimarães Rosa opera *in illo tempore* reativando o mito da formação do povo brasileiro maturado pelas mudanças ocorridas no fluxo histórico

Em um só movimento, retoma a virgem alencariana e o espaço mítico marioandradiano. Traz de *Iracema*, “a virgem dos lábios de mel” – além da referência ao espaço do sertão cearense –, os cabelos para compor Nhanina, a sertaneja dividida entre vários homens, baixa dos céus o Mutum de M. de Andrade e, no espaço, agora terreno e geográfico, conta a estória, não somente de “Um certo Miguilim”, mas da incerta formação da família Cessim Caz, marcada pelo “se não” do adultério.

Essa estratégia de composição – incorporar textos de outras gerações literárias – faz com que a narrativa de Guimarães Rosa retome, e reinicie, discussões em voga na época na qual o intertexto apropriado fora escrito, formando uma escala “evolutiva” dos textos de fundação do Brasil. No processo de “revisão” da formação da nacionalidade – com *Iracema*, Rosa retoma o princípio do debate da formação não só do Brasil e do brasileiro, mas também do sertão. Focando *Macunaíma*, repõe a discussão do caráter do brasileiro a partir da refundação modernista do Brasil; por fim, o próprio Guimarães Rosa propõe o Brasil como um “sertão em toda parte”, sem deixar de trazer um índio tupi para a discussão: Tatarana, o Urutú Branco²⁴⁰.

²⁴⁰ O crítico João Adolfo Hansen afirma que Riobaldo é uma “Espécie de Macunaíma a sério”(Conf. Hansen, João Adolfo. o O: A ficção da literatura em *Grande Sertão Veredas*. Op. Cit. p. 34). Não é por mero acaso que as alcunhas do sertanejo Riobaldo, exceto a primeira – Cerzidor –, são, como é evidente, nomes indígenas. A primeira vem de *tata’rana*, e a segunda, de *uru’tu*. Na denominação, Urutu Branco não deixa de chamar a atenção devido ao fato de a cobra inspiradora do nome ter pigmentação na qual predomina o preto ou o marrom; no entanto, o urutu é branco. Mixórdia: é índio, mas a cor é preta ou marrom, mas é branco.

As ressonâncias do laborioso “contar desmanchado”, o narrar e o renarrar a própria obra²⁴¹ e as da tradição literária embaralham os diversos relatos e impregnam a ordem da obra e a ordem da análise do discurso poético rosiano.

O *pas de deux* entre o Mutum de *Corpo de Baile* e o de *Macunaíma* será visto mais adiante. Neste capítulo, além dos estudos elencados anteriormente, a análise do baile orienta-se por estudos críticos e por análises de Northrop Frye, Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Roberto Schwarz, entre outros.

O diabo pede valsa?

O baile pede valsa em *Senhora* (1875), de José de Alencar. O ritmo toca nos salões para embalar a celebração de contratos de compra e venda a que se resumem os matrimônios²⁴². A protagonista do romance, Aurélia Camargo, a “rainha dos salões”²⁴³, a “deusa dos bailes”²⁴⁴, “cota” os que pretendem desposá-la:

[...] costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus inúmeros adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial.

[...]

– É um moço muito distinto... vale como noivo cem contos de réis, mas eu tenho dinheiro para pagar um marido de maior preço...²⁴⁵

A apreciação não transcorre nos mercados, nem na praça bancária. A mercantilização tem espaço nos salões da corte oitocentista retratados por Alencar. No romance, Aurélia compra um marido, que pouco antes de efetivar a negociação “temia a cada instante ver dissipada a doce ilusão com que sua alma disfarçava a transação por ele aceita”²⁴⁶.

²⁴¹ Tratei do labirinto narrativo de Guimarães Rosa na introdução e no Capítulo I desta tese.

²⁴² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1989, p. 6.

²⁴³ ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1971, p. 9.

²⁴⁴ Idem, *ibidem*.

²⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 11.

²⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 63.

Assim, já em Alencar, o baile, a dança, toma parte na representação literária como elemento de expressão dos meios de sociabilização que enraíza, e é enraizado, pelas relações sociais. A música e a dança estão inseridas no texto como forma de representação das práticas sociais, romanceadas no texto alencariano, nas quais os processos de sedução – seja de objeto, de pessoa ou da pessoa mercantilmente avaliada – transcorrem nos salões entrecortados por, e entre, as danças da quadrilha e as valsas.

No rodopio dos salões, o romance de Alencar desfila padrões sociais de comportamento; o baile integra o romance não como um “pano de fundo” para os acontecimentos, mas como representação de um componente importante na estrutura da sociedade burguesa do Brasil oitocentista. A valsa começa a tomar parte nos jogos de representação social no Brasil após as festas da coroação de D. Pedro II, em 1841²⁴⁷. Celebrando a coroação, reuniu 1200 convidados.

O imperador, embora soubesse dançar, considerava as festas enfadonhas. Para a etiqueta da época, o fastio do monarca pelos bailes era tido como de mau gosto, sendo a ausência de recepções dançantes nos palácios da realeza vista como um perigo ao prestígio da monarquia.

A dança de salão era um instrumento tão importante para a sociedade da corte que foi exatamente um baile, para 4.500 convidados, o instrumento encontrado pelo Visconde de Ouro Preto para tentar combater o golpe iminente de 15 de novembro de 1889²⁴⁸. Um baile, o da Ilha Fiscal, é o último evento do regime monárquico no Brasil, “símbolo final da monarquia”²⁴⁹. Nada mais natural, já que o evento culminante dos nove dias da festa que deu início ao império de D. Pedro II também foi um baile²⁵⁰.

²⁴⁷ As relações entre a dança e a sociedade de corte são tratadas de forma mais detalhada no Capítulo II.

²⁴⁸ Conf. CARVALHO, José Murilo. *D. Pedro II*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

²⁴⁹ SHWARTZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 455.

²⁵⁰ Conf. CARVALHO, José Murilo. *Op. cit.*, p. 41.

O longo duelo de compra e venda representado na estrutura do livro *Senhora*²⁵¹, no qual “o arquétipo do Amor invencível²⁵² e a experiência de um mundo decepcionante e degradante, governado pelo dinheiro – emblema do demoníaco”²⁵³ – é dançado/disputado ao som de um ritmo ternário – base sobre a qual os dançarinos rodopiam e, agilmente, ocupam os espaços. Nos salões da burguesia, o compasso da valsa reafirma a ascensão burguesa e a opõe, dançando, à decadente aristocracia e à cadência característica dos salões de baile da nobreza: a do minueto²⁵⁴, bailado de passos diminutos e bem marcados, perfeitamente adequado à *forma mentis* e à condição física do universo da corte. Em *Senhora*, os duelistas enfrentam-se no corpo contra corpo valsando em um *pas de deux* que termina teatral e emblematicamente:

As cortinas cerram-se, e as **auras** da noite, acariciando o **seio das flores**, cantavam o **hino misterioso** do santo amor conjugal²⁵⁵.

No conjunto do sintético arranjo do parágrafo final do drama, saltam as cifras da música que emblematiza o baile. Dispostos aos ouvidos, ecoa, nos acordes do “hino do santo amor conjugal”, milimetricamente organizados nas citações das riquezas (“auras”), “noite”, “seios” e “flores”, a letra do Hino Nacional Brasileiro. A composição é construída em milimetria similar àquela que o hino pátrio estabelece – na segunda estrofe da segunda parte – com os versos da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias: “Do que a terra, mais garrida / Teus risinhos, lindos campos têm mais **flores** /; ‘Nossos bosques têm mais vida’ / ‘Nossa vida’ no teu **seio** ‘mais amores’”²⁵⁶.

²⁵¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1989, p. 6.

²⁵² LAFETÁ, João Luiz. “As imagens do desejo”. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1988, p. 8.

²⁵³ Idem, *ibidem*.

²⁵⁴ Conf. CALANGA, Daniela; AMBRÓSIO, Renata. *História Social da Moda*. São Paulo: SENAC, 2008, p. 159.

²⁵⁵ ALENCAR, José de. Op. cit., p. 189. (Grifos meus)

²⁵⁶ Hino Nacional Brasileiro. Documento eletrônico. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/hino.htm>. Acesso em: 06/08/09.

O *locus amoenus*, descrito no encerramento do romance, remete à canção oficial do Estado e introduz a tópica do *carpe diem*, ao qual o casal vai finalmente entregar-se após a peleja que revela mais um “daguerreótipo moral”²⁵⁷ da sociedade que elenca as relações amorosas como mais um item do catálogo de transações das riquezas.

O “santo amor conjugal” será possível, no entanto, após Fernando Seixas conquistar a liberdade, resgatando-se ao pagar a dívida de sua “compra”. Assim, liberto, em situação de igualdade, pode, quando as “auras da noite” acariciam o “seio das flores”, entregar-se aos prazeres do matrimônio. Este final adocicado da trama é considerado por Roberto Schwarz como “o defeito mais evidente de *Senhora*”.²⁵⁸

Metonimicamente, no processo de referências acumuladas, expressas gradativamente na passagem (flores → bosques), o conjunto aura/flores remete à segunda parte do Hino Nacional Brasileiro, quarta estrofe, terceiro verso: “E diga o verde-louro dessa flâmula”. O par “verde-louro” simboliza o “auri-verde pendão” que o senso comum convencionou²⁵⁹ como representação do verde das matas e do ouro das terras brasileiras.

No final do espetáculo, no qual os cifrões são parte fundamental da cifra da valsa, finge-se ainda o abandono da valorização da riqueza, do amor embalado pela *aurea mediocritas* atravessando o diálogo do casal:

²⁵⁷ ALENCAR, José de. “A comédia brasileira”. In: *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1857. *Apud* FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 467-473.

²⁵⁸ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992, p.52.

²⁵⁹ O verde e o amarelo da bandeira brasileira, o “auri-verde pendão” do Hino Nacional, representam dois brasões. O verde é a cor heráldica da Casa de Bragança, e o amarelo, da dos Habsburgos. As cores estão presentes nos símbolos pátrios por ordem do Imperador D. Pedro I, que recomendou ao pintor Debret que as utilizasse. Conf. CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 102-103.

– ...Tua riqueza separou-nos para sempre.
[...]
– Esta riqueza te causa horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for o bastante, eu a dissiparei²⁶⁰.

Apesar do discurso, a paz é selada por meio da “prova de amor” oferecida por um testamento que Aurélia faz o marido conhecer. No documento, Fernando consta como herdeiro universal da esposa.

O romance é encerrado com uma expressão típica do universo das artes cênicas: “cerram-se as cortinas”. A dança integra a metáfora teatral²⁶¹ do espetáculo literário alencariano como dispositivo que integra a dinâmica das relações e das transformações sociais. Tendo o casal Aurélia Camargo e Fernando Seixas ao centro, os demais valsadores desempenham a função de um corpo de baile, que, neste caso, apoia o espetáculo, mas, mesmo ocupando um lugar privilegiado na hierarquia social, atua em segundo plano.

O espetáculo teatral evocado por Alencar no romance *Senhora* parece unir-se, como “daguerreótipo social”, a *O Demônio Familiar*²⁶² (1857), peça em quatro atos, segundo espetáculo teatral escrito pelo autor cearense. O “demônio”, no caso, é o escravo Pedro. A peça é constituída de uma sequência de ‘nós’ que o moleque endiabrado ata [e desata] com suas mentiras²⁶³. O rapaz é desejoso de ser cocheiro, posição que acredita – mesmo continuando cativo – ser superior a de escravo doméstico.

²⁶⁰ ALENCAR, José de. Op. cit., p. 189.

²⁶¹ Emprego a expressão de maneira algo livre, tomando-a de José Murilo de Carvalho. A expressão é utilíssima, considerando-se que a dança, como procuramos evidenciar, é um elemento que atua no discurso literário teatralizando a dinâmica das relações políticas e sociais. Vale conferir o estudo citado. CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem – Teatro de sombras*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

²⁶² ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. São Paulo: UNICAMP, 2003. Texto estabelecido e comentado por João Roberto de Faria.

²⁶³ FARIA, José Roberto. In: ALENCAR, 2003, p. 13.

O escravo, metáfora social do “Cujo”²⁶⁴, procura fazer com que o patrão, o médico Eduardo, case com uma viúva rica, mas, para atingir tal objetivo, precisa separá-lo de Henriqueta, a noiva. O rapaz mente, ludibria e separa o casal, mas suas mentiras são descobertas. Porém Henriqueta já está prometida, contra a própria vontade, a um jovem de considerável situação financeira credor do pai dela, que lhe dá a filha em noivado. Descoberto, o tinoso não se dá por vencido; alia-se a Azevedo, para casá-lo com a irmã de Eduardo e, assim, pertencendo a um senhor mais rico, alcançar o intento de tornar-se cocheiro, desejo que não alcançará. Ao final da peça, Pedro recebe como punição a liberdade²⁶⁵. Ao libertar o escravo **“de um mundo ífero, atrapalhado e demoníaco – que é o mundo da escravidão”**²⁶⁶, o proprietário toma posse de si mesmo. A libertação do cativo representa a possibilidade de uma sociedade civilizada e culturalmente mais adiantada²⁶⁷.

O escravo “age movido pelo conhecimento e pela valorização de um costume da época: o casamento por dinheiro”²⁶⁸. Nota-se, tanto no drama, escrito dezoito anos antes de *Senhora*, quanto na narrativa, a crítica à monetarização das relações que envolvem as questões do amor e do casamento²⁶⁹.

A censura ao hábito de pecunialização do matrimônio tem por base a crença de Alencar em que o casamento por amor garante a fidelidade conjugal e mantém o

²⁶⁴ O escravo Pedro é a metáfora da escravidão e da ação da atuação do escravo, tanto no microcosmo social quanto na macroestrutura da sociedade. No primeiro aspecto, ele é o elemento desestruturador da harmonia familiar; no segundo, elemento estrutural da economia baseada no trabalho escravo que entrava o desenvolvimento de uma sociedade moderna baseada no comércio, na indústria e no trabalho assalariado. O cativo também representa a ambição desenfreada, pois, embora cômico, não mede meios para atingir seus objetivos.

²⁶⁵ José de Alencar, falecido em 1877, não faz evidentemente uma crítica à situação na qual os escravos foram lançados após a abolição formal da escravidão, mas é interessante notar que a “Abolição dos Escravos” ocorre substituindo a ausência de humanidade; postulava-se, como sabemos, que o negro era uma “peça” – um animal – pela ausência de cidadania, que é a mais forte herança que os descendentes de escravos desfrutam ainda nos dias atuais, disfarçada sob a máscara dos mais polidos discursos, inclusive os acadêmicos.

²⁶⁶ AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 75.

²⁶⁷ Idem, *ibidem*.

²⁶⁸ Idem, p. 16.

²⁶⁹ Conf. FARIA, José Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987, p. 46.

equilíbrio da sociedade²⁷⁰, encaminhando-a para tornar-se “moralizada e adiantada em civilização”²⁷¹. José de Alencar, no grande baile teatralizado em *Senhora*, coreografa na cifra da valsa, as demandas econômicas da sociedade burguesa do Brasil oitocentista, expondo o individualismo burguês e a alienação das relações sociais.²⁷²

Se o bailado rosiano, “semelhando o social”, está inserido em um processo no qual as coreografias e as festas fazem da representação das ações que integram, arquitetam e harmonizam as relações de sociabilidade e civilidade, o baile sertanejo não transcorre nos salões da corte oitocentista, mas em sertões plenos. Desse modo, o princípio que organiza e embala as coreografias em um universo rústico, em estado pré-jurídico e iletrado, é diverso daquele no qual a corte dava seus últimos passos e os militares ensaiavam longa e prolongada marcha na República.

Como dito anteriormente, o título *Corpo de Baile* incitou a rastrear a dança nos primeiros contos de Guimarães Rosa. A pesquisa sobre a dança e a função dela nos textos do autor revelou um desfile de bailes. Entre tantos: os de *Senhora*, de José de Alencar, os de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis – do ciumento Bentinho proibindo Capitu de ir ao baile para que não lhe vejam os braços despidos²⁷³. O de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, narrando o sertão e lançado nos primeiro anos do governo de Getúlio Vargas. Um baile “semelhando ao social” levanta poeira?

O diabo (im)pede o samba?

À noite, enquanto a negrada sambava, num forrobodó empestado, levantando poeira na sala, e a música de zabumba e pífanos tocava o hino nacional, Padilha andava com um lote de caboclas fazendo voltas em redor de um tacho de canjica, no

²⁷⁰ Conf. FARIA, 2003, p. 16.

²⁷¹ Idem, p. 12.

²⁷² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992, p.41.

²⁷³ Refiro-me ao capítulo CV, “Os braços”. Conf. ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1982, p. 116-117.

pátio que os muçambês invadiam. Tirei-o desse interessante divertimento²⁷⁴.

O trecho transcrito refere-se ao capítulo IV do romance *São Bernardo*; Paulo Honório acabara de emprestar quinhentos mil-reis ao proprietário da fazenda S. Bernardo, Padilha, que o convidara para uma festa de S. João. Na passagem, são relatados os ardis engendrados para a apropriação da fazenda. A alegoria da dança ao som do Hino Nacional é um exemplo de como o fenômeno dança é inserido no texto literário como representação de estruturas e relações sociais.

No excerto, Paulo Honório, ainda no início do empreendedorismo reificante que imprime no sertão²⁷⁵, atua como espectador/patrocinador da festa de S. João, uma das atividades nas quais Padilha “sapeco” os valores que toma em empréstimo. A festa expõe dois mundos: o oficial, de Paulo Honório juntando promissórias para tomar a fazenda, e o extraoficial, o festivo da “negrada num forrobodó empestado” sambando a música oficial do Estado. Paulo Honório narrador/apreciador não vive o espetáculo da carnavalização que subverte a bandeira da “Ordem e Progresso”, e, ao subverter, nivela participantes e espectadores, uma vez que a festa, por seu caráter popular, é para todo o povo e elimina limites e faz a vida existir pelas leis da liberdade²⁷⁶.

Paulo Honório quer apartar-se de gente comum e das leis às quais os participantes são submetidos; deseja, e alcança, colocar-se acima da própria classe.²⁷⁷ Padilha, nas “voltas ao redor do pote”, está mergulhando na camada e nas mazelas da classe chamada “baixa” da população. É “enrolado” por artimanhas legais e destituído

²⁷⁴ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1979, página 16.

²⁷⁵ Conf. LAFETÁ, João Luiz. “O Mundo à revelia”. In RAMOS, Graciliano. *São Bernardo* Rio de Janeiro: Record, 1979, páginas 189- 213.

²⁷⁶ Conf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. (Tradução de Yara Frateschi Vieira), página 06.

²⁷⁷ RAMOS, *opus cit.*, página 182.

de suas posses. O ritmo do relato, “cronometrado com precisão pelo narrador”²⁷⁸, não só se opõe, mas também burla o princípio da liberdade e do prazer da festa. É nesta que Paulo Honório convence Padilha, retirando-o do “interessante divertimento”, a cultivar a fazenda – ação que o levará ao endividamento e à conseqüente perda das terras herdadas. Paulo Honório narra o sertão²⁷⁹, emblematiza a modernização do espaço, simbolizando as contradições do capitalismo nascente²⁸⁰.

O lugar da festa no sertão modernizado fica claro no casamento de Paulo Honório e Madalena. Milimétrica narrativa: “Casou-nos o padre Silvestre, na capela de S. Bernardo, diante do altar de S. Pedro”²⁸¹. Não há referência a qualquer tipo de comemoração. O matrimônio é tratado e discutido como um negócio:

– O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou muito agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?

– Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que eu diga? Se chegarmos a acordo, quem faz negócio supimpa sou eu.

No excerto acima, como visto anteriormente em *Senhora*, o casamento é parte um acordo mercantil, porém, em uma sociedade que se estratifica, cada vez mais o processo civilizatório brutaliza, não há espaço para o ritual da sedução vinculado à dança, seja samba ou valsa. É “preto no branco”. O diabo de Ramos não dança nem é dançado. Não se sujeita. Duro. Não gosta de samba! Impõe o trabalho.

A imagem do forrobodó da “negrada” sambando o Hino Nacional ao som de instrumentos de sopro e percussão revela um dos aspectos do conflito imposto pela modernização. O discurso da malandragem e da preguiça veiculado pelas letras do

²⁷⁸ LAFETÁ, op. cit., p. 194.

²⁷⁹ No capítulo 25, Paulo Honório afirma: “Eu narrava o sertão.” Conf. RAMOS, op. cit., p. 133.

²⁸⁰ Conf. LAFETÁ, op. cit., p. 196.

²⁸¹ Ramos, op. cit., p. 94.

samba e logicamente sambado opõe-se à lógica, mecanicista, padronizadora, da modernização²⁸².

Sambistas e artistas populares foram alvos da política cultural do Governo Vargas²⁸³. O político enfatizava a importância da ordem e do trabalho para o progresso do país e, por meio da censura e subvencionando a premiação em concursos de música, busca cooptar artistas e imprimir sobre a cultura do samba, ócio e boemia, a ordem social que valoriza o trabalho e o casamento. Aaulfo Alves e Wilson Batista compõem, em 1941, “O bonde de São Januário”, que faz apologia ao trabalho:

Quem trabalha, é que tem razão,
Eu digo, e não tenho medo de errar,
O bonde São Januário,
Leva mais um operário,
Sou eu que vou trabalhar.

Antigamente eu não tinha juízo,
Mas hoje eu penso melhor no futuro,
(Graças a Deus)

Sou feliz,
Vivo muito bem,
A boêmia,
Não dá camisa,
A ninguém,
E digo bem²⁸⁴.

O samba “É negócio Casar”, Aaulfo Alves e Felisberto Martins, apresenta, já no título, o casamento como uma atividade mercantil. A letra valoriza a vida familiar em oposição à boemia e à malandragem, elogiando o Estado Novo:

²⁸² É interessante lembrar que a dança opõe-se à mecanização. Um bom exemplo é dado no filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin. Na película, enquanto executa movimentos do repertório do *ballet*, tais como *entrechat quatre*, *glisse*, *pirouet*, etc., a personagem, muito caracteristicamente denominada de Vagabundo, especialmente no período posterior à crise da Bolsa em 1929, no qual a maior parte da população norte-americana estava sem trabalho, põe-se, bailando, a sabotar e destruir toda engrenagem da máquina que o enlouquecera.

Conf. CHAPLIN, Charles. *Tempos Modernos*. Warner, 2004.

²⁸³ Sobre as relações entre a música e o governo de Getúlio Vargas, ver: PEDRO, Antonio. *Samba da Legitimidade*. Dissertação de mestrado (mimeo). São Paulo: USP, 1980; SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004; HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Peron*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

²⁸⁴ *Apud* PEDRO, Antonio, op. cit., p. 83. Também citado nos trabalhos de Squeff e Wisnik e por Doris Haussen.

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada

Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
E sou feliz com meu amor

O Estado Novo veio
Para nos orientar
No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café, petróleo e ouro
Ninguém pode duvidar
E quem for pai de quatro filhos
O presidente manda premiar

É negócio casar²⁸⁵

Os versos das duas primeiras estrofes indicam a mudança: da vida boemia vivendo a madrugada para a vida dedicada ao trabalho e ao lar; na terceira, a causa da mudança e o incentivo: a orientação do Estado e a premiação oferecida aos “melhores sambas”.

O Hino Nacional dançado num “forrobodó empestado” opõe-se ao discurso do trabalho e da ordem como insígnias de valor. Paulo Honório declara-se trabalhador: “Arrastei enxada no eito”²⁸⁶ o interlocutor responde “Trabalhar não é desonra”²⁸⁷. A valorização do trabalho no discurso literário traz ecos do discurso político de Getúlio Vargas. É o caso, entre outros, do discurso proferido no dia 1^o de maio de 1938, “O Estado Novo e as Classes Trabalhadoras”:

Em primeiro lugar ordem, porque na desordem nada se constrói; num país como o nosso, onde há tanto trabalho a realizar (...) só a ordem assegura a confiança e a estabilidade.

[...]

O trabalho é a maior fator da elevação da dignidade humana²⁸⁸

²⁸⁵ *Apud* PEDRO, Antonio, Op. cit., p. 86.

²⁸⁶ RAMOS, op. cit., p. 30.

²⁸⁷ *Idem*, p. 31.

²⁸⁸ *Apud* PEDRO, Antonio, op. cit. p. 48.

Findo o governo de Vargas os sambistas contra-atacam; Almeidinha compõe

“Trabalhar, eu não”:

Eu trabalhei como um louco
Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar , eu não, eu não
Trabalhar, eu não.

A letra do samba evidência uma questão, posta no plano literário por Graciliano Ramos em *São Bernardo*: a da exploração dos trabalhadores pelos patrões; no caso, Paulo Honório:

Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça.²⁸⁹

A cortina de poeira erguida pelo samba, encenado em um capítulo fundamental, o da conquista da São Bernardo, encobre uma gama enorme de relações políticas sociais habilmente condensadas na descrição do baile. No desenvolvimento de um relato objetivo, em que os fatos são contados no que têm de essencial²⁹⁰, a incorporação do fenômeno dança à descrição literária mostra muito mais do que dissimuladamente conta.

O ritmo sumário da narrativa²⁹¹ contribui com a oposição entre festa e trabalho resumidos na desordem que o Hino Nacional dançado, empesteadamente, emblematiza.

Nem valsa, nem samba? Ballet!

²⁸⁹ RAMOS, op. cit., p. 131.

²⁹⁰ LAFETÁ, op. cit., p. 192.

²⁹¹ A expressão é aqui utilizada de acordo com a concepção de Norman Friedman opondo “cena” e “sumário”. O crítico João Luiz Lafetá, no ensaio já citado, também chama a atenção do leitor para a construção da narrativa de *São Bernardo* citando Friedman. Conf. FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". In. *Revista da USP*, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio de 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. publicado originalmente em STEVICK, Philip (Ed.). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

Câmara-Ballet

Teatro cantado: introdução

Bordadas ao baile²⁹², dos salões da corte às salas empoeiradas do sertão, estão relações sociais de convivência ou de conveniência. De música a música, de dança a dança, pelo pavimento literário desfilam os balés e bailes-poema de Mário de Andrade, entre os quais “Câmara-Ballet”, segundo ato de *Café - Tragédia Secular*²⁹³. A evidente simetria, *Corpo de Baile/Câmara Ballet*, não revela situação de referência direta, como ocorre no caso de *Corpo de Baile* e *Macunaíma*, mas permite refletir e afirmar que as “coreografias” fazem parte da encenação do mesmo drama: o do processo histórico e social brasileiro.

Café é originalmente projetado por Mário de Andrade para ser um romance, como antecipa o escritor em carta de 13 de julho de 1929 a Manuel Bandeira, na qual comenta os trabalhos já publicados:

Não estou gostando nada dos versos que já publiquei. Só as prosas se sustentam mais. Principalmente o *Macunaíma* [...] iniciei e gosto dum romance *Café* que terá oitocentas páginas (meio de contar o tamanho do livro) cheio de psicologia e intensa vida. Mas sinto que é superior às minhas forças e tenho medo de ratar, da mesma forma que ratei *Macunaíma* – a obra-prima que não ficou obra-prima. Mas não e por isso que vou parar o livro não. Quero ver como que vou ratar e sempre, você entende, fica essa

²⁹² Segundo o dicionário *Aurélio*, o termo “bordado” refere-se a ornar, no sentido de bordar um tecido dando-lhe relevo, mas também pode significar hospedar. O termo é utilizado considerando que a dança nas narrativas hospeda significados próprios; estes bordam – dão outros relevos – o discurso literário e, por esta razão, os bailes estão bordados às relações sociais, sendo que “bordar” pode também significar margear. O que é marginal pode ser tão importante para o enriquecimento da leitura quanto o que o endogenismo elege tradicionalmente. Neste estudo, trato da dança, do baile, mas é evidente que um dos componentes fundamentais para o baile é a roupa. Deter a análise literária nesses “detalhes” do baile e da vestimenta não é muito usual nos estudos literários. Esta pesquisa encontrou estudos sobre dança e literatura, mas todos eles voltados ao *tanztheater*, ou seja, têm como foco principal a dança, e não a literatura. Os fenômenos ligados às representações encenadas pela dança estão intimamente ligados às questões dos costumes que se prendem às da vestimenta. Aqui foco a dança, mas para melhor compreender a união do par, sugiro a leitura de *A ideia e o figurado*, em particular, o ensaio “Macedo, Alencar, Machado e as roupas” sobre a função da vestimenta na economia do texto destes autores; indico também, no mesmo título, o ensaio “Notas sobre Fred Astaire”, que aborda questões relacionadas à dança e a aspectos relacionados à vestimenta. Conf. SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2005.

²⁹³ *Café – Tragédia Secular*. In: ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Edição Crítica Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, p. 423-449.

esperancinha de ganhar a partida. Prá quem tem o espírito sincero e esportivo, quero dizer: esportivamente sincero, capaz de confessar que perdeu, o jogo de azar é que diverte mais...²⁹⁴

O romance ficou inacabado. *Café – Concepção melodramática*, escrito em vários intervalos marcados pelos anos de 1933-1939-1942, é um libreto de, aproximadamente, cinquenta páginas, contando as vinte e duas de instruções para a concepção teatral. Versão cênica do projeto de oitocentas páginas, é a carta que encerra o “jogo de azar que diverte mais”²⁹⁵.

Entre a data da missiva e a transformação do romance em um espetáculo teatral, o Brasil esteve envolto nos acontecimentos da Revolução de 30, da Revolução Constitucionalista de 32, na crise do café, causada pela quebra da Bolsa de Nova York (1929) e Segunda Grande Guerra (iniciada 1939 e encerrada três anos após a morte do escritor, em 1942). Além desses acontecimentos, a peça composta por Mário de Andrade é também influenciada por fatos da Primeira Grande Guerra (julho de 1914/novembro de 1918). Explica-se.

Intermezzo

Na edição crítica das poesias de Mário de Andrade, Diléia Zanotto Manfio revela²⁹⁶ uma informação de Oneyda Alvarenga bastante útil para entender “Câmara-Ballet” e o enigmático discurso do “Deputado do Som-só” na introdução do segundo ato

²⁹⁴ MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: EDUSP: IEB – Universidade de São Paulo, 2001, p. 427. A cara é citada por citado por Diléia Zanotto Manfio.

²⁹⁵ Sobre o romance inacabado, a pesquisadora Tatiana Longo Figueiredo defendeu a tese “O trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade *Café*”; até o presente momento, não tive acesso nem ao texto nem ao trabalho de Tatiana, mas pretendo, futuramente, quando o trabalho da ensaísta for publicado, analisar os dois *Café* para verificar as mudanças ocorridas entre o projeto original e o melodrama.

²⁹⁶ MANFIO, op. cit., p. 53.

de *Café*, “Câmara ballet”: “Mário estava impressionadíssimo, nessa época, com o espetáculo ‘La table verte’²⁹⁷.

Segundo Diléia Zanotto Manfio, o escritor, entre os anos de 1933 e 1934, tinha a atenção voltada para o teatro cantado e para a ópera. A atenção de Mário para o gênero é, provavelmente, anterior se avaliarmos o capítulo IX de *Macunaíma*, “Carta pras Icamiabas”, considerando a análise de Maria Augusta Fonseca:

A própria designação da Carta como *intermezzo* recorre à terminologia musical, ainda mais se entendermos o termo como “peça executada entre dois atos de uma ópera ou, algumas vezes, uma curta ópera cômica representada nos intervalos de uma grande ópera bufa. Durante o Renascimento, *intermedii* ou interlúdios eram parte importante do divertimento da corte”.²⁹⁸

A ensaísta também identifica a possível relação da macunaímica missiva com o lundu africano²⁹⁹, “freqüentemente usado como entremez no teatro”³⁰⁰, e sugere ser o gênero modelar na reprodução das peculiaridades da carta. Considera plausível admitir o *intermezzo* como um extrato dos “procedimentos da modernidade (linguagem sintética, poesia, som, ritmo, música, eco, onomatopéia, retórica, dança, ‘romances’)”³⁰¹. Na súmula de procedimentos concentrados na Carta, “verdadeira gênese do fazer artístico”³⁰², curiosamente, a dança – o lundu africano – é fenômeno aglutinador dos

²⁹⁷ Coreografia de Kurt Joos e música de Fritz Cohen, Theatre Champs Elysées três de julho de 1932, subtítulo “danse macabre”. O espetáculo é raramente apresentado; tive oportunidade de dançar parte da coreografia de K. Joos quando Décio Otero, Ballet de Câmara Stagium, inseriu referências do trabalho do alemão na coreografia “Crimes”, 1985, que retrata, entre outros temas, as atrocidades da Segunda Grande Guerra. “La table verte” está disponível no *site* <http://www.dailymotion.com/video/x5naky_52latableverte_creation>. Ainda para os dias atuais, para o bom apreciador de dança, o bailado é impactante. O bailado é também conhecido pelo título *Der Grüne Tisch*, ou, em português, *A mesa verde*.

²⁹⁸ FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icamiabas”. In *Macunaíma/Mário de Andrade*; edição crítica, Telê Porto Âncona Lopes, coordenadora. 2ª edição. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, páginas 329-345. Na citação

²⁹⁹ Camara Cascudo, também citado por Maria Augusta Fonseca, informa ser o lundu: “dança e canto de origem africana, trazida pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil.” e, aludindo a Tollenare, continua “[...] Esta dança [...] não é nada mais nem menos do que a representação, a mais crua, do ato do amor carnal.”. Conf. CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, páginas 446-447.

³⁰⁰ FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icamiabas”, página 343.

³⁰¹ Idem, página 343

³⁰² FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icamiabas”, opus cit., página 336.

elementos de mestiçagem, preguiça e desejo sexual que caracterizam a personagem Macunaíma. É razoável pensar que esses elementos, ao serem agregados ao discurso literário, enredam o “herói sem nenhum caráter” nos discursos da mentalidade que construiu o perfil do índio e do negro como preguiçosos, da mulher negra e do homem negro como lascivos; e da religiosidade, da música e da dança africanas como diabólicas.

Considerando realmente que “Macunaíma é um índio tapanhumas, de pele negra”³⁰³, a personagem concentra, sendo índio e negro, um elemento perturbador para a classe dominante: a mestiçagem. Como se sabe, na primeira metade do século XX, fervilhavam ideias racistas, darwianamente ancoradas, que creditavam o atraso social do país à mestiçagem. Nesse aspecto, é exemplar a tese defendida, em 1923, pela *Gazeta Médica da Bahia*. O periódico propunha a necessidade de encarar a mestiçagem

psychologicamente como factor de degeneração. Entre nós, é constituída de elementos de várias procedências portadores de caracteres étnicos diversos e condições especiaes que sob as influências mesológicas devem trazer uma perturbação inevitável na organização do equilíbrio inobstavel. A mestiçagem extremada aqui encontrada... retarda ou dificulta a unificação dos typos, ora perturbando traços essenciaes, ora fazendo reviver nas populações caracteres atávicos de indivíduos mergulhados na noite dos tempos.³⁰⁴

De acordo com as opiniões externadas na *Gazeta Médica da Bahia*, o herói da rapsódia marioandradina, “portador de caracteres étnicos diversos”, é degenerado e, sendo negro e índio, a personagem é duplamente lasciva e preguiçosa. Cem anos antes do artigo da *Gazeta*, José Bonifácio de Andrada e Silva apresenta na Assembléia Constituinte de 1823 um projeto no qual o estágio de civilidade dos negros africanos e dos indígenas brasileiros é tratado:

reflitamos igualmente que os negros da costa da África, apesar do comércio e trato diário que com eles têm os europeus estão quase no mesmo estado de barbárie que os nossos índios do Brasil” e do

³⁰³ Idem, p. 331.

³⁰⁴ *Gazeta Médica da Bahia*, 1923, *apud* SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 216.

selvagem: “o homem em estado selvático, e mormente o índio do Brasil [...]”³⁰⁵.

Quanto à “preguiça do índio”, o “Patriarca da Independência” julga decorrer da situação natural do nativo:

não precisa de casas, e vestidos cômodos, nem dos melindres do nosso luxo; porque finalmente não tem idéia de propriedades, nem desejos de distinções, e vaidades sociais, que são as molas poderosas que põem em atividade o homem civilizado³⁰⁶.

Detectando a causa, sugere práticas físicas para sanar a índole preguiçosa e lasciva do indígena:

a luta, a carreira, os jogos de bola e barra, e outros exercícios ginásticos gregos, para pôr em movimento e espertar-lhes o sangue, e dar força a seus músculos. [...] e **abolir as danças moles e lascivas.**” (Grifo meu)³⁰⁷.

Aproximadamente cem anos antes do projeto de José Bonifácio e quase dois séculos antes do artigo científico da *Gazeta Médica da Bahia*, o padre Nuno Marques Pereira publica, em 1728, o *Compendio narrativo do peregrino da america em que se tratam varios discursos Espirituaes, e moraes, com muitas advertencias, e documentos contra os abusos, que se achão introduzidos pela malicia diabolica no Estado do Brasil. Dedicado à Virgem da Vitória , emperatris do ceo, rainha do mundo, e Senhora da Piedade, Mãe de Deos (1728)*; o religioso declara ter escrito o texto

levado do zelo do amor de Deus, e da caridade ao próximo; por ver e ouvir **contar o como está quase geral ruína de feitiçaria, e calundus nos escravos e gente vagabunda neste Estado do Brasil**³⁰⁸ [...]

como se lhes pode permitir agora, que usem de semelhantes ritos, e abusos tão indecentes, e com tais estrondos, que parece que nos quer o demônio mandar tocar triunfo ao som destes infernais instrumentos, para nos mostrar como tem alcançado vitória nas terras, em que o verdadeiro Deus tem arvorado a sua Cruz à custa de tantos Operários, quantos tem introduzido neste mundo a verdadeira Fé no Santo

³⁰⁵ *Apud* ORLANDI, Eni Puccinelli. “Entrar na sociedade geral dos cidadãos. Caminhos da história, Trajetos políticos””. In: Barros, Diana Luz Pessoa de (Org.). *Os Discursos do descobrimento: 500 anos de discursos*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000, p. 123.

³⁰⁶ Idem, *ibidem*, idem.

³⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 125.

³⁰⁸ PEREIRA, Nuno Marques. *Compendio Narrativo do Peregrino da América*. 7. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988. Tomo I, p. 24. (Grifo meu). Também citado por José Ramos Tinhorão em *O som do negros no Brasil; cantos, danças, foluedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

Evangelho? Não vos parece que tenho razão para vos estranhar, e a todos os que isto consentem, e dissimulam em terras de católicos cristãos? [...] disse eu [...] que mandasse vir **todos os instrumentos, com que se obravam aqueles diabólicos folguedos** [...] se fez uma grande fogueira, e nela se lançaram todos³⁰⁹.

Retórico-político-religiosa, a censura à dança e à música dos negros objetiva, por meio da persuasão religiosa, defender os interesses da Santa Sé no território conquistado, como se vê na dedicatória do livro à Virgem da Vitória:

vos pertence este livro, é pela posse, e domínio, que tendes nesse Estado do Brasil; por ser o primeiro templo, que nesta terra se vos edificou pelos Portugueses com o Título de Senhora da Vitória³¹⁰.

Defender o domínio da Igreja Católica Apostólica Romana sobre as terras brasileiras significa combater a cultura alheia às doutrinas da Santa Sé não só por meio da destruição dos instrumentos e da proibição dos folguedos, mas também buscando descaracterizar a cultura do grupo subjugado demonizando a festa e os ritos religiosos a esta relacionados. Demoniza para exorcizar e, na exorcização, estirpar a cultura que ao diabo ficaria associada nos discursos da história.

Neste aspecto, o *Compêndio de Nuno Marques* é exemplar, pois, além de incinerar os instrumentos, posto serem a fanfarra do diabo, endemoniza a base cultural, a língua e o veículo humano que transmite a tradição. O discurso do zeloso peregrino é um discurso institucional; ele é a boca oficializada de uma instituição criada pela cultura letrada branca, para brancos. Um diálogo entre o narrador e o preto que comandava os folguedos é exemplar na questão. Diz o narrador:

Dizei-me, filho (que melhor fora chamar-vos pai da maldade) que coisa é calundu? O qual com grande repugnância, e vergonha me disse: que era o uso de suas terras, com que faziam festas, folguedos, e adivinhações. Não sabeis, (lhe disse) esta palavra calundus o que quer dizer em português? Disse-me o preto que não. Pois eu vos vou explicar, (lhe disse eu) pela etimologia do nome, que significa. Explicado em português, e latim, é o seguinte: que se calam os dois: Calo duo. Sabeis quem são estes dois que calam? Sois vós, e o diabo. Cala o diabo, e calais vós o grande pecado que fazeis, pelo pacto que

³⁰⁹ PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. 7. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988. Tomo I, p. 147-148. (Grifos meus)

³¹⁰ Idem, p. 24.

tendes com o diabo; e o estais ensinando aos mais fazendo-os pecar[...]

Sabeis vós as orações? Disse-me o preto que sim. Pois dize-me o credo (lhe disse eu). E querendo o preto dar-lhe princípio, nunca o pôde proferir, nem acertar. Aqui se começou a atemorizar o dono da casa, e os escravos a encher-se de temor, e horror. Ao que acudi eu, dizendo que não temessem o inimigo, posto que o tivessem a vista [...] e repetindo eu todo o credo [...] perguntei ao preto, se cria em Deus Padre todo poderoso? [...] respondeu que sim cria verdadeiramente. Pois se credes [...] que razão tendes para crer no diabo, e fazer que estas probres criaturas, remidas no sangue de meu Senhor Jesus Cristo, creiam e idolatrem em supertições e feitiçarias do diabo? Aqui calou-se o preto³¹¹.

Cômica, se não fosse séria e doutrinária, na cena o clérigo letrado explica a um escravo analfabeto – aplicando à língua *kimbundo* do negro a etimologia própria às línguas latinas – o significado da palavra “calundu”, assim, pela lógica linguística do religioso, o latim evolui do quimbundo transmutando-o em diabo: (*kilundo* >) *calandu* > *calam* + *duo* > *calam dois* (o preto e o diabo).

Seria interessante considerar a solicitação do peregrino ao escravo levando em conta a tradição de proferir-se as orações litúrgicas em latim³¹². Fazer calar o preto significa fazer calar a cultura por ele representada, e, ao censurar a língua, encruzilhada do pacto e dos debates culturais, cala e neutraliza: a música, a dança e a religião dos negros.

“Calundu”, de acordo com o dicionário *Aurélio*, é um “ente sobrenatural que dirige os destinos humanos”, segundo a afirmação do negro ao narrador: “era o uso de suas terras, com que faziam festas, folguedos, e adivinhações”. Na alegação do escravo, percebe-se o entrelaçamento cultural que enreda, na religião, a música e a dança.

Na aparente sinonímia dos termos africanos, *calundus* admitia o sinônimo de *lundus*³¹³. A paronomásia dos termos leva à associação de *calundus/lundus/lundu*,

³¹¹ Idem, p. 148.

³¹² Como se sabe, somente após o Concílio Vaticano II (1962-1965) houve a autorização de proferir-se missas nos idiomas locais; assim, não é incoerente supor que os católicos, para acompanhar o ritos litúrgicos, deveriam saber as orações em latim para acompanhar a tradição tridentina da missa.

³¹³ Conf. TINHORÃO, José Ramos. *O som do negro no Brasil*; cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988, p. 35.

porém, é preciso dissociar, particularmente, os dois primeiros nomes do último, pois estes carregam em comum a herança religiosa

enquanto o *lundu* (conhecido também como *lundum*, *landum*, *lundum*, *lundu* e *landu*) refere-se invariavelmente a uma dança profana, mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros, e que [...] transforma-se, ainda no século XVIII, em número de teatro e canção humorística³¹⁴.

Chegando próximo às origens do *lundu* como entretrecho teatral, e antes de avançar no ritmo, retorno a “Carta pras Icamiabas”. Segundo Maria Augusta Fonseca:

A identificação do *lundu* como um dos feitiços da Carta se fortalece pela rítmica discursiva, pelo traço prosódico. Além do acompanhamento comum da viola (parentesco com o instrumento do rapsodo, que ponteia a história) [...] ³¹⁵

Dança na “Carta”, dança, prenunciada, no missivista:

No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos cuspi na cara. Porém respeitava os velhos e freqüentava com aplicação a murua a poracê o terê o bacororô a cuicuicogue, todas essas danças religiosas da tribo³¹⁶.

Observando o excerto, torna-se pertinente pensar “fazer festinha” com o significado de “brincar” e estender o sentido do termo, na sinonímia andradina, para a conotação de relação sexual³¹⁷. Considerando-se as acepções de uso, o termo também pode equivaler a dançar. Vale pensar se os sentidos plasmados pela dança na “Carta” não estão indiciados na passagem, pois não só prazer sexual relacionado à dança está presente, o “fazer festinha” da cunhantã recebe como reposta as mãos nas “graças”, mas também o aspecto religioso considerando-se que o herói também participa da danças religiosas, que, em outros termos, pode ser também compreendido como participar dos

³¹⁴ Idem, p. 36.

³¹⁵ FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icamiabas”, op. cit., p. 344.

³¹⁶ ANDRADE, Mário. *Macunaíma*- o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Edição crítica de Telê Porto Âncona Lopes. 2. ed.. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 6.

³¹⁷ A sobreposição de sentidos é destacada por Mário de Andrade: “Nas cantigas de casamento (séc. XVI) em Portugal, parece que a ‘brincar’ davam o sentido que dei a ele neste livro. [...] ‘Ela moça ele moço/Bem se foram ajuntar./Por vós se pode cantar:/Deitem o noivo no poço/Si com a noiva não brincar”. Conf. ANDRADE, Mário. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Âncona Lopes. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ministério da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978, p. 308.

rituais de feitiçaria da tribo, o que, na mistura étnica da personagem, pode remeter aos calundus.

Neste conjunto de considerações, vale citar, mais uma, vez a análise de Maria Augusta Fonseca sobre a função da dança, o lundu, na economia da “Carta”:

[...] Mário distingue: toadas, martelos, desafios, chulas e modinhas, visto que todas carregam um modelo prosódico. Afinal, a Carta poderia ser mesmo um “arranjo” variado. Entretanto nenhum desses gêneros reproduz tão bem quanto o lundu as peculiaridades da Carta: sua mestiçagem, o fato de servir como entretecho, sua comicidade, sua sensualidade, e de ter também um caráter urbano e individual.

Nesse particular é pertinente a citação de uma nota que Mário faz a propósito do verbo “brincar”, muito utilizado em Macunaíma e que também aparece na Carta. Além da conotação explícita de relação sexual, há o “sentido particular de cantar dançando” e o de realizar cerimônia de feitiçaria.

A tomar-se a Carta neste sentido, também como “brincadeira” estaríamos abrindo espaço para o canto dançado³¹⁸.

A dança é uma linguagem alheia à literatura; quando incorporada ao discurso literário, deforma-se, pois, na assimilação, perde duas características primordiais do bailado: a ação e a efemeridade do gesto. Porém, se o gesto volatiliza-se no tempo, o que faz mover, sendo sociocultural, não. O fenômeno da dança, para participar do discurso literário, precisa ser transcodificado e recodificado, passando de movimento/ação para narração e de efêmero para permanente, característica do objeto gráfico.

O bailado, ao ser ancorado pela escrita, perde a transitoriedade do gesto, mas, no entanto, os fenômenos culturais, tanto as razões que movem, como visto anteriormente, quanto as que tentam paralisar o bailado, permanecem identificáveis, podendo ser resgatados pelo processo de leitura. Em outras palavras, ao ser adotada pela subjetividade lírica da escrita, a dança sofre uma metamorfose, porém, mesmo apropriada pela particularidade poética, ela ainda manterá a capacidade de expressar, além do gesto lúdico, os fatos sociais e históricos que carrega, pois, embora

originada no particular e no individual, uma obra lírica pode assim exprimir o que há de mais geral, mais elevado nas crenças, representações e relações humanas: o conteúdo essencial da religião,

³¹⁸ FONSECA, Maria Augusta, op. cit., p. 343.

da arte, dos próprios pensamentos científicos, na medida em que se adaptem às formas da fantasia e da intuição e que penetrem no domínio do sentimento [...] ³¹⁹.

A perfeita adaptação do lundu africano “às peculiaridades da Carta”, além da sexualidade expressa no gesto corporal, traz também o conflito provocado pela sensualidade e culturalmente trelida como diabólica ³²⁰, pois a movimentação coreográfica do lundu remete às cerimônias africanas do lembamento, na qual o bailado imita situações cotidianas da vida conjugal e, naturalmente, o jogo de sedução e o ato sexual. Componente da lembe, a dança é dos elementos envolvidos nas questões contratuais do matrimônio; entre elas, a cotação da virgindade da noiva, negócios ³²¹.

Ao participar da narrativa literária, o bailado, além da inferência sexual, faz figurar na encruzilha estabelecida entre a linguagem literária e o fenômeno da dança o lundu africano, não só como ponto de encontro entre culturas, mas também como lugar do enfrentamento cultural. A partir do entendimento, é possível avaliar a censura e as razões da censura que recaía sobre os dançarinos, o local no qual dançavam, a religião de quem dançava e, enfim, permite considerar a dança africana como instrumento de afirmação e resistência, não só por representar a cultura do colonizado, mas por ser

³¹⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes, 1964, p. 294-295.

³²⁰ No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Camara Cascudo, aludindo a Tollenare, traz uma descrição do lundu: “Esta dança [...] não é nada mais nem menos do que a representação, a mais crua, do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavaleiro com movimentos os menos equívocos; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica; o demônio da volúpia [grifo meu] dela se apodera, os tremores precipitados da suas cadeiras indicam o ardor do fogo que a abrasa [...]”. Conf. CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 446-447.

Quem não conhece o lundu pode assistir a uma versão bastante “lírica” incrivelmente sem canto ou instrumentos de percussão, mas com a presença de instrumentos de corda no *site*

<<http://www.youtube.com/watch?v=iE6n8RIVa0M>>; ou ainda esta outra:

<http://www.youtube.com/watch?v=C_VdCsz_pLk>. São interessantíssimas as observações da assistência. Há uma dramatização do lundu e das reações sociais provocadas pela dança no *site*

<[http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0..GIM796636-7822-](http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0..GIM796636-7822-NASCE+UM+RITMO+MESTICO.00.html)

[NASCE+UM+RITMO+MESTICO.00.html](http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0..GIM796636-7822-NASCE+UM+RITMO+MESTICO.00.html)>. Trata-se da dramatização da vida de Chiquinha Gonzaga; a encenação faz lembrar o quadro “Lundu” de Rugendas.

³²¹ conf. TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988. Anteriormente vimos, analisando o baile em *Senhora*, a maneira como a valsa estava envolvida nos negócios matrimoniais; não era uma cerimônia, mas participava dos protocolos sociais, sendo o bailado um pretexto para a aproximação dos corpos, o que produzia uma libido urbanamente regrada. Mesmo nos dias atuais, os casamentos misturam a coroa florida de Baco adornando o véu da noiva à valsa para celebrar a união dos noivos. No próximo capítulo, a pecuniarização do matrimônio também será vista na análise de “Campo Geral”, quando retomarmos a personagem Nhanina.

afirmação daquele que, mais que colonizado, foi escravizado. Nesse sentido, as proibições à dança e a censura tanto aos locais em que se dançava ou pretendia-se apresentar o bailado são exemplares.

Uma portaria de 16 de março de 1737 deixa evidente o conflito:

O capitão do têrço de Henrique Dias, Manuel Gonçalves de Moura tanto que receber esta se ponha pronto com os soldados e oficiais do mesmo têrço que lhe parecer e vá ao sítio da Cabula, terras dos Reverendos Frades Bentos e com tôda a cautela examine a parte da casa em que se **dançam** lundus, porque me consta se usa lá muito tempo naquele sítio dêste diabólico folguedo e faça tôda diligência para prender a tôdas e quaisquer pessoas ou sejam brancas ou pretas que se acharem no referido exercício, ou nassistindo a êle, trazendo em sua companhia com segurança para a cadeia desta cidade e também trará os trastes e instrumentos que achar e lhe recomento muito se empregue nesta diligência da maneira que se consiga como espero por ser assim conveniente ao serviço de Deus e de sua Majetade³²².

O decreto reafirma os mesmos objetivos anteriormente demonstrados no *Compendio Narrativo* de Nuno Marques Pereira, porém, não em um texto doutrinário de fundo religioso, mas sim em um documento oficial do Estado no qual o combate ao lundu e os fenômenos culturais, direta ou indiretamente a ele relacionados, são explicitados. A ordem dada ao capitão e seus soldados deixa claro quão vigorosa foi a resistência das autoridades constituídas antes que o ritmo viesse a ser apresentado como entretrecho teatral.

Em 1838, aproximadamente cem após a ordem recebida pelo capitão Henrique Dias, uma solicitação para apresentação da dança no Teatro São João é negada, embora o solicitante aventasse a possibilidade de a exibição ser feita sem os movimentos dado por indecentes³²³.

Compreender a dança e a religião negra como forma de expressão e resistência cultural e como elemento de subserção à instituição vigente permite divisar o conflito

³²² Apud BRASIL, Hebe Machado. *A música na cidade de Salvador 1549 – 1900 complemento da história das artes na cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal da do Salvador, 1969, p. 17. O vocábulo “dança” aparece grifado no texto de H. M. Brasil; não tenho como avaliar se a palavra recebia qualquer tipo de destaque no Decreto

³²³ Conf. BRASIL, Hebe Machado, op. cit., p. 17.

implícito nos pressupostos da “Carta” na “perplexidade do missivista inculto, semianalfabeto diante de um mundo letrado” e também inferir o choque entre duas culturas: uma ágrafa e outra grafocêntrica, expondo a dificuldade de interação entre elas já que Macunaíma busca utilizar um código eminentemente urbano, a escrita, para dar ordens a suditas analfabetas, as Icamiabas.

Assim, o latinório da “Carta” parece expor, talvez, não o orgulho do herói com a façanha obtida de aprimorar-se nas duas línguas da cidade, a falada e a escrita, mas sim uma das fronteiras na qual colidiram, social e historicamente, duas culturas: a do colonizador e a dos colonizados – estes últimos expressos na concentração étnica de Macunaíma, branco de olhos azuis³²⁴, índio e negro.

De uma ponta a outra [...] do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão. Seja pela religiosidade, pela dança, pela luta [...] a expressão corporal foi o percurso adotado para combate, resistência e construção de identidade³²⁵.

Se considerada correta a premissa do baile e da religião como formas de resistência, podemos, então, compreender o uso que o herói da rapsódia faz destes instrumentos culturais na luta contra Venceslau Pietro Piedra (O gigante Piaimã). Avaliando que, desde a meninice, as atividades de Macunaíma eram responder às festinhas das cunhantãs e frequentar “**com aplicação** [...] todas as danças religiosas da tribo”³²⁶, se for pertinente admitir “fazer festinhas” com o mesmo sentido de “brincar”,

³²⁴ É interessante lembrar que descrição do herói nos remete a outro personagem, impossivelmente negro e de olhos azuis, posto ser “filho” de pai darwinista-naturalista. Em 1881, o escritor Aluizio Azevedo (1857-1913) publicou *O mulato*. Raimundo, o mulato do título, tem olhos azuis, é formado em Coimbra e estudou na Alemanha, na França, na Suíça e nos Estados Unidos. Os olhos azuis do mulato de A. Azevedo carregam uma ironia científica, apesar da postura darwinista do escritor maranhense, pois, sendo mulato de primeira geração, carregaria a cor dominante, como se aprende atualmente nas escolas graças às experiências de um cientista, talvez desconhecido por Azevedo, Gregor Johann Mendel (1822-1884).

³²⁵ MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. *O Negro no Brasil de Hoje*. São Paulo: Global Editora, 2006, p. 152.

³²⁶ Vide nota 317. (Grifo meu)

proposto anteriormente, são estes os três elementos: sexo, dança e feitiçaria, utilizados por Macunaíma na pelaja mística contra o gigante Piaimã, encenada no capítulo VII.

Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelé Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda procissão³²⁷.

Tocar a dança africana na palavra poética marioandradina e pesquisar outras e possíveis interpretações do texto à luz das implicações históricas e sociais que, verossimilmente, podem ser repercutidas quando se analisa a harmonia entre a apropriação do baile e seus fenômenos pela subjetividade lírica do rapsodo obriga a olhar a passagem excertada acima, tendo-se em vista que se “nenhum gênero reproduz tão bem as peculiaridades da Carta quanto o lundu”, é preciso ler a galhofa do capítulo VII, “Macumba”, em uma perspectiva histórica e considerar a origem do fado: o lundu e notar que o “negão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão” é quem toca a procissão de macumbeiros³²⁸.

Sendo o lundu a origem do fado, e a origem do lundu, o calundu, é, talvez, necessário considerar que as peculiaridades da “Carta”, um verdadeiro olelé de Rui Barbosa, sátira a inchada vaidade dos brasileiros que, ao saber mais um pouquinho, tornam-se pedantíssimos avatares da cultura letrada³²⁹, estejam em germes no capítulo

³²⁷ ANDRADE, Mário. Macunaíma – o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Edição crítica de Telê Porto Âncona Lopes. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 57.

³²⁸ Segundo Telê Âncona Lopes, citando informação de Antonio Bento, os rituais retratados “Macumba” chegaram a Mário de Andrade por meio do autor do cantor, compositor e regente carioca Pixinguinha (Conf. Âncona, Tele. Op. cit., p. XL). O músico tinha marcas de “bexuga” no rosoto. Conta-se que o apelido do regente está relacionado às cicatrizes decorrentes das bexigas provocadas pela varíola, mas o ápodo é também atribuído à forma como a avó o chamava “Pizin-din” – bom menino (Conf. Vida Musical, Vasco Mariz (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p.134.) Pixinguinha, assim como o “Ogã” da macumba, era negro e, sendo regente de orquestra, conduzia muitas festas.

³²⁹ Sobre a “Carta pras Icamiabas”, Mário em carta enviada a Manuel Bandeira, escreve: “Quanto ao caso da ‘Carta pras icamiabas’, tem aí um milhão de intenções. As intenções justificam a carta porém não provam que ela seja boa, é lógico e reconheço. Primeiro: Macunaíma como todo brasileiro que sabe um pouquinho, vira pedantíssimo. O maior pedantismo do brasileiro atual é o escrever português de lei: academia, *Revista de Língua Portuguesa* e outras revistas, Rui Barbosa etc. desde Gonçalves Dias. Que ele não sabe bem a língua acentuei pelas confusões que faz (testículos da

“Macumba”, pois o episódio concentra não só os elementos estilísticos levantados no ensaio de Maria Augusta Fonseca, mas também as considerações aqui realizadas sobre a feitiçaria (macumba), a volúpia do lundu e as implicações do calundu (festa), Considerando que as entrelinhas da “Carta” delineiam o herói na preguiça e no desejo, o batucar da macumba, além de repercuti-los, alinha mais uma: a corajosa covardia.

“Macumba” é um pândego calundu regado a muita pinga, dança e sexo. Tudo isso incensado pelo pretexto do ritual religioso. No episódio, Macunaíma, “ora corajoso, ora covarde”³³⁰, quer vingar-se do gigante,³³¹ mas não vai à luta franca, vai à macumba. Estando no terreiro, não busca auxílio de Ogum, deus da guerra, mas de um Exu cristianizado, diabólico pai da lascívia. A vingança é sexual, pois, no capítulo anterior, o herói fora ao encontro de Venceslau Pietro Piedra disfarçado de francesa, e o gigante quis “moçá-lo”. A revanche é feita. “Macumba” é a resposta do “Imperator” ao avanço sexual do Piaimã.

No capítulo, as referências sexuais são bastante claras: “[...] Obatalá que dá força pra brincar muito”³³², “quase todos tinham tirado algumas roupas”³³³, “Todos

Bíblia por versículos etc. e o fundo sexual dele se acentua nas confusões testículos, buraco por orifício, etc). Escreve pois pretensiosíssimo e irritante. Pra que escreve? Única e tão somente *pra pedir dinheiro*. Coisa que já serve de provérbio a respeito de brasileiro que mora no estrangeiro: pedir dinheiro pros patrícios em viagem. Isso pode ser vezo de outras raças também, pouco me importa, coincidência não prova que isso não é bem brasileiro. Agora: como pedir dinheiro? Sorrateiramente, subrepticamente. É o que ele faz dando como função da carta, contar as coisas de São Paulo. Conta. Como? O fundo sexual dele está claro pela abundância de preocupações carnavais e por começar por elas. Agora a ocasião era boa pra eu satirizar os cronistas nossos (contadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer) e o estado atual de São Paulo, urbano, intelectual, político, sociológico. Fiz tudo isso, meu caro. Fiz tudo isso em estilo pretensioso, satirizando o português nosso, e pleiteando subrepticamente pela linguagem lépida, natural (literatura) simples, *dépourvue* dos outros capítulos. Sincera. Não sei se você percebeu quanto a minha linguagem literária ficou *dépourvue*.” Conf. Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, op. cit., p. 359.

³³⁰ Idem, ibidem.

³³¹ Conf. ANDRADE, Mário. Macunaíma – o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Edição crítica de Telê Porto Âncona Lopes. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 56.

³³² Idem, p. 58-59

³³³ Idem, p.59.

estavam inquietos e ardentes desejando que um santo viesse”³³⁴, “uns de joelhos outros de quatro”³³⁵. Este é o cenário do campo de batalha de Macunaíma. A vingança começa quando uma polaca é possuída por Exu, no momento da possessão espiritual o terreiro transforma-se em teatro de arena: “ a polaca muito pintada na cara , com as alças da combinação arrebatadas estremecia no centro da saleta”³³⁶ e o herói entra “gingando no meio da sala”³³⁷, derruba o Exu e cai por cima “brincando com vitória”³³⁸. Após esta primeira “dança”, Macunaíma pede a Exu a vingança; este faz um calundu e o espírito de Venceslau Pietro Piedra entra no corpo do Exu, na realidade a polaca. A sova é repleta de implícitos de natureza sexual:

– Me espanca devagar
Que isto dói dói dói
Também tenho família
E isto dói dói dói³³⁹

O refrão dos versos soa a um gemido que tanto pode ser de dor quanto de prazer, ou ambos. Nos reclamamos pela “surra” o Exu, a polaca/Venceslau, gemia:³⁴⁰

– Me chifra devagar
Que isto dói dói dói
Também tenho família
E isto dói dói dói³⁴¹

O pedido da “polaca” ilustra claramente a natureza da vingança: “– Me chifra devagar”; a imagem fálica e a função penetrante do chifre deixa evidente a natureza do combate que terminana com: “Afinal a vingança do herói não pode inventar mais nada, parou. A fêmea só respirava levinho largada no chão de terra.”³⁴².

O ritmo da Carta, é possível, está associado a uma das súplicas negadas por Exu. Um proprietário “pediu pra não ter mais saúva nem maleita no sítio dele e Exu riu

³³⁴ Idem, p. 59.

³³⁵ Idem, ibidem.

³³⁶ Idem, p. 60.

³³⁷ Idem, p. 61.

³³⁸ Idem, ibidem.

³³⁹ Idem, p.62.

³⁴⁰ Idem, p. 63.

³⁴¹ Idem, ibidem.

³⁴² Idem, ibidem.

falando que isso não consentia não”³⁴³. O consentimento do orixá eliminaria o dístico “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL”³⁴⁴ acarretando a perda do mote e conseqüentemente excluindo com o mesmo a característica de crônica/sátira plasmadas no lema.

A divisa “Aí que preguição’ vale como refrão particular do herói, o dístico é também o refrão dele, mas, conjugado com país, um slogan de fato”³⁴⁵. A supreção do aspecto satírico, além de extinguir a lenda, apagaria da rapsódia a referência ao “negligente e obsceno (sic) tocador de viola”³⁴⁶, o “insigne cantador de modinhas”³⁴⁷, o “Petarca Sertanejo’ que aperfeiçoou o lundu”³⁴⁸ “Homero do lundo”³⁴⁹: o “rapsodo Gregório de Matos”³⁵⁰.

O tupi ponteia no alaúde a viola do “lunduzeiro” Gregório de Matos, segundo Telê Âncona Lopes³⁵¹, o crítico José Aderaldo Castelo situa na matriz do refrão o poema satírico “Milagres do Brasil São” atribuído ao poeta baiano. O alvo dos versos, “um mulato muito ousado”³⁵² “que em púlpito prega”³⁵³, é um contemporâneo de Gregório de Matos:

Lourenço Ribeiro, clérigo e pregador, natural da Bahia e, segundo se rosnava, mulato [...] que cantava cantava nas sociedades ao som da cítara: êste homem teve a indiscrição de mofar a desdenhar publicamente dos versos de Gregório de Matos. Isto chegou aos ouvidos do poeta, que, ofendido da fatuidade do **cabrito**, resolveu logo tirar a desforra [...]³⁵⁴

³⁴³ Idem, 62.

³⁴⁴ Idem, p. 82, caixa alta.

³⁴⁵ Idem, página 83, nota ao pé da página.

³⁴⁶ JULIO, Sílvio. Reações na Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1938, p. 103

³⁴⁷ VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª edição, 1954, p.81.

³⁴⁸ SPINA, Segismundo. in Gregório de Matos. Introdução, seleção e notas Segismundo Spina. São Paulo: Assunção, s/d (1946), p.20

³⁴⁹ Idem, p. 21.

³⁵⁰ SPINA, Segismundo. in A poesia de Gregório de Matos / Segismundo Spina; prefácio de Haroldo de Campos. São Paulo, SP, Brasil : EDUSP, 1995, p. 50

³⁵¹ Conf. LOPES, Telê Âncona, op. cit. p. 83.

³⁵² SPINA, Segismundo s/d (1946), p.124.

³⁵³ Idem.

³⁵⁴ Idem. Grifo meu.

A explicação acima, pós-posta a didascália do poema, deixa claro que “Milagres do Brasil são” é, na realidade, uma contestação. A situação de réplica ao “mulato” explícita na sátira fica implícita na matriz do dístico e ecoa, com a mesma particularidade de questionamento, no capítulo X de *Macunaíma* no qual o herói contexta “um mulato da maior mulataria” e termina o rebater por:

“Pouca saúde e muita saúva,
os milagres do Brasil são.”
já falei...No outro dia [...] ³⁵⁵

A última estrofe da sátira seiscentista é a seguinte:

Que vos direi do mulato,
Que vos não tenha já dito,
Se será amanhã delito
Falar dêle sem recato?
Não faltará um mentecapto
Sinta que dêem em seu perro,
E se ponha como um cão:
Milagres do Brasil são. ³⁵⁶

A réplica do herói ao “mulato” termina com o dístico que repõe a sátira retomando desta o refrão que compõe o “*slogan*”. A sequência “já falei...No outro dia” ao final do revide, além de marcar o fim da objeção ao “mulato da maior mulataria”, pode ser uma menção, ou ainda uma resposta, aos quatros primeiros versos da estrofe acima, a décima. Tratando-se de Mário de Andrade seria excessivo tomar por simples coincidência o fato, pois a resposta a pergunta da décima estrofe viria, exatamente, no décimo capítulo da rapsódia.

Ao se apropriar do texto atribuído a Gregório de Matos, Mário de Andrade muito provavelmente antecipava um aspecto que seria bastante discutido na construção da rapsódia *Macunaíma*, o plágio. Como é sabido o espólio seiscentista sofreu inúmeras acusações de plágio ³⁵⁷ vindas não só de críticos, mas também de um contemporâneo do

³⁵⁵ *Macunaíma*, op. cit.

³⁵⁶ SPINA, Segismundo s/d (1946), p.127.

³⁵⁷ Sobre o suposto plágio conf. JULIO, Sílvio. *Reações na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1938.

poeta. Uma sátira atribuída ao Frei Lourenço Ribeiro, motivadora da réplica “Milagres do Brasil”, traz a acusação:

[...]
Mui contente, e muito ledo
mostra, que não tem mais trato,
do que arranhar como gato
no Parnaso de Quevedo:
traz o mundo em um enredo
com sátiras tão malditas,
que achando-as em livro escritas
se admiram todos, que as vêem:
mas não o saiba ninguém.

Todas as tenho contadas
neste Parnaso das Musas,
que ficaram mui confusas,
vendo, que as tinhas furtadas:
ao português retratadas
no castelhano as acharam,
e como mudas ficaram
posto que não vai, nem vem:
mas não o saiba ninguém.
[...]³⁵⁸

Assim como o contemporâneo do poeta baiano, e a crítica apoiando-se na leitura do mesmo como testemunho incontextável, tresleu o conceito de mimese presente na poesia de Gregório de Matos. Vários críticos também confundiram o processo de apropriação rapsódica de Mário de Andrade com plágio³⁵⁹. Talvez, e até mesmo prevendo tal situação, o escritor utilize na matriz do dístico um dos poemas que motivaram a discussão de plágio nascida no século XVII³⁶⁰, e prolongada até o XX, que, aparentemente, chegou ao fim somente com a publicação dos livros de João Carlos Teixeira Gomes³⁶¹ e de João Adolfo Hansen³⁶².

³⁵⁸ Gregório de Matos: obra poética/edição James Amado;reparação e notas de Emanuel Araújo, 3ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1992, tomo II, p. 603.

³⁵⁹ Interessante é que, em carta a Raimundo Moraes, defendendo-se da acusação de plágio e explicando o processo de apropriação rapsódica de Macunaíma, Mário de Andrade afirma: “[...] O sr. muito melhor do que eu sabe o que são rapsodos de todos os tempos [...] Copiei sim, meu querido defensor [...] E até o senhor [...] Enfim, sou obrigado a confessar numa vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessa satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha já vem desde Gregório de Matos, puxa vida!”. Conf. ANDRADE, Mário. op.cit., p 524- 525.

³⁶⁰ Na matriz do poema atribuído a Gregório de Matos esta “milagres de corte son” de Quevedo. Conf. Spina, op. cit. p. 35.

³⁶¹ GOMES, João Carlos Teixeira. Gregório de Matos, O Boca de Brasa (Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual). Petrópolis: Vozes, 1985.

A alusão ao poema do seicentismo brasileiro, no texto marioandradino, traz no bojo da referência a marca linguística que caracteriza a sátira atribuída a Gregório de Matos, “poeta cidadão por excelência”³⁶³: o uso do folclore, de indianismos, africanismos, brasileirismos manejados com absoluto domínio da técnica³⁶⁴ para parodiar a herança canônica. Esses elementos, sem o caráter racista, também ponteiavam na rapsódia *Macunaíma* e o fazer poético de Mário de Andrade.

Tivesse permitido Exu a existência de terras sem saúva, a cantoria do “Boca do Inferno” calaria e com ela o canto primevo do lundu e da feitiçaria na poesia brasileira. Mas, terras sem saúva é uma das negativas de Exu, há outra, que também reflete na linguagem da Carta: “Um médico fez um discurso pra escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu.”³⁶⁵. Tivesse consentido o orixá à solicitação do médico, o olê de Rui Barbosa da “Carta pras Icamiabas”, sátira aos doutos brasileiros, crítica de Mário de Andrade a “todo brasileiro que sabendo um pouquinho, vira pedantíssimo”³⁶⁶, não ressoaria no capítulo IX de *Macunaíma*.

Aceitas as premissas aqui elencadas, a missiva, que “desempenha na rapsódia a função de viga mestra”³⁶⁷, tem sua origem na macumba, assim como genealogia do lundu esta aos rituais religiosos afro-brasileiros. É preciso considerar que a “evocação” de Exu carrega um significado mítico que atravessa a questão da linguagem, pois o orixá é o responsável por estabelecer a comunicação entre dois mundos, mensageiro responsável por traduzir a linguagem do ser humano na linguagem dos orixás, e a

³⁶² HANSEN, João adolfo. A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. São Paulo: Cia da Letras: 1989.

³⁶³ Idem, p. 34.

³⁶⁴ Conf. SPINA, s/d, p.39-40

³⁶⁵ ANDRADE, Mário. op.cit., p. 62.

³⁶⁶ Ver nota 338.

³⁶⁷ FONSECA, Maria Augusta. op.cit., p. 341.

destes na do ser humano³⁶⁸, assim, por meio de um código de adivinhação “escrito” nos búzios, ocorre uma transcodificação: oralidade, símbolo da intermediação da oralidade – os búzios, oralidade. Na Carta ocorre também um processo de transcodificação da elocução, pois “entra na rapsódia passando pelo processo da escrita, depois pelo relato oral, novamente para o texto escrito”³⁶⁹, embora o ritual de adivinhação passe por processo diferente: do oral para o simbólico dos búzios e novamente para o oral, não se pode deixar de notar a semelhança na ocorrência da transposição.

Intermezzo, como observa Maria Augusta Fonseca, é um termo que “recorre a terminologia musical”³⁷⁰, mas também é um termo ligado às apresentações de dança e à origem das apresentações de ballet³⁷¹ e a função teatral adquirida pelo lundu. Na comunicação epistolar com Manuel Bandeira, Mário de Andrade afirma: “Carta pras Icamíabas icamiabas”, tem aí um milhões de intenções”. Não se pode assegurar que entre as “intenções” esteja a de resguardar a história da opressão sofrida pelos escravos e seus descendentes, muito menos dizer que é um registro da perseguição e da tentativa secular da censura à cultura, à religião negra e à história do negro no Brasil, mas também não se pode negar que os vários elementos ligados à dança, à história e à religião analisados aqui em razão do intermezzo teatral representado pelo baile do lundo que se associa à Carta “intermezzo. Fatigante, intolerável pra uns, pra outros [...] um gozo”³⁷² estão relacionados intimamente a figura de Rui Barbosa que, literalmente, quando ministro da fazenda, põe fogo à história do negro no Brasil³⁷³.

³⁶⁸ Conf. Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros. Rio de Janeiro: Editora Três, s/d, p. 14 e 44; VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás, São Paulo: Círculo de Livro, 1981, p. 76.

³⁶⁹ FONSECA, Maria Augusta. Op. cit. p. 330.

³⁷⁰ Ver nota 381.

³⁷¹ Ver nota 194.

³⁷² Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira, p.406. A carta também citada na edição crítica de Macunaíma organizada por Telê Âncona Lopes.

³⁷³ Em 1890, Rui Barbosa, então ministro da fazenda, divulgou o seguinte aviso: Serão requisitados de todas as tesourarias da Fazenda todos os papéis, livros e documentos existentes nas repartições do Ministério da Fazenda, relativos ao elemento servil, matrícula dos escravos, dos ingênuos, filhos de livres de mulher escrava e libertos sexagenários, que deverão ser sem demora remetidos a esta capital e reunidos

O capítulo VII, “Macumba”, tem a atmosfera de um tablado no qual “pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo presunto e dançando um samba de arramba em que todas essas gente se alegraram com muitas pândegas liberdosas”³⁷⁴. A sala do terreiro funciona como um teatro de arena, palco para a encenação da feitiçaria na qual se encena o canto, a música, e a dança. Mário de Andrade afirmou que às questões relativas ao teatro cantado tomaram-no aos poucos, este longo, e talvez enfadonho *intermezzo*, creio, evidência que as questões de uma espécie de ópera de caráter popular já vinham, antes do poema dramático *Café* percorrendo a elaboração teatral do canto.

O Teatro Cantado: thanztheater

Ao trazer o canto e a dança para a *rapsódia Macunaíma*, sendo o baile motivo de diversas composições do escritor, Mário de Andrade, aparentemente, está exercitando, consciente ou inconscientemente, ambições e reflexões relativas ao teatro cantado que porá em prática em *Café-Tragédia Secular: O poema*. Mário que fora um ardente crítico dos espetáculos operísticos explica a concepção:

qual de nós, realmente, já não terá sentido esse vazio, essa deformação monstruosa de uma das mais generosas formas de arte, o teatro musical? Não é possível reverter a ópera ao seu destino exato? [...] a arte tem de servir a uma coletividade [...] “Ópera” já foi aquele primeiro cortejo repretado e cantado com que uma primeira sociedade ensinou a seus membros, a suas instituições.

[...]

Mas aos poucos os problemas do teatro cantado se impinham a mim, me emolgavam, eu [...] me convertia à ópera como valor estético, me perseguia como prodigiosamente grave a importância social dela.³⁷⁵

em lugar apropriado na Recebedoria. Uma comissão[...] dirigirá a arrecadação dos referidos livros e procederá à queima e destruição imediata deles”. Conf. CARNEIRO, Edison. *Antologia do Negro Brasileiro*, Rio de Janeiro: Agir, 2005. p.96-97 .

³⁷⁴ ANDRADE, Mário. *Macunaíma*, op. cit., p. 125.

³⁷⁵ ANDRADE, Mário. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística musical Mundo Musical*. Campinas, SP: Unicamp, 1998, p. 100.

É, de certa forma, irônico o fato de Mário ter escrito um espetáculo para teatro que teve pouquíssimas representações, enquanto a rapsódia que o autor não elaborou para o palco, em razão, creio, dos elementos próprios para a cena como os destacados nesta tese, música, canto e dança, ganhou os palcos do mundo na versão teatral elaborada por Antunes Filho ³⁷⁶.

A ópera, o teatro cantado, envolve dança. Pesquisador das danças dramáticas brasileiras, Mário também teve o olhar voltado para os espetáculos de dança. A preocupação do escritor com a evolução do balé nos palcos brasileiros fica patente em um artigo intitulado “Choreographies”. No texto, ele tece críticas e faz sugestões para o desenvolvimento da criação coreográfica no Brasil:

Desta vez me dediquei especialmente à observação das diversas danças nacionais, danças urbanas é verdade, misturadas de muita importação, mas nem por isso menos típicas e curiosamente originais. [...] Em vão descobriremos num meneio de corpo, a sua origem no requembro das habaneras da orla atlântica da América ou em tal umbigada da praça Onze uma essência diretamente africana. Da mistura de tudo isso, do caráter especial que lhes deram as nossas tendências e necessidades brasileiras surgiram danças, formas e processos coreográficos de inconfundível originalidade perfeitamente nacionais.

A riqueza é imensa, e, porisso mesmo, ainda é mais censurável que não se tenha desenvolvido em nosso meio nenhuma pesquisa, nenhuma tradição culta que viesse canalizar tão ricas fontes nalguma escola de coreografia erudita. O que fazem os coreógrafos nacionais, se é que existem? E nossos bailarinos e bailarinas? Contaram-me que Eros Volússia já conseguiu admiráveis interpretações eruditas de algumas das nossas coreografias populares, mas infelizmente e ainda não tive ocasião de ver a filha de Gilka Machado. Em compensação busca-se em nossos teatros oficiais, formar quase escolas de coreografia, quase baseadas num quase bailado clássico. Com a finalidade única, aparente, de termos eternamente promissoras esperanças de alguma muito futura escola de baile clássico, destinada exclusivamente a preencher o lugar dos bailados nas temporadas de quase óperas, é desolador.³⁷⁷

Mantendo-se na dança, Mário de Andrade, tendo consumido nos ritmos da rapsódia o etnógrafo alemão Koch-Grüenberg, deslizará das cadências populares para o *tanztheater* de Kurt Joos. Mais que um estilo, o *tanztheater* é uma mentalidade

³⁷⁶ A versão teatral de *Macunaíma* estreou no Teatro São Pedro, em São Paulo, no dia 20/09/1978.

³⁷⁷ ANDRADE, Mário. “Choreographies”, O Estado de S. Paulo, 05 de março de 1939. *Apud Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 36, p. 161-165.

coreográfica que utiliza o erudito como base, e não como expressão, para dançar as atribuições cotidianas do ser humano tendo como referência a realidade, o dia a dia.

Essa característica da *tanztheater* vem exatamente ao encontro das aspirações do modernista. “Mais odiosa que ela [a ópera] apenas a dança “clássica”, monstruosidade infamante cujo espetáculo teatral jamais se realizou no palco”.³⁷⁸ *Café-Tragédia Secular: O poema* pode ser considerado, levando-se em conto principalmente provavelmente, a primeira elaboração de *tanztheatre* para os palcos brasileiros; é provável que esse tenha sido o maior obstáculo para a encenação do espetáculo; a ideia pode parecer demasiada para críticos, coreógrafos e bailarinos brasileiros em atividade, caso não atentarem para a estrutura posta em palco por Kurt Joos e o labor cênico, especialmente, de “Câmara-Ballet” arquitetado por Mário.

No palco do Theatre Champs Elysées, Kurt Joos põe em cena uma mesa, recoberta por um feltro verde, “A mesa verde”, ao redor da qual dez homens dançam. Vestidos com fraques pretos, calçando luvas e polainas brancas, dançam. Os bailarinos, usando máscaras de expressões distorcidas, uma delas sem destaque algum na movimentação – completamente integrado ao grupo – representa o diabo. Os dançarinos desenvolvem movimentos que remetem à agitação de uma discussão, aos gestos do jogo de cartas, à esgrima, a aves batendo asas. Uns aplaudem, outro põe o pé sobre a mesa. Alternadamente, sobem e descem do móvel, simulam um duelo com pistolas, fazem reverências, atiram para o alto. Essa dança, que tanto impressionou Mário de Andrade, retrata os horrores da Primeira Grande Guerra desmascarando a hipocrisia do discurso de políticos e grandes empresários regentes do “jogo da guerra”.

A coreografia de Kurt Joos estreou em julho de 1932, mesmo ano e mês em que o Estado de São Paulo ensaiava uma reação à Revolução de 30. O movimento armado,

³⁷⁸ ANDRADE, Mário. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística musical Mundo Musical*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998, p. 101.

denominado Revolução Constitucionalista, causou horror a Mário; em carta enviada a Carlos Drummond, datada de 6 novembro de 1932, ele escreve:

A Revolução foi um crime hediondo. Que era crime eu vi perfeitamente desde a manhã de 10 de julho, quando me levantei e soube de mais uma revolução em São Paulo. Contra São Paulo. Mas que essa revolução fosse tão hediondamente criminosa como foi, só depois aos poucos pude saber, e inda vou sabendo. Inicialmente eu julgava crime porque detesto qualquer militarismo, renego qualquer guerra. No caso particular de São Paulo o crime era duplo: porque havia a vadiação desses militares estranhos à terra, mas que a sabendo pela importância o coração mais sensível do Brasil, a escolhiam pela terceira vez pra campo de guerra, por ser econômica e internacionalmente o golpe direto no Governo Central. E desta vez, mancomunados com a disponibilidade militar, eu via políticos despeitados do antigo regime e do espantinho, ou seres de velhice inócua como esse coitado de Pedro Toledo. E no tumulto alguns homens bons e válidos. [...] É verdade que os sorrateiros movimentos tenentistas provocavam qualquer afirmação imediata da nossa liberdade estadual, mas essa afirmação pra mim seria quando muito terrorismo individualista e não guerra. A guerra era um crime.³⁷⁹

Na missiva, vê-se a repulsa causada pela ação de políticos e militares envolvidos na Guerra Paulista (1932). Esse era mais um conflito armado vivido pela geração do escritor, que já testemunhara, no plano nacional, as agitações da Revolta do Forte de Copacabana (1922), da Revolta Paulista (1924), do Movimento Tenentista (1924/1927) e da Coluna Prestes (1925/1927), e, no plano internacional, dos espantos da Primeira Guerra. Quando Mário de Andrade tomou conhecimento do balé de Kurt Joos, todos esses movimentos belicistas incomodavam o escritor, e ele provavelmente vê, no discurso da dança, uma ferramenta artística capaz de expressar o inconformismo que o afligia. Como visto anteriormente, *La table verte* põe em cena bailarinos no papel de políticos e empresários. Consciente ou inconscientemente, o escritor agrega e destaca, no segundo ato de *Café*, as mesmas personagens:

É bem difícil explicar, o que teria levado o escritor à invenção subitânea deste “Câmara-Ballet”, que até pelo nome já evidencia a sua

³⁷⁹ Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond e Mário de Andrade, prefácio e notas de Silvano Santiago, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 424.

intenção de vaia. É possível se crer, se deve crer uma humanidade tão civilizada que permita a existência de câmaras eficazes. E afinal são sempre câmaras cachimbadas dos Velhos na tribo e as salas improvisadas dos soviets. Por isto, a intenção de “Câmara-Ballet” se limita, é vaia, mas por tudo quanto de falsificação e de ridículo, os anões subterrâneos do servilismo, fizeram das câmaras que a história conta. Ineficientes, traidoras e postas ao servilismo dos chefes. [...] Os personagens são vários, pois o enredo cai em cheio numa sessão da câmara dos deputados. A mesa da presidência está na boca da cena [...] os secretários da Mesa dão as costas ao público...³⁸⁰

Difícil imaginar como Mário teve acesso à dança expressionista de Kurt Joos³⁸¹; no excerto acima, o próprio escritor afirmar ser “difícil explicar o que teria levado... à invenção de ‘Câmara-Ballet’”. Oneyda Alvarenga, anteriormente citada, não informa como ou a quais informações do *ballet* expressionista “*La table verte*” o modernista teve acesso. Gilda de Mello e Souza considera o segundo ato “a parte mais bem realizada da obra” e sugere: “Quem tiver o cuidado de analisar com atenção o episódio [...] não terá dificuldade de destringir desde o início no texto [...] a influência marcante do Expressionismo alemão, em especial a ‘Table Verte’”.

O segundo ato traz o móvel do título do bailado alemão dominando o centro da cena: “A mesa da presidência está na boca da cena [...] os secretários da Mesa dão as costas ao público”. A mesa, grafada em letras maiúsculas, não só ocupa o procênio, mas também detém o secretariado: “secretários da Mesa”. A mesa de “Câmara-Ballet” não é verde, é branca; todos os elementos cênicos: “sala de sessão [...], todos os móveis, mesa, bancada, para-peito das galerias, até o chão, tudo branquinho d’um branco alvar”.³⁸² O branco, ocidentalmente considerado a cor da inocência, serve como cenário para a ineficiência, para a traição e para o servilismo.

³⁸⁰ “Café” – Concepção Melodramática. In ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, p. 406-407.

³⁸¹ A pesquisadora Rosângela de Paula Asche, em tese intitulada “O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação”, analisou as marcas do expressionismo alemão no processo de apropriação estética de Mário de Andrade. Embora soubesse que os ensaios tratassem de “Prefácio Interessantíssimo”, *Losango Caqui* e *A escrava que não é Isaura* procurei referências que pudessem indicar a forma como Mário de Andrade tomou contato com “*La Table Verte*”, mas não há indicações a respeito.

³⁸² ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*, op. cit. p. 407.

O segundo ato de *Café*, o que especificamente interessa a esta pesquisa, “Câmara-ballet” é aberto pelos versos do “Quinteto dos Serventes”, na realidade um solo:

– ...plápláplá chiriri côcô pum. Blimblimblim tererê tererê
xixi
pum. Furrumfunfum furrumfunfun. Pipí pipí pipí pipí a
caridade, pôpô. ZunZum zunzum zunzum baile das rosas
lerolero lerolero lerolero lerolero lerolero! Cacá cacá Cacá
Cacá Cacá cá-pum? Pois tatáca tetéca titíca totóca tutúca!
Pum!
Côcô pum! ... Xixí pum! ... Pipi pum! ...
Sclá sclá sclá sclá sclá sclá sclá sclá
Dem-dem pum! ...pum! ... Tererê tererê tererê tererê
a ilustre Dama, pôpô. Bois sacrê railway Tobias Barreto
patatí lenga-lenga, fonfom, pum. Sclá sclá sclá!...
Sclááááá! Scláááááááááááá! Sláááááááááááááááááá!
...Xi! ... Xi!³⁸³

As instruções para a encenação e a fala do deputado demonstram com perfeição quem, o quê, com quais instrumentos e para quem a música toca. Vê-se que o palco é ocupado pelos políticos e é de lá que vem a música, “num som pedal que durará todo quinteto”³⁸⁴, representada pelo discurso do “Deputado do Som-Só, um escolado velhusco, que já sabe que se falando num som só, todos dormem e as falcatruas se fazem com mais facilidade”³⁸⁵. A fala do deputado, segundo as instruções para cena, sobrepõe-se à dos serventes que estão à direita da galeria e “parolam suas intriguinhas de ofício, problemas de gorjetas, intercâmbio de amantes de deputados (...) a vida deles. É o Quinteto dos Serventes”³⁸⁶.

Todas as personagens de “Câmara-Ballet” vestem preto e atuam em um cenário branco, “branquinho d’um branco alvar”; os jornalistas, que usam gravatas cor-de-rosa, e serventes usam preto³⁸⁷, mas os ocupantes da galeria usam as mais variadas cores no

³⁸³ *Café – Tragédia Secular: O poema*. In: ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, p. 434.

³⁸⁴ Idem, p. 434.

³⁸⁵ Idem, p. 408.

³⁸⁶ Idem, ibidem.

³⁸⁷ Idem, p. 407.

vestir “o mais berrante e colorido possível”. A roupa das mulheres “serão fazenda de ramagens ‘futuristas’ com desenhos abstratos de muitas cores berrantes”.

Na dramatização, o contraste do cenário branco e das roupas pretas antagoniza com o colorido das roupas do povo; a oposição inverte a ação do espetáculo dança, pois, é preciso observar, que no contraste – preto e branco – temos a referência ao jogo do xadrez, alegoria do conflito bélico. Mário de Andrade, assim como Kurt Joos antes dele, traz para cena a guerra como um jogo dos políticos. No jogo de *La Table Verte* o coreógrafo coloca dez jogadores, cinco de cada lado da mesa, na mesa branca do cenário de “Câmara-Ballet” ocorre a mesma disposição:

os serventes são cinco, de pé, do lado direito da cena, na mesma linha da Mesa, na mesma linha da Mesa, mas do outro lado, mas do outro lado, os jornalistas também são cinco, sentados em cadeiras enfileiradas, uma atrás da outra.³⁸⁸

O povo, nas galerias, também dança, mas a música dançada é aquela mimetizado no discurso político do “Deputado do Som-Só”. Baila aos sons do ato de defecar, de urinar e de...da flatulência. Samba ao ritmo do “lerolero lerolero lerolero lerolero lerolero”, da percussão da “tatáca tetéca titíca totóca tutúca!”, podendo até mesmo jogar capoeira ao som do “ZunZum zunzum zunzum”. O canto/discurso³⁸⁹ é adequado ao gênero baixo, o mesmo utilizado nas sátiras atribuídas a Gregório de Matos para censurar as ações praticadas pelos políticos brasileiros.

A imagem do deputado é grotesca, mas não na acepção bakhtiniana do *grotesco realista*, arcaico, no qual não há diferenciação entre o “alto” e o “baixo”, sendo esta a representação da terra no sentido do oferecimento da vida do seio corporal, eterno começo, mas no sentido modernamente empregado, de *caráter exclusivamente negativo*.

³⁸⁸ *Café – Tragédia Secular: O poema*. In: ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Op. cit. p. 407.

³⁸⁹ Este canto/discurso crívado de onomatopeias não sei se é ideal para o canto operístico, mas é perfeito para o *Rap*, principalmente se consideramos que o gênero atua no estilo baixo criticando os desmandos dos poderes constituídos. Os adeptos do *hip hop* podem não saber, e nem precisariam, que as letras que produzem estão aristotelicamente determinadas.

Neste aspecto, o retrato do político é uma mistura, concentradíssima, do “alto” (rosto e cabeça), do “baixo” corporal, genitália, ventre, nádegas.³⁹⁰

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas.³⁹¹

No “Quinteto dos Serventes”, quem toca é o “Deputado do Som-Só, e toca com a boca sem nenhum instrumento³⁹². Abertura facial, hipertrofiada, acumula as ações ligadas às baixas excreções. O orifício é urinário: “mija”, é anal: defeca e “peida”: “Côcô pum!...Xixi pum!...Pipi pum!...”. O ritmo do discurso, ao imitar o oscilar da sanfona (furrumfurfum), remete à relação sexual³⁹³ que, no ambiente da Câmara dos Deputados repleta de homens, é sodomita: “Furrumfurfum furrumfurfum. Pipí pipí pipí a caridade, pôpô”. No vai-e-vem o “Pipí” se liga a “popô”.

No balé da câmara, o deputado faz um samba, empestado: terminado em “pum!” Explorando a sonoridade percussiva de /t/ : “tatáca tetéca titíca totóca tutúca!”. A boca, misturadíssima, monstruosa, também agrupa a ação dos braços e das mãos, no primeiro verso, “...plápláplá...”, no sétimo, “Sclá,sclá, sclá”, e no último, “Sclááááá! Scláááááááááááá! Sláááááááááááááááááá!” ao concentrar a ação de aplaudir. A boca do Deputado do Som-Só reúne, devora e vomita todas as funções. Na boca de cena, a boca do deputada impera. O rosto do político, como máscara grotesca, se “resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador”³⁹⁴.

³⁹⁰Conf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. Tradução de Yara Frateschi Vieira. p. 17,18 e19; e o quinto capítulo “O “baixo” material e corporal em Rabelais”.

³⁹¹ p.16

³⁹² “Tocar” sem instrumentos é uma característica bem peculiar do Rap o “beatbox”.

³⁹³ O fundo sexual da onomatopeia é bastante claro no diálogo de Tainã-Cã com Zoiça Macunaíma: [Tainã-Cã] _Amanhã por estas horas, furrum-fum-fum...[Zoiça] _Eu também com vossa mãe, furrum-fum-fum... Conf. Macunaíma. Op. cit. p. 16.

³⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. op.. cit., p. 277.

A fala do Deputado do Som-Só é interrompida “por um polícia muito lindo”³⁹⁵ para a estreia em plenário do Deputadinho da Ferrugem discursando sobre o problema da ferrugem nas panelas brasileiras. Os jornalistas presentes à sessão, desejosos de tomar notas, “Pegam do chão [...] maços de papel, que pelo tamanho servem também para outra coisa”³⁹⁶ e os “lápiz, que lápis! desses gigantesco, feitos pra anúncios nos mostradores das papelarias”³⁹⁷. Os objetos descritos são hipertrofiados, o bloco de notas dos jornalistas – insinuada a finalidade de papel higiênico – é rebaixado no uso torna-se “limpa-cu”³⁹⁸, os lápis “gigantesco”, fálicos, farão anotações nos blocos limpantes.

Os deputados querem tratar das questões do café e um operário grita contra a inutilidade das panelas que “não tem o que cozinhar”. Um secretário, o “Secretário Dormido”, acorda e se aninha no colo de outro que lhe dormira no ombro; depois, cansado, ajoelha-se “com a bunda nos calcanhares e se debruça no assento da sua própria cadeira”, OUTRO, após aninhar-se no colo de UM SEMELHANTE, ajoelha e se debruça no assento repousando a bunda sobre os calcanhares. O baile da câmara é descrito em uma atmosfera que exala a licenciosidade do ambiente e das ações políticas.

No baile da “Câmara-Ballet”, os deputados solam no palco. Corpos únicos. Remexidos. Movidos. Não os move a ação renovadora do grotesco ligado “ao seio materno” e ao “seio corporal”. Remexem agitados pelos gases, como se o “corpo político da Câmara” estivesse prenhe dos vermes da corrupção.

A Câmara toca. Mexe. Mas quem mais dança – no bom ou no mau sentido – é o povo. Corpo de baile.

³⁹⁵ ANDRADE, Mário. op. cit., p. 409.

³⁹⁶ Idem.

³⁹⁷ Idem.

³⁹⁸ Sobre esta interessante forma de rebaixamento, conf. BAKHTIN, Mikhail. Opus cit. páginas 323-343.

A dança e a música são elementos presentes nas literaturas dos escritores citados anteriormente, mas, creio, muito particularmente estão presentes em Guimarães Rosa e Mário de Andrade em razão do aspecto rapsódico que assume a escrita literária de ambos. Isso se dá em razão de que tanto a literatura quanto a dança e a música desempenharem papéis fundamentais para os seres humanos; são todas “um direito à vida” e, como tal, atuam como representação dos anseios e das contradições da sociedade humana. Tanto a literatura quanto a dança não são construídas no vazio, são ações sociais coletivas, instrumentos de representação, marcadores de insígnias culturais. Assim, Rússia é Dostoiewski, mas também é Diaghlev e Nijinski; a Argentina é Borges, contudo, também é tango; a Itália é Dante, entretanto, também é tarantela; a Espanha é Cervantes, e dança flamenca; a Alemanha é Goethe, mas é Pina Bausch; a França é Vitor Hugo e Maurice Bejart.

Do mesmo modo, a identidade brasileira é profundamente marcada pela “brasilidade” construída pelos escritores locais, iniciada já pelos românticos. Assim, o Brasil, fora do Brasil, é a construção do cearense José de Alencar; do baiano Jorge Amado; do mineiro Guimarães Rosa e do paulista Mário de Andrade, entre outros. Mas o país também é, e talvez até mais seja por não sofrer o impedimento da língua, ritmo e movimento: futebol, samba e capoeira.

Na introdução deste capítulo, convites ao baile, estampeí epígrafes excertadas de textos de José de Alencar, Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Plotino no “portal da porta” de *Corpo de Baile*. No capítulo, tratei da apropriação da linguagem da dança pelo discurso literária e procurei, nos vestígios do baile, oferecer as contribuições que o estudo dos fenômenos culturais da dança podem trazer aos estudos literários.

O “convite” trazia a ideia da busca entre as relações que enlaçam a dança e a literatura como formas essenciais de expressão da sociedade, instrumentos do sagrado e

das revoluções, desempenharem papéis basilares na sociedade humana, expressam os anseios espirituais e materiais que movem a vida, representando as contradições e aspirações.

Nesta afirmação, evidentemente filia-se ao conceito do crítico Antonio Candido de que a conquista dos direitos humanos requerem o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e a literatura.³⁹⁹ O direito à literatura é direito fundamental em uma sociedade grafocêntrica, porém, a música e a dança fazem parte do destino humano muito antes do aparecimento da escrita; são instrumentos primevos da construção do ser humano como ser social e permanecem, insubstituíveis, por qualquer outra forma de manifestação, isto porque ligadas, intimamente, à capacidade física de presentificação e expressão do ser: o corpo. Com o qual, e contra o qual, se luta.

³⁹⁹ CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 241.

Capítulo IV

Um Campo Vasto

“Minha gente! aquelas quatro estrelas não é Cruzeiro, que Cruzeiro nada! É o Pai do Mutum! É o pai do Mutum! minha gente! É o pai do Mutum, Pauí-Pódole que pára no campo vasto do Céu!... Tem mais não.
“Macunaíma”

“Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui[...] no Mutum.”
 (“Campo Geral”, introdução.)

“Papaco-o-paco falava, alto, falava”
 (“Campo Geral”, conclusão.)

“Só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.”
Macunaíma

Introdução

Os críticos da ficção de Guimarães Rosa vêm, já há algum tempo, valendo-se dos recursos da herança helenista como meio de apreciação analítica. A mitologia, um dos legados da tradição greco-latina, há pelo menos quatro décadas, esteia estudos críticos. Benedito Nunes (1964) é um dos predecessores desta tomada, e o crítico Luiz Roncari (2004) forja um dos elos mais recentes nesta linha investigativa. Esta tese propõe o estudo das letras rosianas observando as implicações dos fenômenos da dança na economia do texto de João Guimarães Rosa.

Elemento de ligação entre o ser humano e o sagrado, o viés da dança enveredou a presente análise pelos caminhos do mundo arcaico de Hesíodo, mas, também, pelos caminhos da religiosidade, da cultura popular e do mito. Como pensar cultura é pensar culturas, ação fundamental para a pesquisa do universo de Guimarães Rosa, atuando trazendo a mitologia africana para a análise do texto. Desconsiderar a cultura negra corresponde a obliterar e marginalizar as personagens negras e desconsiderar as possíveis contribuições por elas oferecida à pesquisa literária. Embora a cultura mítica africana faça parte dos instrumentos de percepção da pesquisa, não será trilhado o caminho da metafísica. Aqui lido com o olhar, e nessa lida empresto lentes alheias às tradicionais para (re)ver o(s) Mutum(ns) de “Campo Geral”.

Como o baile envolve os vários sentidos da percepção, e todo trabalho coreográfico exige um acompanhamento musical. É muito sintomático Guimarães Rosa intitular suas narrativas de *Corpo de Baile*, quando uma narrativa anterior, fundamental ao cânone da Literatura Brasileira, “livro mais importante do nacionalismo modernista

brasileiro”⁴⁰⁰, traz o subtítulo de “Rapsódia”. É interessante pensar a rapsódia *Macunaíma* como música que ecoa para o conjunto *Corpo de Baile*, principalmente se considerarmos que os primeiros passos da coreografia rosiana têm como cenário o Mutum. Parece que música e dança formam um par que encena, confabulando, a formação do Brasil. Minha intenção é “Campo Geral” rastreando a cultura popular, o mito e a literatura mitificada em suas representações e reinterpretações no discurso literário e na proposta literária de Guimarães Rosa.

O Mito sobre o Mito: uma língua esquecida

Em “contos críticos”, que têm por suporte uma ação logarítmica – operar a linguagem literária em um duplo processo, no qual, ao mesmo tempo em que resgata⁴⁰¹, busca a Língua pré-babélica⁴⁰² produzindo uma ficção, a estória, sobre outra: “a ficção da Língua que se falava antes de Babel além da fabulação da Língua que unifica a disparidade das línguas”⁴⁰³, o escritor remói os espaços e traz mais sertão para o sertão.

O sertão e o sertanejo são, antes de tudo, um mito, do qual emerge, vigoroso, o sertanejo. O acúmulo de narrativas construídas desde o projeto romântico estendeu sobre o sertão de terra, cartografável, um sertão cultural, construído em letras⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ MELLO e SOUZA, Gilda de. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2003. p. 9.

⁴⁰¹ Guimarães Rosa, afirma a crítica Walnice Galvão Nogueira, “está reproduzindo os processos de criação da própria língua”, in *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 9. O crítico João Adolfo Hansen afirma ser “possível pensar em Rosa como escritor de heteróclito, o grande e estranho feito de seus textos consiste em reescrever a própria língua, redistribuindo-lhe as classes gramaticais e, por extensão, as categorias de pensamento: não-aristotélico, seu dispositivo de linguagem faz falar um outro cuja racionalidade é puramente figural, o outro deformado/deformante...”. In: *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedras, 2000. p. 20.

⁴⁰² Em entrevista a Günter Lorenz, o escritor afirma: “*Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim, talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a linguagem que se falava antes de Babel*”, in “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 62-100.

⁴⁰³ HANSEN, João Adolfo. *Opus cit.* p. 21.

⁴⁰⁴ O sertão, mais que um espaço, é um projeto da Literatura Brasileira. O Brasil tem, ou tinha até Guimarães Rosa, dois sertões: um geográfico – físico, cartografável – e outro, até mais real, literário, mitificado no acúmulo das representações do projeto do romantismo. Sobre o conceito de representação do sertão, o “sertão de papel”, conferir: MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1997.

Guimarães Rosa edifica sobre o mito do sertão um novo sertão. Funda remitificando o espaço e reconstruindo e mitificando a língua, um sertão plural e particular: o de Minas Gerais, sobre o qual o autor engenha a fabulação de estórias que, em uma revolução branca⁴⁰⁵, lutam contra a História⁴⁰⁶.

Mutuns

Muita saúde e pouca saúva

Acima invertemos o dístico “Pouca saúde e muita saúva/ Os males do Brasil são”, forjada por Mário de Andrade, para diferenciarmos o Mutum marioandradino, construído com base em um mito ameríndio, a saga do Mauai-Podole⁴⁰⁷, que, com pequenas alterações, como observa o crítico M. Cavalcante Proença⁴⁰⁸, foi utilizado por Mário de Andrade, do Mutum rosiano, espaço ficcional, isolado de opressão e miséria, no qual é encenada a narrativa de “Campo Geral”. Em comum entre os Mutuns há o nome da ave da família dos galináceos – o mutum –, presente praticamente em toda a geografia do país com diferentes variações no nome⁴⁰⁹: Mutum-de-Penacho, Mutum do Sudeste, Mutum-Cavalo, Mutim-Piniba etc. O grupo habitante da região sudeste do país, na época do acasalamento, “dança e vocaliza para atrair a fêmea”⁴¹⁰. A diferenciar os Mutuns há a miséria presente no Mutum rosiano, onde reina “muita saúva e pouca

⁴⁰⁵ Em longa carta, de 11 de maio de 1947, para Vicente Guimarães, escreve: “A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada;... Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado.”

⁴⁰⁶ “**A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História...**” **Tutaméia**

⁴⁰⁷ No tomo II de *Del Roraima al Orinoco*, páginas 60-63, lêem-se o registro gosmogônico do Mutum e a lenda do Mauai-Podole, ou E Moron-Podole, ou ainda Paui-Podole. É um mito ameríndio coletado por Theodor Koch-Grüenberg. No mesmo livro, temos as lendas Hazanas de Makunaima, Makunaima y el árbol romaciária, Makunaima el lozo de Piai’ma, Makunáíma y Piai’ma, Muerte e revivificacion de Makunáíma, Makunáíma y Waimeso-podole, La muerte de Piai’ma, respectivamente nas páginas 43, 48, 49, 50, 52 e 73. In: KOCH-GRÜENBERG, Theodor. *Del Roraima al Orinoco*. Venezuela: Ediciones del Banco Central de Venezuela, 1981.

⁴⁰⁸ PROENÇA, M. Cavalcante. *Roteiro de Macunáíma*: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 178.

⁴⁰⁹ Informações colhidas no site <http://www.sindicatotrescoroas.com.br/projeto/mutum.html>.

⁴¹⁰ Informações colhidas no site <http://www.zoologico.sp.gov.br/aves/mutumdosudeste.htm>.

saúde”, e o mundo mítico paradisíaco do Mutum de Macunaíma, que remete ao paraíso terreal no qual há “muita saúde e pouca saúva”.

Os Mutuns também estão separados por desabafos, o “Ai! que preguiça...!” de Macunaíma oposto ao de Nhanina, mãe de Miguilim, que exclamava “qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. “Ôe, ah, o triste **recanto**”⁴¹¹ [Grifo meu]. Os refrões sinalizam a cisão pela qual se enredam os Mutuns, um: o “da lassidão sexual, de indolência, ou mesmo de gracejo”⁴¹², gozo sem culpas do “herói sem nenhum caráter”, e o outro: o da repressão sexual, o das relações patriarcais repressoras do gozo feminino, da mercantilização da mulher. Lamentação de Nhanina diante da vida severina do sertanejo sem terra.

As exclamações das personagens Macunaíma e Nhanina integram-se como opostos no dístico “Pouca saúde e muita saúva/Os males do Brasil são”. A crítica Maria Augusta Fonseca, ao analisá-lo, afirma:

‘Pouca saúde e muita saúva/Os males do Brasil são’ empresta à rapsódia uma força diferente. Nesse segundo exemplo, a declaração de Macunaíma não mais se prende a uma referência íntima e isolada, senão pretende dar visibilidade a uma conjunção de problemas de ordem externa, ligando sujeito e atributos, explicitamente, um país e seus males. E tais males referem-se à sobrevivência e à subsistência dos habitantes de um determinado lugar. Voltam-se para uma situação de precariedade, que é por assim dizer estado de rebaixamento da condição humana, mas particularizado num tempo e numa coletividade.⁴¹³

Lemos *Corpo de Baile* considerando uma característica primordial no texto rosiano e no de grandes autores: a ausência de linhas soltas na trama do texto. Guimarães Rosa inscreve a narrativa de Campo Geral no Mutum. Mutum já inscrito na literatura brasileira na sobre-escritura rapsódica que Mario de Andrade faz da lenda do

⁴¹¹CB, p. 15.

⁴¹²FONSECA, Maria Augusta. “No ponteio da violinha”. In: ABDALA JR., Benjamim; CARA, Salete de Almeida (Org.). *Modernos de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 108.

⁴¹³ Idem, ibidem, p. 112.

Pauli-Podole, *O Pai do Mutum*. Como dito anteriormente, nas diferentes formatações de *Corpo de Baile*, “Campo Geral” foi mantida como narrativa inicial, atuando desse modo como “porta de entrada” para todo o conjunto. Em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa afirma:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o nome de “Campo Geral” explorando uma ambigüidade profunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro).⁴¹⁴

À entrada de “Campo Geral” lemos: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-D’água e outras veredas sem nome, em ponto remoto **no Mutum**.” [Grifo meu].⁴¹⁵ Vemos que o escritor une o pronome indefinido “um” ao adjetivo “certo”; esta oposição, entre indefinido e definido, une-se ao substantivo “Miguilim”. Esta união entre o incerto e o certo atuando sobre a personagem, que em algumas edições tornou-se título do primeiro volume de *Corpo de Baile*, resulta em uma característica que, como trataremos mais adiante, marca toda a família da personagem.

Recanto

Como dito anteriormente, todo corpo de baile tem sua coreografia elaborada com base em uma música. Música e dança formam um par indissolúvel. Esta indissolubilidade deve ser pensada no caso do início da novela *Campo Geral*. O crítico Luiz Roncari faz o seguinte comentário sobre a abertura:

A novela que abre *Corpo de Baile* passa-se no Mutum, um lugar distante, “longe daqui”, entre veredas que ainda não tinham sido nominadas, portanto, na fronteira entre o conhecido e o selvagem. Vale lembrar que em Macunaíma a ave do mesmo nome é filha do Cruzeiro do Sul, que para os

⁴¹⁴ GREB, p. 91.

⁴¹⁵ CB, p. 15.

índios tinha a forma de um enorme mutum no campo do céu, personificado na mitologia como Pauí Padole, o demiurgo que socorre o herói sem caráter [...] Mário de Andrade explora no livro a apropriação que a mitologia patriótico-ufanista republicana fez do Cruzeiro para transformá-lo no símbolo do país, certamente por trazer em si o símbolo da cruz [...].

O significado disso é que o lugar regido pelo mutum/Cruzeiro, no plano literário, já carrega no próprio nome uma tensão dada pela disputa entre duas mitologias, uma indígena e outra patriótico-nacional, porém não menos fantasiosa. Agora na novela o Mutum se atualiza e localiza nele a origem de um percurso cósmico-familiar entre a ordem e a desordem, a civilização e selvageria.⁴¹⁶

É evidente que cada pesquisa busca seus instrumentos de intervenção e que estes são fundamentais no resultado obtido. Assim, como nossa pesquisa opera com dispositivo semelhante, o mito, e, neste caso específico, com o mesmo objeto de análise, realiza-se aqui um processo duplo: metacrítica e análise.

A percepção da disposição das estrelas no céu como sendo uma cruz é um processo caudatário das práticas de leitura da cristandade contra reformada do século XVI. O padrão da cosmogonia ocidental é o dos gregos, culturalmente assimilado pela religião cristã. A cruz no céu são estrelas e nada mais, porém a herança neo-escolástica da cristandade lega ações de legibilidade que realizam a leitura do som, e dos objetos, por meio de um procedimento que busca o signo de Deus nas coisas. Esta fórmula é expressa de maneira bastante evidente no “Sermão da Nossa Senhora do Ó” (1640), Padre Antonio Vieira, pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda. Na pregação o sermônista elabora engenhosa argumentação, partindo do desenho e do som da letra “O”, para demonstrar a presença, a marca de Deus em todas as coisas:

A figura mais perfeita e mais capaz de quantas inventou a natureza e conhece a geometria é o círculo. Circular é o globo da terra, circulares as esferas celestes, circular toda esta máquina do universo, que por isso se chama orbe, e até o mesmo Deus, se sendo espírito pudera ter figura, não havia de ter outra, senão a circular. O certo é que as obras

⁴¹⁶ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004. p.170. O livro é fruto de tese de livre docência-defendida na Universidade de São Paulo.

sempre se parecem com seu autor; e fechando Deus todas as suas dentro em um círculo, não seria esta idéia natural, se não fora parecida à sua natureza. Daqui é que o mais alumiado de todos os teólogos, S. Dionísio Areopagita, não podendo definir exatamente a suma perfeição de Deus, a declarou com a figura do círculo: *Velut circulus quidam sempiternus propter bonum, ex bono, in bono et ad bonum certa, et nusquam oberrante glomeratione circummiens*. Estes são os dois maiores círculos que até o dia da Encarnação do Verbo se conheceram; mas hoje nos descreve o Evangelho outro círculo, em seu modo maior. O primeiro círculo, que é o mundo, contém dentro em si todas as coisas criadas; o segundo, incriado e infinito, que é Deus, contém dentro em si o mundo; e este terceiro, que hoje nos revela a fé, contém dentro em si ao mesmo Deus. *Ecce concipies in utero, et paries Filium: hic erit magnus, et Filius Altissimi vocabitur*⁴¹⁷

O procedimento revelado na leitura do signo não é o da representação figural, pois Deus não tem figura. Trata-se da percepção de Deus no desenho das coisas, “as obras sempre se parecem com seu autor”. Engenhoso, o sermônista aplica o conceito do “disegno interno da virtú visiva ...entendido como segno di Dio, ou a forma com que o Bem imprime na consciência a marca da Luz da sua Graça”⁴¹⁸. O mesmo artifício leva os portugueses a, entre outros nomes, ao identificar nas estrelas a cruz, chamar o atual Brasil de Ilha de Vera Cruz⁴¹⁹.

Marcando os céus, o processo estende-se sobre os frutos da terra.

A flor do maracujá, devido à cor roxa - símbolo da paixão de Cristo para a Igreja, e em razão da disposição dos órgãos reprodutivos - androceus pontiagudos dispostos em círculos e geniceu em formato de coroa, é nominada flor da paixão. Lê-se na flor a passagem da crucificação de Cristo, pois o androceu representa os pregos da

⁴¹⁷ Vieira, Padre Antonio. In, Pécora, Alcir. Sermões: Pe. Antonio Vieira. São Paulo: Hedra, 2000, p. 464.

⁴¹⁸ Hansen, João Adolfo. “Praticas Letradas Seiscentistas”. In *Discurso* (25) 1995: 153- 183.

⁴¹⁹ A falta de identidade do brasileiro, explorada por Mário de Andrade em *Macunaíma*, e como cremos por Guimarães Rosa em *Corpo de Baile*, marca o Brasil desde o “nascimento”. A Pindorama dos nativos quando apropriada pelos portugueses recebe, primeiramente o nome de Ilha de Vera Cruz, a seguir é rebatizada: Terra de Santa Cruz. Segue recebendo denominações: *Mundus Novus*, Terra do Brasil etc. Em documentos reunidos por Janaína Amado e Luiz Carlos Figueiredo podemos observar o caráter de indefinição que acompanha o processo civilizatório do país. Conf. Amado, Janaína; Figueiredo, Luiz Carlos. *Brasil 1500: quarenta documentos*: São Paulo/ Brasília, Imprensa Oficial SP: Editora UnB, 2001.

Em mapas o Brasil figura com diferentes nomes, entre os quais Terra Papagalli (Terra dos Papagaios), ave bastante importante tanto no texto de Mário de Andrade, quanto no “Campo Geral” de Guimarães Rosa. Conf. Mapas In <http://74.125.45.104/search?q=cache:2CFW6t8qHzEJ:www.scielo.br/scieloOrg/php/articleXML.php%3Fpid%3DS0001-37652007000400014%26lang%3Den+terra+papagalli+em+mapas&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=8&gl=br>

cruz e o gineceu a coroa de espinhos. Um soneto atribuído a Gregório de Matos Guerra atua, como o sermão, pelo princípio da *virtú visiva* e ilustra a leitura cristianizada dada à flor.

Ao misterioso epílogo dos instrumentos da paixão recopilados na flor do maracujá

Divina flor, se en esa pompa vana
Los martirios ostentas reverente,
Corona con los clavos a tu frente,
Pues brillas con las llagas tan losana.

Venera essa corona altiva, ufana,
Y en tu garbo te ostenta floreciente:
Los clavos enarbola eternamente,
Pues Dios com sus heridas se te hermana.

Si flor nasciste para más pomposa
Desvanecer floridos crescimientos
Ya, flor te reconocen mas dichosa.

Que el cielo te ha gravado en dos tormentos
En clavos la corona mas gloriosa,
Y en llagas sublimados luzimientos.⁴²⁰

O cronista Gabriel Soares de Souza, em 1587, informa: “Quem cortar atravessadas as paçocas ou bananas, ver-lhes-á no meio uma feição de crucifixo, sobre o que contemplativos têm muito a dizer”⁴²¹.

Cada povo, ou conjunto de povos, elabora uma cosmogonia. Os ameríndios meso-americanos, cultura maia-quiche e azteca, viam a cruz como uma imagem totalizadora da configuração do universo⁴²². Os taulipáng e arekuná o mesmo símbolo representa Pauí-Pódole⁴²³. Já para os colonizadores a cruz indicava uma terra a ser cristianizada, pois trazia no céu a marca do cristianismo.

⁴²⁰ Guerra, Gregório de Matos. In. Wisnik, José Miguel (Org.). Gregório de Matos – poemas escolhidos. São Paulo: Círculo do Livro,s/d, p.293.

⁴²¹ Gabriel Soares de Souza, apud: Cascudo, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro: Belo Horizonte Itatiaia, 1984, p.100.

⁴²² Lopes, Edward. “ Ler a diferença”. In Barros, Diana Luz Pessoa de (Org.). Os Discursos do descobrimento: 500 anos de discursos. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000, p. 12

⁴²³ Koch-Grüenberg, Theodor. *Del Roraima al Orinoco*. Venezuela, Ediciones del Banco Central de Venezuela, 1981, p.60.

No final do século XIX, 1889, a República é proclamada no Brasil. O evento ocorre em uma atmosfera marcadamente positivista, sobre a qual o crítico Antonio Candido, usando como exemplo a bandeira nacional, da qual nos ocupamos no momento, para tratar dos “empréstimos ininterruptos” de nossa formação faz as seguintes observações:

A bandeira brasileira foi, desde a Independência, um retângulo verde com um losango amarelo inscrito, [...] no centro havia as armas imperiais, que depois da República foram substituídas pela esfera azul estrelada com a inscrição positivista Ordem e Progresso na faixa branca

[...]

...Segundo os termos usados a pouco, seria possível dizer que a fisionomia e o significado da bandeira nacional se formaram a partir de transposições, substituições e invenções, que deram ao brasileiro que deram ao brasileiro a idéia de que simbolizavam o que temos de mais próprio.⁴²⁴

É este constante processo de substituições, marca constitutiva da construção da nacionalidade e das utopias nacionalistas, que cruzeiro desce do céu e pousa no lábaro bandeira brasileira, transforma-se em “lantejoulas de prat...”⁴²⁵ e no “esplendor do Cruzeiro do Sul”⁴²⁶. A leitura do Cruzeiro do Sul como marca da nacionalidade brasileira vem de tempos nos quais o Brasil, ainda não tinha este nome, era terra habitada por aqueles que o projeto romântico de construção da identidade brasileira iria transformar em marca da identidade da nação que, por ironia, iria dizimá-los⁴²⁷. Como ocorre com a tribo de Macunaíma e com o próprio herói na rapsódia do século XX (1928).

⁴²⁴ Candido, Antonio. O Romantismo no Brasil. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, páginas 92-94.

⁴²⁵ Mac, 1978, p. 90.

⁴²⁶ Hino à Bandeira, terceira estrofe, verso doze.

⁴²⁷ Dizimou não só aos índios, o pássaro Mutum é hoje uma espécie ameaçada de extinção, existe somente em cativeiros.

A discussão entre Macunaíma e o “um mulato da maior mulataria”⁴²⁸ encena a encruzilhada de dois olhares. A passagem citada pelo crítico Luiz Roncari, aqui retomada e discutida, é a que segue:

Neste momento um mulato da maior mulataria trepou numa estátua e principiou um discurso entusiasmado explicando pra Macunaíma o que era o dia do Cruzeiro. No céu escampado da noite não tinha uma nuvem nem Capei. A gente enxergava os conhecidos, os pais-das-ávores os pais-das-aves os pais-das-caças e o parentes manos pais mães e tias cunhadas cunhãs cunhatãs, todas essas estrelas piscapiscando bem felizes nessa terra sem mal, adonde havia muita saúde e pouca saúva, o firmamento lá. Macunaíma escutava muito agradecido, concordando com a fala comprimida que o discursador fazia pra ele. Só depois do homem apontar muito e descrever muito é que Macunaíma pôs reparo que o tal Cruzeiro era mas eram aquelas quatro estrelas que ele sabia muito bem serem o Pai do Mutum morando no campo do céu. Teve raiva da mentira do mulato e berrou:
_ Não é não.

Meus senhores, que o outro discursava, aquelas quatro estrelas rutilantes como lágrimas ardentes, no dizer do sublime poeta, são o sacrossanto e tradicional Cruzeiro que...

A passagem excertada designa o confronto entre civilizações distintas que o engenho marioandradiano tece. O estranhamento⁴²⁹ entre os interlocutores é verificável na dificuldade de Macunaíma em reconhecer o objeto tratado no discurso do discursador: “Só depois do homem apontar muito e descrever muito é que Macunaíma pôs reparo”. A negativa de Macunaíma ocorre quando a personagem dá-se conta de que o “mulato da maior mulataria”, híbrido da maior hibridez, refere-se a “aquelas quatro estrelas no céu”. Vemos, em um primeiro momento, o narrador destituir as estrelas de qualquer valor simbólico: “quatro estrelas”; em seguida, esvaziado o objeto, passa a preenchê-lo: “que ele sabia muito bem serem o Pai do Mutum”.

⁴²⁸ Macunaíma – o herói sem nenhum caráter, Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, São Paulo: Secretária de Cultura e Ciência e Tecnologia, 1978, p. 85.

⁴²⁹ A língua alemã tem uma expressão ideal para a situação, *unheimlich*. O termo não indica apenas estranhamento ou inquietude a algo que nos é externo. Significa estranhar, desconhecer, o estranho que há em nós mesmos. Neste sentido o Brasil de Macunaíma desconhece o Brasil do “mulato da maior mulataria” e vice-versa.

Os objetos, estrelas, são esvaziados de qualquer simbologia. Têm negada a significação de “sacrossanto e tradicional Cruzeiro” e são reconstruídos sob valores de representação mítica:

– Não é não! Meus senhores e minhas senhoras! Aquelas quatro estrelas lá no céu é o Pai do Mutum! juro que é o Pai do Mutum, minha gente, que pára no campo vasto do céu!..Isto foi no tempo em que os animais já não eram mais homens e sucedeu no grande mato Fulano [...] E o pai do Mutum com seu compadre num tempo muito de dantes já foram gente que nem nós.
[...]

O feiticeiro nem não pode sair mais do corpo de Megue, do susto que pegou. E ficou mais essa praga da formiguinha lavapés prá nós... Gente!

“Pouca saúde e muita saúva,

Os males do Brasil são!”

O discurso de Macunaíma explica a origem e o que representam aquelas estrelas. Esclarece a genealogia das mesmas, o Mutum, de um ponto de vista mítico e, por esta mesma via, explica a origem dos males do Brasil, a perda do paraíso terreal e conseqüente comprometimento da saúde e a abundância das saúvas. O processo exposto na fala de Macunaíma, negação de um símbolo e substituição do mesmo por um mito como representação e explicação para a realidade, no caso a do brasileiro, expõe o que, para Mircea Eliade, é, por ser mais ampla, a definição menos imperfeita do que vem a ser o mito:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...] O mito fala apenas o que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente [...] É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje.⁴³⁰

Ao negar o símbolo, a cruz, e substituí-lo, a personagem recusa sua legibilidade que fora universalizada, por um lado, pelo processo de colonização de ideologia cristã, e, por outro, pela ideologia do positivismo republicano que já realizara uma substituição

⁴³⁰ Eliade, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, P.11

– de sinal do cristianismo para mãe-pátria. O símbolo que fora politicamente reposto pelos republicanos é, após negado, culturalmente substituído.

“PAUÍ PÓDOLE”, capítulo X, é um capítulo de negações. A repreensão de Macunaíma à fala do mulato tem um duplo caráter desarticulador, em primeiro lugar por negar o símbolo e, em segundo, por, ao negá-lo, desautorizar a origem que o fundamenta. Tendo infirmado o discurso bíblico a personagem o inverte, e desacata, ao parodiar a citação bíblica “Faça-se a Luz”⁴³¹ pelo avesso: “E a Escuridão se fez”⁴³². A fala do herói é toda negação. Contesta duplamente a civilização ocidental, não só em sua fundamentação teológica judaico-cristã, mas também em suas bases científicas. A ação é articulada, primeiramente, por meio da reformulação do discurso fabular. O tradicional “No tempo em que os bichos falavam” é substituído por “no tempo em que os animais não eram mais homens”. A proposição de que os animais um dia foram homens por um lado subverte o discurso científico darwinista da evolução das espécies, invertendo a sequência proposta pelo evolucionista, evolução da espécie humana a partir de formas mais simples, no caso, dos primatas. Por outro, o discurso bíblico do homem criado por Deus a partir do barro e da mulher, da costela de Adão.

Ao final do longo discurso, a personagem dissolve os discursos da religião (significados da cruz e gênese humana), da Política (Dia do Cruzeiro) e o da Ciência (Evolução das Espécies). Trepado na estátua, Macunaíma é porta voz de uma máquina discursiva iconoclasta. Destrói todos os discursos civilizatórios desde o primeiro a aportar em terras brasileiras, o retórico-político-religioso, trazido na bagagem jesuítica profundamente afinada com os anseios da coroa portuguesa, como afirma Helena Brandão analisando a catequese dos padres Manoel da Nóbrega e José de Anchieta.

⁴³¹ Gênesis I, 1-3.

⁴³² Macunaíma, Opus cit., p.87.

Verifica-se uma convergência entre o discurso missionário e o discurso colonizador, embora movidos por motivos diferentes. Etnocêntricos, ambos vêem o índio sempre da perspectiva do branco, dos valores de sua civilização (...) Como homens de sua época, a despeito de lutarem contra a escravização do índio, estavam os jesuítas engajados num projeto colonizador, tendo ido muitas vezes a cruza frente das expedições de conquista.⁴³³

passando pelo discurso político-positivista – expresso na bandeira nacional - e concluindo com o científico das máquinas e da teoria darwinista. Nos escombros destas falas, o herói instaura uma nova gênese que deixa o povo “feliz no coração cheio de explicações e cheio de estrelas vivas. Ninguém se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica.”⁴³⁴

Ao deixar a paulistada “feliz no coração cheio de explicações e cheio de estrelas vivas”, Macunaíma, vazando o símbolo e substituindo-o pelo mito, momentaneamente, desfaz o abismo que separa o primitivo do cidadão. Cala a voz das instituições e faz ecoar novamente a voz dos deuses, unindo, apesar da constante preguiça, o mundo à ação. O herói, por meio de mito, repõe, com sua interioridade primitiva, nos indivíduos a aventura da vida. A ação nos invoca a pensar, se é possível que *Macunaíma*, se romance⁴³⁵, não seria uma provocação à *Teoria do Romance*, George Lukács, ou solução, mesmo momentaneamente, do impasse

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível;

⁴³³ Brandão, Helena H. Nagamine. “Catequese e Colonização”. In Barros, Diana Luz Pessoa de (Org.). Os Discursos do descobrimento: 500 anos de discursos. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000, p. 109.

⁴³⁴ Macunaíma, Opus cit., p.87.

⁴³⁵ Inicialmente Mário de Andrade tinha dúvidas sobre o gênero ao qual pertencia o livro, chegou a classificá-lo, temporariamente, como “História”. Nos anúncios do lançamento lê-se, em 1928,: “Macunaíma o heroe sem nenhum caracter, historia por Mario de Andrade” (Mac. 1996, p.246). Tendo iniciado a redação da Macunaíma em 1926, em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 1927, o autor referir-se à trama como romance: “...Pretendia escrever para tutti quanti da fazenda porém afora alguma urgências não escrevi pra ninguém. Nem vadiiei tampouco. O caso é que me veio na cachola o diacho duma idéia de romance engraçado e já posso apresentar a você o Sr. Macunaíma, índio legítimo que me filiou aos indianistas da nossa literatura e andou fazendo o diabo por esses Brasis...” (Mac. 1996, p.490)

quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra.⁴³⁶

O *Macunaíma*, erguido de uma infinidade de mitos, indica, na passagem aqui discutida, a paralisia dos símbolos, cruz e cruzeiro do sul, petrificados em suas significações institucionais. Trepado em uma estátua, símbolo da ação paralisada, a personagem, em um dos muitos momentos de ação, para quem tem tanta preguiça, cala as vozes institucionais, caricaturizadas no discurso do “mulato da maior mulataria”, e, enquanto narra, revive o mito e, ao revivê-lo produz e dá à ação um novo princípio: “e a escuridão se fez”. Todas as representações do discurso do mulato são petrificadas renunciando o capítulo XV, A pacuera de Oibê, no qual a cidade de São Paulo é transformada em um bicho preguiça de pedra.

O Mutum de Macunaíma, mítico, cravado no céu, “aonde havia muita saúde e pouca saúde, lá no firmamento”, sofre, quando transformado em “estrelas rutilantes”, “lágrimas ardentes”, “Cruzeiro do Sul” e “lantejoulas de prata”, um rebaixamento. Torna-se um símbolo híbrido - fusão da peça jesuítica com o positivismo do mundo capitalista - incrustado na bandeira de um país recém saído do regime escravagista e agrário. O rebaixamento é dado pela mudança espacial, do céu para a terra, e pela perda no valor, de representação. O Mutum deixa de ser um lugar mítico, elevado no firmamento, de saúde e prosperidade e, abatido pela civilização, é pendurado na bandeira nacional. O Mutum imobilizado, “lágrimas rutilantes”, enfeita o pendão que

⁴³⁶ Lukács, George. Teoria do Romance: São Paulo. Editora 34, 2000, páginas .66-7

balança sobre uma terra de muita saúde e pouca saúde, nação agrícola-latifundiária-feudal-capitalista⁴³⁷.

Na rapsódia, sob o céu do Mutum, a personagem emblemática a miscigenação brasileira. Figura a complexidade racial e cultural aglutinada no processo de desenvolvimento nacional. O herói é índio, negro, branco. Cara de piá, corpo de homenzarão; é adulto - desenvolvido, e criança - basal. Sobre este aspecto duplo, desenvolvido e basal. A crítica Gilda de Melo e Souza faz a seguinte análise:

O mapa de sua terra, que Macunaíma descortina no tuiuiú-aeroplano, é de certo modo a projeção de um desejo profundo do escritor, manifestado em outros momentos de sua obra: desejo de estabelecer a identidade, entre o habitante rico do Sul e o pobre seringueiro do Norte, entre as cidades prósperas e superpovoadas do litoral e “o vasto interior, onde ainda a pobreza reina, e a incultura e o deserto”,⁴³⁸.

A fluidez espacial e o caráter de raça sem característica ecoam na rapsódia Macunaíma e na poesia marioandradiana: “Me sinto só branco agora, sem ar neste ar livre da **América!**/Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!”⁴³⁹. Procuraremos demonstrar, mais adiante, que a mesma característica de raça sem caráter, irá ressoar, Mutum adentro, dramatizada nas relações familiares de *Corpo de Baile*.

No capítulo X de Macunaíma todos os discursos civilizatórios são destruídos “Ninguém se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica”, menos o da literatura. O dístico “Muita saúde e pouca saúde os males do Brasil são”, retoma, como observa Cavalcante Proença, uma

⁴³⁷ Segundo Raymundo Faoro: “O sistema de colonização do Brasil teria lançado, no mundo rural, as raízes do feudalismo indígena. Feudalismo nascido neste lado do Atlântico, gerado espontaneamente pela conjunção das mesmas circunstâncias que produziram o europeu. Feudalismo renascido na América, renovo da velha árvore multissecular portuguesa. Feudalismo, no século XVI ainda vivo na península Ibérica, que se prolongou no Brasil”. Faoro, Raymundo. *Os Donos do Poder*: São Paulo, Editora Globo/Publifolha, 2000, p. 144. O “feudalismo indígena” representado, como vimos, na capitulação, e juramento de vassalagem de Montezuma.

⁴³⁸ Gilda de Mello e Souza, op. Cit., p. 33.

⁴³⁹ Mário de Andrade, *Poesias completas*, ed. crítica de Diléia Zanotto Manfio, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987, p. 394.

afirmação de Saint-Hilaire: “Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”, que é lembrado pela personagem Policarpo Quaresma durante a luta travada contra as formigas saúva no sítio “Sossego”:

[...] Veio-lhe então a lembrança aquela frase de Saint-Hilaire: se não expulsássemos as formigas, elas nos expulsariam.

O major não estava lembrado ao certo se eram essas palavras, mas o sentido era, e ficou admirado que só agora lhe ocorresse.⁴⁴⁰

Policarpo Quaresma em um sítio rodeado de miséria, onde não se sabe a cura da eripisela⁴⁴¹, ausência de saúde, rodeado pela preguiça e corrupção governamental tenta trabalhar.⁴⁴²

Considerando a Literatura como um sistema que se auto-alimenta em um circular evolutivo, espiral em expansão, passamos à análise da introdução de *Campo Geral*

Mutum rosiano: “onde ainda a pobreza reina”

Nas linhas anteriores procuramos discutir e analisar a representação do Mutum em *Macunaíma*. Este ato parece-nos fundamental para compreendermos a emblemática presença do Mutum como cenário dos acontecimentos onde se desenrolam os eventos da novela *Campo Geral*. No capítulo X da rapsódia, brevemente analisado, observamos a destruição dos diversos discursos civilizatórios, exceção feita ao discurso literário. Ao analisarmos o Mutum rosiano privilegiamos o instrumento literário para transpor a via intermediária que toca do Mutum da rapsódia de Mário de Andrade para o Mutum do *Corpo de Baile* Guimarães Rosa.

⁴⁴⁰ Barreto, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Ática, 1986, p. 97

⁴⁴¹ Idem, p.91

⁴⁴² **Em um momento futuro esperamos melhor aprofundar o que aqui desenvolvemos.**

O Mutum rosiano, não está “no firmamento, lá”. Desceu à terra. É cenário no qual é narrada a vida, marginando a miséria, de Miguilim e seus familiares. A situação dos viventes é descrita na narrativa nos seguintes termos:

...o pai ficava furioso: até quase chorando de raiva! Exclamava que era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras não eram dele, o trabalho era demais, e só no prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar o sustento da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa, estragada por mão desses ventos e chuvas, [...] Que não podia arranjar um garrote com algum bom sangue casteado, era só contentar com o Rio Negro, touro do demônio, sem raça nenhuma quase [...]Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome – Não podia vender as filhas e os filhos...⁴⁴³

No Mutum habitado por estes sertanejos, transpõe-se para o campo literário a situação de uma sociedade dividida entre dois extremos. Em um o litorâneo, onde a possibilidade de acesso aos benefícios de uma sociedade urbana e organizada estão presentes. Em outro, marcado pelo ambiente desértico ou pela mata virgem, o sertão pária: apartado dos bens civilizatórios, entre os quais a medicina, que faltará à personagem Dito.

Neste Mutum, a família de Miguilim é um micro-cosmo da misturadíssima composição da população brasileira. E é sem nenhum caráter, se considerada a base para a constituição da família patriarcal: a paternidade. Não há falta no aspecto moral “de ordem e desordem familiar”, mas no sentido da representação estético-literária da formação do Brasil. Na família de Miguilim, só há uma certeza, se há, de quem é a mãe, no entanto, em uma sociedade de raízes patriarcais na qual o conceito de família é construído com base na figura paterna, a suspeita corroi o sistema na própria base. É o que ocorre na família de Miguilim sobre a qual paira a dúvida de quem é o pai das crianças. A paternidade pode caber a Béro, a Terez, aos que nominam os cães, que tem

⁴⁴³

CB: 1956, p. 54.

os nomes dos desafetos de Béro. Tantos podem ser que para estes há até mesmo um cão chamado Seu-Nome. A suspeita que paira sobre Nhanina pesa como culpa indubitável, pois embora a estrutura familiar de Béro seja um mero arremedo da família patriarcal, a dúvida basta, e a desconfiança é que alimenta a violência do “patriarca” surrando tanto a esposa quanto o filho sobre o qual recai a incerteza⁴⁴⁴.

A correlação entre o Mutum andradiano e o Mutum rosiano, no intróito de “Campo Geral” indica, parece-nos, não que na “novela o Mutum se atualiza e localiza a origem de um percurso cósmico-familiar entre a ordem e a desordem, a civilização e a selvageria”⁴⁴⁵, mas sim a antropofagia do antropófago – ou, se preferível: a assimilação do assimilador. Ou seja, a devoração da herança de Mário de Andrade, que tantas faz na construção do projeto estético ideológico, por Guimarães Rosa. Outro costumás devorador de mitos, de lendas, de línguas, de literatura.

Na introdução deste estudo, expressamos nossa intenção de contribuir com os estudos de *Corpo de Baile* oferecendo alteridade. Traduzimos este termo de um termo elaborado por Darcy Ribeiro. Gostaríamos de tratar a questão por meio da perspectiva do olhar, considerando quem olha, o “EU”, e para onde se olha “o outro”. Esta discussão é fundamental para prosseguirmos a leitura de “Campo Geral”.

⁴⁴⁴ Segundo Sérgio Buarque de Holanda no ambiente patriarcal “ o pátrio poder é ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. Não são raros os casos como o de um Bernardo Vieira de Melo, que, suspeitando a nora de adultério, condena-a à morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda publicidade que se deu ao fato o próprio criminoso”. Conf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 26 ed., São Paulo, 1995, p.82

⁴⁴⁵ Roncari, Luiz. Opus cit. P. 170.

O mutum cheio de gente

Um olhar entre o “Eu” e o “outro”

A relação entre literatura e cultura tem por intermediação os agentes, os diferentes povos e suas maneiras de representar-se, e o olhar de um povo sobre a cultura e representações do outro. Anteriormente disse que tratar de cultura é tratar de culturas, assim, utilizando uma expressão de Darcy Ribeiro, posso dizer que esta proposta analítica propõe um olhar de “brasilindioneგრitudes”⁴⁴⁶. Isto significa observar de mais de uma perspectiva, o que, na presente questão, constitui mais do que a mediação estabelecida em relação ao ponto para onde se olha, distância entre sujeito e objeto, mas de quem olha: vivência cultural do observador, a re-delinear a superfície daquilo que é avistado, imprimindo uma imagem já pré-constituída por elementos culturais sobre a matéria refletida pela luz. Compreender a resultante entre o cruzamento do que se vê com o que se avista pode expor o crivo dos conflitos que envolvem a representação do objeto pelo sujeito. No aspecto da construção artística, o conceito de composição proposto pela retórica aristotélica é exemplar por propor ao imitador (o artista), além do gênero e do estilo adequado a cada representação, o tipo a ser imitado.

A *Poética*, de Aristóteles, orienta o modelo a ser adotado pelos artistas. Ensina que imitam pessoas em ação, sendo as ações “necessariamente ou boas ou más”⁴⁴⁷ [Grifo meu]. A diferenciação binária do tipo, “boas ou más”, operada por juízo de valores baseado em virtude ou vício, pauta o beletismo e a literatura indicando quem e o que é digno do estilo alto, *ars laudand*, e, do estilo baixo, *ars vituperand*.

⁴⁴⁶ Esta é uma expressão utilizada por Darcy Ribeiro: “Mario de Andrade, a enciclopédia viva das brasilindioneग्रitudes”. RIBEIRO, Darcy. In: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*/Mário de Andrade. – Edição Crítica Telê Âncona Lopez: México, Edições Unesco, 1996. p. XVII.

⁴⁴⁷ A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino; São Paulo, Cultrix, 5 ed., 1992 (Introdução: Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna), p. 20.

A distinção caracterizadora de tipos é, de acordo com os pressupostos que a constituem, na base, diferenciação de pessoas e construção da percepção adequada a cada uma delas. Do ponto de vista dos estudos de Teoria Literária, o que se tem são os critérios de recepção⁴⁴⁸, porém o efeito pode ser pensado não somente no sentido da *Wirkungsgeschichte*, mas também no que a operação permite compreender da sociedade: tensão ou harmonia entre sujeitos revelados nas belas letras e na literatura.

No caso brasileiro, o registro do olhar do “Eu” sobre o outro está assentado na “Carta de Pero Vaz de Caminha”. Esta nos mostra a visão do colonizador filtrada pelos elementos da cultura européia, branca e cristã. Culturalmente guiada a visão do português, não vê no objeto o que há, mas exatamente o que falta. Relata, na carta, a visão do que não há, construindo a sobre-imagem do “outro”: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas.”⁴⁴⁹. O olhar do branco português ao incidir sobre o nativo de Pindorama vê, culturalmente, e assim fixa-se na ausência. Vestirá, no evento, a nudez de vergonha e Pindorama de Terra de Vera Cruz.

A distinção entre “Eu”, o colonizador e o colonizado, o “outro”, é bastante evidente na segunda oitava de *Os Lusíadas*, nas quais o primeiro coloca-se como virtuoso e o segundo é traçado, vicioso.

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando, [Grifo meu]
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,

⁴⁴⁸ Sobre critérios de recepção conferir: Jaus, Hans Robert. *A história da Literatura como Provocação à Teoria Literária*: São Paulo, Ática, 1994. No caso específico da recepção do beletrismo brasileiro conferir Hansen, João Adolfo. *A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Cia das Letras/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1989.

⁴⁴⁹

Se a tanto me ajudar o engenho e arte.⁴⁵⁰

O “outro”, o das “terras viciosas/De África e de Ásia”, é passível de devastação, arrasado pela autoctonia portuguesa. Considerado inferior por não presentificar os valores de representação racial: brancura, e, religiosos: catolicismo cristão. Os versos expõem a lógica da composição binária aristotélica, explorando par opositivo virtuoso ou vicioso, como ensina Aristóteles na Poética⁴⁵¹.

Como vimos no excerto da epopéia camoniana as relações entre o “Eu” e o “outro” são literariamente marcadas. O poeta português, “imitador ensinado”⁴⁵², exercita a arte do louvor, *ars laudand*, ao exaltar o povo português, o “Eu”. Mesmo atuando no estilo alto, a epopéia realiza o rebaixamento do estrangeiro, o “outro”, presentificando-o em uma pintura deformada. É o que ocorre, por exemplo, no canto V de Os Lusíadas, versos 37- 60, nos quais encontramos a descrição do Gigante Adamastor, é a que segue:

Porém já cinco Sóis eram passados
Que dali nos partíramos, cortando
Os mares nunca d'outrem navegados,
Pròsperamente os ventos assoprando,
Quando ùa noute, estando descuidados
Na cortadora proa vigiando,
Ùa nuvem que os ares escurece,
Sobre nossas cabeças aparece.
(...)
Não acabava, quando ùa figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura;
O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena e pálida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos⁴⁵³

⁴⁵⁰ Camões, Luis Vaz de. Os Lusíadas. Edição Crítica Francisco Silveira Bueno. Rio de Janiero/São Paulo: Ediouro, 12^a, s/d., p. 43.

⁴⁵¹A Poética Clássica: Aristóteles, Horário, Longino. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna: São Paulo, Cultrix, 5^o ed., p. 20.

⁴⁵²A Poética Clássica: Aristóteles, Horário, Longino. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna: São Paulo, Cultrix, 5^o ed., p.64.

⁴⁵³ Camões, Luis Vaz de. Os Lusíadas. Edição Crítica Francisco Silveira Bueno .Rio de Janiero/São Paulo: Ediouro, 12^a, s/d., p. 82-83.

Representação dos perigos, das tempestades, causador de naufrágios, enfim dos males sofridos pelo heróico povo português, os lusíadas, o Gigante Adamastor é retratado, como vemos nos versos acima, por meio de um acúmulo de adjetivos: “cor terrena”, “cabelos crespos”, “boca negra” e “barba esquelada” (a ausência de pelos). A posição geográfica do encontro, sul da África, e o biotipo traçado identificam o indivíduo da raça negra. A imagem constituída é fixada por um conjunto de deformidades, é “disforme e grandíssima”, tem os “olhos encovados”, a “postura/ Medonha e má”: é, pela falta de unidade, risível, como ensina Horácio na Espistola aos Pisões⁴⁵⁴.

Produzido para um determinado leitor, o que se reconhece como herdeiro das “memórias gloriosas /Daqueles reis que foram dilatando/A Fé, o Império e as terras viciosas /De África e de Ásia andaram devastando”, não deixa de ser atraente a idéia de uma leitura a “contrapelo” de *Os Lusíadas*, ficção sobre a ficção. Imaginando-o lido do ponto de vista do africano, do colonizado, invertendo a experiência entre os protagonistas. Esta ação tornaria o inimigo em amigo e o mentiroso em profeta. É o que ocorreria, por exemplo, na leitura das estrofes 77, 78 e 79, Canto I, nas quais Baco avisa da chegada de um povo cristão e sanguinolento, a matar, roubar e escravizar os africanos⁴⁵⁵.

No Brasil, o beletismo seiscentista e setecentista sustenta os mesmos princípios de elogio para o igual e vitupério para o diferente. Os sermões de Padre Antonio Vieira e as sátiras atribuídas ao poeta Gregório de Matos mantêm tracionadas as fronteiras que separam e diferenciam o “Eu” do “outro”. São assinalados como viciosos os negros,

⁴⁵⁴ A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão, tradução de Jaime Bruna: São Paulo, Cultrix, 5^o ed., p. 55.

⁴⁵⁵ Camões, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição Crítica Francisco Silveira Bueno. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro, 12^a, s/d., p. 49.

os judeus, os calvinistas, os luteranos e índios, estes particularmente na sátira, enfim todos que não sejam ou católicos e brancos⁴⁵⁶.

Durante o Romantismo, numa holografia oitocentista, imprimi-se sobre o indígena a espiritualidade cristã e os valores medievais da cavalaria. Europeizado e esbranquiçado o índio é transformado em “embaixador” da nação recém liberta de Portugal. O negro recebe pouquíssima representação na literatura romântica, e quando recebe é descorado, caso da personagem Isaura do romance *A escrava Isaura*, 1875, de Bernardo Guimarães. O negro na literatura brasileira é, por longo tempo, visto, exatamente pela ausência, visão do que não há. Esta ausência deve-se, segundo Antonio Candido, ao fato da miscigenação com o negro ser considerada, por causa da escravidão, humilhante⁴⁵⁷. No caso do negro, ao fator histórico de não-representação ou distorção, unem-se os conceitos antropológicos predicantes da inferioridade do africano. Aqueles incidem sobre a representação, estes fortalecerão os preconceitos atuantes na constituição das personagens, concretizando na sociedade praticas racistas, agora cientificamente fundamentadas. Sítio ao avesso, a exclusão das páginas literárias encontra no terreno da ciência a argamassa necessária ao emparedamento do indivíduo no *apartheid* cordial da sociedade brasileira.

Toda esta digressão, após atravessarmos às portas dos Mutuns, cremos fundamental, para ouvirmos o orar “porqueado”⁴⁵⁸ da negra Mãitina pela visão de distinta cultura, de razoado diverso. Não para, por meio desta perspectiva, definir o objeto, mas para acrescentar mais um modo de ver, no qual rezar “porqueado” não seja rezar “porcamente”, mas ter a oração movida de outras razões.

⁴⁵⁶ É o caso do romance atribuído a Gregório de Matos que tem por didascália: “Queixa-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando que as culpas, que lhe increpam, não são suas, mas sim dos viciosos moradores que em si alverga”. In. Wisnik, José Miguel. Gregório de Matos Poemas Escolhidos: São Paulo, Círculo do Livro, s/d, página 57.

⁴⁵⁷ Candido, Antonio. O Romantismo no Brasil. São Paulo: Humanitas, 2004, p.81.

⁴⁵⁸ Segundo a pesquisadora Nilce Sant’Anna de Martins, rezar “porqueado”, termo criado por Guimarães Rosa (CB, p.33), significa “Grosseiramente, estropiadamente, porcamente”. Conf. Martins, Nilce Sant’Anna. O Léxico de Guimarães Rosa. São Paulo: Edusp,2001, p. 293.

No artigo “Poesia *versus* Racismo”⁴⁵⁹, Alfredo Bosi, destaca a matéria que substancia a construção das paredes que sitiam o negro no mundo dos brancos. Avaliando os pressupostos do livro *Os africanos no Brasil* (1932), escrito pelo médico e antropólogo Nina Rodrigues, o crítico destaca o poeta João da Cruz e Souza como um elemento prodigioso de resistência cultural, ao reunir, na própria vida, o drama, simultaneamente, subjetivo e público da existência.

Analisando a prosa poética de “Emparedado”, do livro *Evocações* (1887), e a situação do poeta Cruz e Souza em uma sociedade racista, Alfredo Bosi afirma: “O negro, enquanto sujeito, é o emparedado.”⁴⁶⁰. No ensaio, o crítico enlaça a tríade ser humano/poeta/poesia analisando à situação do escritor negro submerso sob o peso de uma sociedade que inflige a Cruz e Souza a hipótese de que a etnia à qual pertence é inferior e naturalmente criminosa em função de ocupar um estágio abaixo do que os brancos ocupam na escala da evolução humana. A teoria “científica” é expressa pelo médico Nina Rodrigues nos seguintes termos:

A sobrevivência criminal é [...] um caso especial de criminalidade, aquele que se poderia chamar de criminalidade étnica, resultante da coexistência, numa mesma sociedade, de povos ou raças em fases diversas da evolução moral e jurídica, de sorte que aquilo que não é nem imoral nem antijurídico para uns réus já deve sê-lo para outros. Desde 1894 que insisto no contingente que prestam à criminalidade brasileira muitos atos antijurídicos dos representantes das raças inferiores, negra e vermelha, os quais, contrários à ordem social estabelecidas pelos brancos, são, todavia, perfeitamente morais e jurídicos, considerados do ponto de vista a que pertencem os que os praticam.⁴⁶¹

Construída culturalmente ao longo da história, a imagem do diferente, sofre uma contínua distorção. Deformado por não pertencer à religião prevalente, ou não corresponder ao biotipo do dominador, é tornado raça diversa e condenado à danação pela ciência, e ao ostracismo pelos escritores até o primeiro quarto de século XX.

⁴⁵⁹ Bosi, Alfredo. “Poesia versus Racismo”. In. *Estudos Avançados*. 16 (44): 235-53, 2002

⁴⁶⁰ Idem, p. 251

⁴⁶¹ Rodrigues, Raymundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. Brasília: Editora da UnB, 1988, p.306.

Em “Poesia *versus* Racismo”, Alfredo Bosi, retomando Georg Simmel, expõe as relações entre cultura objetiva, transmitida por meio das instituições oficiais e veículos de comunicação, e a cultura subjetiva “dinâmica da expressão artística ou de certas experiências éticas e religiosas”⁴⁶². O crítico reconhece em Cruz e Souza uma cultura objetiva da subjetividade, pois este elabora uma poesia que desliza no sentido contrário aos casuísmos. Inspiração na qual a África atua como insígnia dos sofrimentos vividos pelo poeta, que se inseriu pelas letras na cultura objetiva, e por descendentes de africanos. O crítico indica que, no entanto, ao adotar “o vocabulário naturalista ao falar em ‘temperamento fatalizado pelo sangue’, Cruz e Souza assimilou paradoxalmente a linguagem do determinismo racial contra o qual se insurgia”⁴⁶³. O paradoxo é fruto, muito provavelmente, da situação de, para poder afirmar-se contra a cultura que fataliza, assimilá-la para contra a mesma insurgir-se, assim a insurreição nasce paradoxal, por dar-se não no código do insurgente, mas naquele contra o qual se insurge.

Alfredo Bosi enfatiza a maldição “do poeta em conflito com a sociedade; maldita é a *persona* negra que a escravidão e o preconceito marcaram com ferro em brasa”⁴⁶⁴. Esta proposição nos obriga a pensar o quanto a situação do sujeito, enquanto ser, não se estende, mimeticamente, à representação enquanto *persona*. Se as “paredes” sitiadoras do sujeito não são, também, amalgamadas pelas interpretações da representação literária do mesmo. É preciso questionar o quanto a imagem representada não sofre, no exercício interpretativo da crítica, às interferências dos mesmos mediadores das relações sociais, reproduzindo na análise da *persona* os mesmos padrões sociais que influenciam a construção dos estereótipos estigmatizantes do negro, presentes, já lá na distante e ultrapassada

⁴⁶² Bosi, Alfredo. “Poesia versus Racismo”. In. Estudos Avançados. 16 (44): 235-53, 2002

⁴⁶³ Idem, 247.

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*.

proposição de Nina Rodrigues e seus antecessores, do africano como uma ameaça à ordem.

Estabelecido este ponto do diálogo, gostaria de passar adiante.

MÃITINA: UM ORAR PORQUEADO

As lentes sobre o Mutum

Já discuti a questão da perspectiva do olhar. Paira sobre “Campo Geral”, por sugestão do próprio narrador, a necessidade de observar Mutum por lentes alheias, pois este faz com que Miguilim, para afugentar a miopia, tenha por emprestados, ao final do conto, óculos de outrem para ver o próprio mundo:

“Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?

Miguilim espremia os olhos. Drelina e a Chica riam. Tomezinho tinha ido se esconder.

_Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...

E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo jeito.

_ Olha, agora!

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo...⁴⁶⁵

A opção de nossa pesquisa obriga às lentes de nossa atenção a não se deter somente sobre o solista e pressuposto narrador, Miguilim. Observamos à movimentação das demais personagens e uma em particular chamou-nos a atenção: Mãitina. A personagem inquieta-nos pela disparidade entre a função da mesma na narrativa e o tratamento que esta recebe dos estudiosos. Ou é silêncio – ignorada, ou ameaça à ordem familiar: “Além de tio Terêz, a família vivia outras ameaças de desordem interna, como as representadas pela Mãitina, pelo Majela Patori, pelo touro negro e outras, que

⁴⁶⁵ CB, p.133-134.

veremos adiante”⁴⁶⁶, ou socialmente deslocada: “Mãitina – uma negra de origem africana, algo deslocada naquele mundo, que fia ali meio solta, às vezes ajudando em algum trabalho, às vezes bêbeda, às vezes enfiada em um quartinho escuro, mexendo com seus ‘feitiços’”⁴⁶⁷

Em ação análoga a Miguilim, procuraremos olhar todas as personagens para que elas possam ganhar *anima* no contexto da narrativa:

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

Olhava mais era para a mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para tio Terêz: -“Tio Terêz, o senhor parece com Pai...”⁴⁶⁸

Perseguindo o olhar de Miguilim, tencionamos ver às personagens de maneira mais vigorosa. Como tudo na passagem acima passa pelos “olhos redondos e os vidros da manhã”⁴⁶⁹ agiremos como um fotógrafo, tendo observado o plano geral, destacaremos em um *zoom*, em primeiro lugar, do campo marginal para o central à Mãitina. Esta opção fundamenta-se em duas razões; a primeira justifica-se pelo fato da personagem solicitar uma atenção que ainda não lhe foi dedicada, e cremos que isto é importante para a compreensão da novela, pois em um livro intitulado *Corpo de Baile*, seja, na novela, única a dançar⁴⁷⁰, a segunda nos dá o próprio Miguilim, pois estando toda a família e amigos reunidos para dar-lhe adeus ele, que ao por anteriormente os

⁴⁶⁶ Roncari, Luiz. Opus cit. P. 173.

⁴⁶⁷ Lopes, Paulo Cesar Carneiro. Tese. USP, 2000. Mimeo.

⁴⁶⁸ CB, p. 136.

⁴⁶⁹ CB, p. 136.

⁴⁷⁰ Quanto à dança há também uma referência à Chica, irmã de Miguilim, “ela cantava tirando completas cantigas, dansava mochinha”. CB, p.27. Ocorre que, neste caso, a ação de cantar e dançar está no contar de Miguilim personagem e não na realização do ato por Chica, diferentemente de Mãitina.

óculos olhara primeiro para Mãitina, a esta volta novamente a atenção: “Se despediu de todos uma primeira vez principiando por Mãitina e Maria Pretinha”⁴⁷¹

Focalizar primeiro Mãitina, como faz Miguilim, solicita outro enfoque na operação de análise, pois obriga-nos a indagar o que a negra representa na trama, e para obtermos uma resposta é necessário recorrer às lentes da cultura africana enraizada na personagem e em Maria Pretinha. Esta intervenção permitirá à análise revelar Mãitina, Nhanina, mãe de Miguilim, e o caçador Tio Terêz por um ângulo distinto, já que acrescenta um novo elemento à recepção do texto.

Focamos à africanidade, embora o comum seja o mundo ocidental de herança helenista, ideologicamente dominado por uma cultura alvejante, associe abordagens mitológicas a Zeus, Hera, Atena, Apolo, Hermes, etc. Esse fato se dá mesmo em um país profundamente marcado por influências da cultura negra⁴⁷², pela religiosidade mitológica africana, na qual temos deuses com características arquetípicas semelhantes às encontráveis na cultura greco-latina. No panteão dos orixás, temos também um deus mensageiro, Exu, um deus pai de todos os deuses, Oxalá, uma deusa mãe, Iemanjá, uma deusa do amor, Oxum, um deus da justiça, Xangô⁴⁷³.

O viés helenista sobre “Campo Geral” é alimentado pelo próprio Guimarães Rosa quando recepção da correspondência do autor é utilizada como base para o trabalho crítico. Em carta a Edoardo Bizzarri o escritor declara:

(Seu) Aristeu – deve ser dado na forma correspondente italiana, pois, como V. sabe, Aristeo era uma das

⁴⁷¹ CB, p. 135.

⁴⁷² Aqui quando tratamos de mitologia e religiosidade africana não estamos nos referindo a judeus e muçulmanos.

⁴⁷³ Sobre a mitologia africana vale consultar *Orixás*. Verger, Pierre Fatumbi. São Paulo: Circulo do Livro/Corrupio, 1.981

personificações de Apollo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças⁴⁷⁴

A crítica Heloísa Vilhena de Araújo, à lista de Guimarães Rosa, acrescenta: “deus da razão e da ciência, da medicina, das profecias e da arte, das caçadas, **da visão e das belas formas** [grifo meu]” (1992, p.29). Destacamos as qualidades de Apollo elencadas pela ensaísta, pois o elenco das atribuições da divindade destacados pela crítica é mais eficiente para a compreensão da novela que o feito pelo autor da mesma. As cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seus tradutores são úteis à compreensão dos textos quando estes autenticarem o diálogo epistolar, pois são cartas que não tem como foco a crítica literária. Há correspondência trocada entre escritores com interesse voltado para a arte literária, é o caso, por exemplo, das cartas trocadas entre Mario de Andrade e Manuel Bandeira, mas a correspondência entre Guimarães Rosa e seus tradutores só é criticamente interessante se confirmada pelo texto. Para a compreensão de “Campo Geral”, os atributos de deus “da visão e das belas formas”, elencados pela crítica, são mais produtivos, por todas as questões que envolvem a visão de Miguelim, que os trocados entre o autor e o tradutor.

A sociedade brasileira herda elementos de diversas tradições, e estas nos obrigam a abrir um leque de considerações, que fujam das amarras mais frequentes, e buscar, sob a alteridade de lentes diversas, indagar, e colher, de cada uma delas a “matéria vertente” do tear rosiano. Esta ação é fundamental para analisar a obra de um autor que tece do universal o regional⁴⁷⁵, universalizando na trama regional a literatura

⁴⁷⁴ Rosa, João Guimarães. Correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 39.

⁴⁷⁵ É o caso, por exemplo, do sertanejo Riobaldo que nos remete à literatura alemã, não por relação de dependência. O crítico Roberto Schwarz faz a seguinte observação “O Romance de Rosa passa-se no sertão de Minas Gerais, por volta de 1.917, sua população é de jagunços. O de Thomas Mann tem por cenário a Alemanha, primeira e segunda guerras mundiais, seus personagens saem principalmente da burguesia acadêmica”. Schwarz, Roberto. “Grande Sertão e Dr. Faustus”. In A Sereia e o desconfiado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

universal. Tecendo, destecendo e retecendo literatura e cultura o texto rosiano elabora uma literatura poeticamente antropológica⁴⁷⁶.

Um processo dialógico de leitura permite ampliar limites e ultrapassar barreiras de práticas que petrificam conceitos, e até mesmo preconceitos, possibilitando estabelecer a análise das personagens marginalizadas, como Mãitina e outras personagens, acima do nível das “ameaças de desordem interna” que têm sido usualmente encontradas.

⁴⁷⁶ Segundo David Arrigucci, Guimarães Rosa atua “mimeticamente a situação de um pesquisador que busca o acesso a outra cultura...e, por esse meio, se funda uma espécie de antropologia poética, em que a penetração na alma do rústico se encena, ao mesmo tempo processo dialógico de esclarecimento”. Arrigucci, Davi. *O Mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*. In. *Novos Estudos CEBRAP*: São Paulo, n. 40, pp. 7- 29.

Considerações finais

“O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.”

Dança e literatura – tanto a oral quanto a escrita – formam um par que guarda os aspectos fundamentais das atividades humanas. Volátil, o baile se dissolve, praticamente, na execução do movimento, mas a ação que o produz permanece. Assimilada pelo registro literário, as razões que movem o baile ficam, nas linhas do texto, à espera da decifração dos enigmas do baile. Esta tese buscou, analisando os pressupostos que envolvem a dança e os fenômenos ao baile ligados, oferecer a arte do movimento e suas implicações: religiosidade, resistência cultural, sexualidade, práticas de convívio e conveniência sociais, etc. como uma chave crítica para a análise do texto literário.

Se a obra literária é um espaço privilegiado para a representação da sociedade e dos anseios sociais da humanidade, tanto os mais nobres quanto os mais abjetos, a dança figura como elemento diplomático desses anseios. Lutando sem armas, o baile oferece resistência ao processo de alienação cultural dos povos; é repositório cultural das sociedades ágrafas; elemento, “diplomático”, mediando o confronto entre a cultura dos que tentam dominar e dos que resistem em silêncio, obrigados pela censura – tanto a religiosa quanto a institucional, ou ambas aliadas –, à dominação. A arte do corpo, ao ser incorporada pela arte da “luta com palavras”, vem carregada de elementos suspensos nas implicações históricas da cultura do corpo como forma de expressão, como instrumento de “presentificação do ser no mundo”.

Rastrear a dança no discurso literário de João Guimarães Rosa e de Mário de Andrade, passando, mesmo que de forma sumária, pelas contribuições José de Alencar e Graciliano Ramos, demonstrou, como resultado, que questões históricas e culturais

estão, por meio da dança, implícitas no texto, e guardam segredos possíveis de serem desvendados por meio da análise das razões que impelem, ou tentam impedir, o movimento da dança.

A dança, como fio condutor, creio, permitiu sugerir outra leitura das personagens negras na literatura de João Guimarães Rosa, não uma leitura melhor, mas outra leitura. Necessária. A que considera as ações porqueadas por outra razões.

Como foi dito na introdução desta tese, este trabalho é apenas um passo no caminho de uma pesquisa mais completa sobre o baile as implicações da apropriação dos fenômenos da dança pelo discurso literário. Esta pesquisa tem um longo caminho pela frente, reconheço, principalmente em razão do tempo no qual o trabalho foi realizado, as falhas nela contidas, mas espero também que os possíveis méritos e contribuições nela contidos possam ser reconhecidos, “sem mais dizer, espero vossa distinta sentença. Chefe. Chefes.”⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ GS:V, p. 213.

Bibliografia

Textos de João Guimarães Rosa

Sagarana. 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Universal, 1946.

Corpo de Baile. 1ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, 2 vols.

Grande Sertão: Veredas. 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

Primeiras Estórias. 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

Tutamatéia (Terceiras Estórias). 1ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

Estas Estórias. 1ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

Ave, Palavra. 1ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.

“Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras”. In: *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. Rio de Janeiro: Editora UFMG/Nova Fronteira, 3 ed. 2003.

João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

“Duas Cartas”. In: *Cavalo Azul 3*. São Paulo, Edição de Dora Marianna, 1968.

Textos sobre a obra João Guimarães Rosa

ARRIGUCCI JR., David. “Guimarães Rosa e Góngora: Metáforas”. In *Clavileño*, ICHSP, 1967. Republicado em *Achados e Perdidos (Ensaio de Crítica)*. São Paulo, Polis, 1979.

_____. Romance e experiência em Guimarães Rosa, *Novos Estudos CEBRAP*, n.º. 40, novembro de 1994, páginas 27-28 .

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.

_____. “O pacto no Grande Sertão: Veredas – Esoterismo ou lei fundadora?” in *Revista da USP*, nº 36, páginas 26-45.

BRAIT, Beth. *Literatura Comentada Guimarães Rosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1990, 3º edição

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1969.

CAMPOS, Augusto de. “Um Lance de ‘Dês’ no Grande Sertão”. In: *Guimarães Rosa em Três Dimensões*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1970.

CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: *Guimarães Rosa em Três Dimensões*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1970.

CANDIDO, Antonio. “ O Homem dos Avessos”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo, Nacional, 1971.

_____ et alii. *Diálogo 8*. São Paulo, Edição da Sociedade Cultural Nova Crítica, Nov. 1957.

CÉSAR, Guilhermino et alii. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Ed. Da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969.

COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo, Ática, 1978.

COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991

DANIELI, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

Vários Autores. *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

FONSECA, Maria Augusta. “As entranhas de um conto”. In *Ficções: Leitores e Leituras*. Viviane Bosi, Claudia Arruda Ferreira, Andrea Saad Hossne e Ivone Daré Rabelo (Orgs.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, páginas 47- [indicar a primeira e a última página]-.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

_____, *Mitológica Rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.

_____. “Riobaldo, o homem das metamorfoses” In Lourenço Dantas Mota e Benjamin Abdala Junior (Orgs). *Personae – Grandes personagens da literatura*. São Paulo: Senac, 2001.

_____. Rapsodo do Sertão. In *Cadernos de Literatura Brasileira* números 20 e 21 - Dezembro de 2006, páginas 144 – 186

GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1972.

HANSEN, João Adolfo. *O O – A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LISBOA, Henriqueta et alii. *Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1966.

MACHADO, Ana Luísa. *Recado do Nome – Leitura de Guimarães Rosa à Luz do Nome de Seus Personagens*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

MENESES, Adélia Bezerra de. In *Estudos Avançados* nº 22, 2008, páginas 255-272.

MORAES, Marcio Augusto de. “Um olhar para Maitina: o ‘Eu’ e o ‘Outro’ na literatura de língua portuguesa e na crítica rosiana. In: *Vínculo: Revista de Letras da Universidade Estadual de Montes Claros*. Vol. 9, (jul./dez 2008), páginas 99-112.

_____. K Die Verwandlung. In: XI Congresso da Associação Latino-americana de estudos Germanísticos, 2005, São Paulo, Paraty e Petrópolis. *Akten des XI. Lateinamerikanischen germanistenkongresses*. São Paulo : Edusp, Monferrer Produções, 2003. v. Band 2. p. 206-207.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2.000.

_____. “Desenredos em Guimarães Rosa”. *Cultura – Revista Brasileira de Literatura*. Ano IV, No. 43, fevereiro 2001, página 56-59.

PACHECO, ANA PAULA. *Lugar do mito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

PASTA Jr., José Antonio. “O romance de Rosa – temas do Grande Sertão e do Brasil.” In *La Ville exaltation et distanciation Études de littérature portugaise et brésilienne*. Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris, 1997, páginas 159 -170.

PRADO, Jr., Bento. “O Destino Decifrado – Linguagem e Existência em Guimarães Rosa”. In *Cavalo Azul 3*. São Paulo, Edição de Dora Marianna, 1968.

PROENÇA, M., Cavalcanti. *Trilhas do Grande Sertão*. Rio de Janeiro, MEC, 1958.

RIBEIRO, Gilvan P. et alii. “O Alegórico em Guimarães Rosa”. In: *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.

- RIEDEL, Dirce Cortês. *Meias-Verdades no Romance*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1980.
- ROCHA, Gláuber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro, Record, 1978.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- _____. *O cão do sertão*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- SANTOS, Paulo de Tarso. *O Diálogo no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Hucitec, 1978.
- SANTOS, Wendel. *A Construção do Romance em Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão e Dr. Faustus”. *In: a Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. “Grande Sertão: a fala”. *In: a Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- TARSO, Paulo de. *O Diálogo no Grande Sertão: Veredas. Guimarães Rosa e Riobaldo*. São Paulo, Hucitec, 1978.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos – Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- VIGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte/Brasília, Ed. Comunicação/INL, 1974.
- XISTO, Pedro. “À Busca da Poesia”. *In: Revista do Livro 21-22*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1961.

Textos de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (Marcos Antonio de Moraes, org.) São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1970.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 2002.
- _____. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica Telê Ancona Lopez, Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, São Paulo: Secretária de Cultura e Ciência e Tecnologia, 1978.

_____. Macunaíma - o herói sem nenhum caráter. – Edição Crítica Telê Ancona Lopez: México, Edições Unesco, 1996.

_____. As melodias do boi e outras peças, São Paulo: Duas Cidades, 1987 (preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga).

_____. *Poesias completas*, ed. crítica de Diléia Zanotto Manfio, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987.

_____. “Choreographies”, O Estado de S. Paulo, 05 de março de 1939, Apud “Revista do Instituto de Estudos Brasileiros”, nº 36, páginas 161-165.

Danças, Festas Populares, Moda e Antropologia do Corpo

CALANGA, Daniela. História Social da Moda (Tradução Renata Ambrosio). São Paulo: Senac, 2008

CHARTIER, Roger. “Disciplina e invenção: a festa”. In, *Leituras e Leitores do Antigo Regime*. São Paulo: Unesp, 2004, páginas 21-44.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Union de L’Âme et Du Corps*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. 2002

ZIELINSKI, Agata. *Lecture de Merleau-Ponty et Levinas – Le corps, Le monde, l’autre*. Paris: Universitaires de France. 2002

MANZI, Ronaldo Manzi. *Em torno do corpo próprio e sua imagem*. Tese USP: 2007, mimeo

MENDES, Miriam Garcia. *A Dança*. São Paulo: Ática, 1985

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 2006.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

The Classic Ballet. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1980

TONELLII, Ana. *E ballando ballando: la storia d'Italia a passi di danza : 1815-1996 : dal valzer borghese alla macarena dei militanti popolari*. Milão: Franco Angeli, 2ª edição, 1998.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. “Lírica e Sociedade”. In: Os Pensadores. Trad. Rubens R. T. Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208.

AGUIAR, Flávio. A Comédia Nacional de José de Alencar. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, José. Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979.

_____.O demônio familiar. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. (Introdução de Antonio de Oliveira Brandão; tradução, Jaime Bruna), 3^o edição. São Paulo: Cultrix, 1998.

AUERBACH, Erich. Mimeses - A Representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____.Figura. (Tradução Duda Machado). São Paulo: Ática, 1997.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia,1984.

CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2 vols. 1981

CARPEAUX, Otto Maria. História da Literatura Ocidental. Rio de Janeiro: Alhanbra, 2 ed., 1978.

BAKHTIN, Mikahail. A cultura popular na idade média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 2008(Tradução de Yara Frateschi Vieira).

_____. Problemas da poética de Dostoiévski, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. Questões de Literatura e Estética. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARRETO, Lima. Triste Fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Ática, 1986

BATAILLE, Georges. O erotismo; o proibido e a transgressão. 2 ed. Lisboa: Moraes Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, in *Os Pensadores*, São Paulo: Abril, 1983, PP. 3 – 28.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie (Escritos Escolhidos)*, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1987.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire – Um crítico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Trad. de

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1983, PP. 29 – 56.

BRASIL, Hebe Machado. *A música na cidade de Salvador 1549 – 1900 complemento da história das artes na cidade de Salvador*, Salvador: Prefeitura Municipal da do Salvador, 1969.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix

_____. *O Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. “Poesia versus Racismo”. In. *Estudos Avançados*. 16 (44): 235-53, 2002

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição Crítica Francisco Silveira Bueno .Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro, 12^a , s/d.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular” In “Revista de Estudos Históricos”. Rio de Janeiro, volume 08, número 16, 1995, páginas 179-192

CARONE, MODESTO. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil 1917-1945*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 2 ed. 1987.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, sd.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- FAORO, Raymundo. Os Donos do Poder: São Paulo, Editora Globo/Publifolha, 2000
- FARIA, José Roberto. José de Alencar e o teatro. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1987.
_____. “A comédia Realista de José de Alencar”. In ALENCAR, José. O demônio familiar. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003
- FONSECA, Maria Augusta. “No ponteio da violinha”, In *Modernos de Nascimento: figuras críticas do Brasil*. (Org.) Abdala Jr. Benjamim/Cara, Salete de Almeida, São Paulo: Boitempo, 2006. **PÁGINAS**
- FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". In. Revista da USP, São Paulo, nº 53, páginas 166-182, março/maio de 2002
- FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*.(tradução de Flávio Aguiar). São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. Anatomia da crítica (tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Cultrix, s/d.
- GRAMSCI. Antonio. Letteratura e vita nazionale. Torino: Editori Riuniti, 1975.
- GREENLEAF, W.H. Order, Empiricism and Politics: Two Traditions of English Political Thought. Connecticut: Greenwood Press, 1964
- HANSEN, João Adolfo. A Sátira e o engenho – Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII: São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
_____. “Práticas Letradas Seiscentistas”. In *Discurso* (25) 1995: 153- 183.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da arte (Tradução Walter G. Geenen).. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estética, (Tradução de Álvaro Ribeiro) Lisboa: Guimaraes, 1964.
- HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses (Tradução de JaaTorrano). São Paulo: Iluminúrias, 1992, 2ª. ed
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia. das Letras, 1995.
- JAUSS, Hans Robert. A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária (Tradução Sérgio Tellaroli), São Paulo: Ática, 1994.
- JOLLES, André. Formas Simples. (Tradução A. Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOCH-GRÜENBERG, Theodor. *Del Roraima al Orinoco*. Venezuela, Ediciones del Banco Central de Venezuela, 1981
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. Martins Fontes. São Paulo: 1986.

LOPES, Edward & Peñuela Cañizal, Eduardo. *O Mito e sua Expressão na Literatura Hispano-Americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982,

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A Estrutura dos Mitos”. In: *Antropologia Estrutural*. (Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires) Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1975.

LUKÁCS, George. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARTIN, Henri-Jean. *Livre, pouvoirs et société a Paris au XVIIIe siècle 1598-1701*. Genève: Droz S.A. 1999. Tomo 2, terceira edição, 1999

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*. Londrina/São Paulo: Eduel/Edusp, 2005.

_____. *A imagem do sertão em José de Alencar*: Unicamp, SP, 1997. Mimeo.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compendio Narrativo do Peregrino da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988, 7ª edição

PLATÃO. *A República*. (Tradução. M. H. R. Pereira) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. *A República*. (Tradução. Jaime Guinsburg) São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

MOTA, Lourenço Dantas. *Introdução ao Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

PROENÇA, Manuel Cavalcante. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. Brasília: Editora da UnB, 1988

ROMAN, Ingarden. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, 1965.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio a filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças*, São Paulo: Cia das Letras, 1993

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. (Tradução de Renato Janine Ribeiro e Laura Motta) São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. Introdução, seleção e notas Segismundo Spina. São Paulo: Assunção, s/d (1946),

_____. *A poesia de Gregório de Matos / Segismundo Spina*; prefácio de Haroldo de Campos. São Paulo, SP, Brasil : EDUSP, 1995

_____. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982

SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 2005

_____. Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

WISNIK, José Miguel (Org.). *Gregório de Matos Poemas Escolhidos*. Circulo do Livro: São Paulo, s/d.

Teses e Dissertações

ROCHA, Marília Librandi. As espantosa palavras: uma análise de Grande Sertão: Veredas. 95 p. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo: 1997.

FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. **Macunaíma: enumeração e metamorfose**. 100 p. Tese. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOARES, Cláudia Campos. Movimento e Ordem nos Gerais Rosianos: A Família e a Formação do Herói em "Campo Geral". 188 p. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo: 2002.

Documentos Eletrônicos

NUNES, Clície. TEMPLARES DE ARTERIAS Y CÁRCELES DE FUEGO: LITERATURA EN EL BRASIL COLONIAL. **Rev. chil. lit.**, Santiago, n. 73, nov. 2008 . Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952008000200004&lng=es&nrm=iso>. accedido en 06 nov. 2009. doi: 10.4067/S0718-22952008000200004.

PACHECO, Ana Paula. Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no Grande sertão. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 81, July 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000200013&lng=en&nrm=iso>. access on 15 Oct. 2009. doi: 10.1590/S0101-33002008000200013.

MAZZARI, Marcus V.. Figurações do "mal" e do "maligno" no Grande sertão: veredas. **Estud. av.**, São Paulo, v. 22, n. 64, 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000300017&lng=en&nrm=iso>. access on 15 Oct. 2009. doi: 10.1590/S0103-40142008000300017.

TONI, Flávia Camargo and MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no Café. *Estud. av.* [online]. 1999, vol.13, n.37 [cited 2009-11-20], pp. 261-264 .

Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000300015&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-4014. doi: 10.1590/S0103-40141999000300015.