

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

RUMO A RUMO DE LÁ
Atlas fotográfico de *Corpo de baile*

Érico Coelho de Melo

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura Brasileira
para obtenção do título de Doutor

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik

Exemplar revisado

São Paulo
2011

Dados toponímicos, corográficos e geodésicos colhidos em *Corpo de baile* permitem visualizar a unidade das partes (“poemas”) do livro no mapa de Minas Gerais. Ao seguir pelo avesso a “loxía” proferida por Gorgulho, o primeiro recadeiro de “O recado do morro”, percebe-se que as coordenadas geográficas dos cenários dos sete poemas desenham uma imagem constelar do “teatro de palcos múltiplos” rosiano. Na cartografia do Sertão, as posições dos membros do baile ficcional, quando carregadas com os atributos dos planetas enxergados no livro por Heloísa Vilhena de Araújo, determinam uma reveladora transposição anamórfica dos polos alegóricos que controlam os movimentos de motivos, temas e personagens entre os poemas. O mapa é a partitura em que se unificam as distintas temporalidades dos enredos, reproduzindo as correspondências entre micro- e macrocosmo efetuadas nos panos de fundo naturais. Procura-se demonstrar como a cenografia de Rosa transcende o realismo de suas fontes científico-naturalistas – em que se destacam cartas geográficas, literatura de navegação e relatos de exploradores e viajantes – ao engendrar uma minuciosa reprodução da forma interna da Natureza na visualidade inteligível das paisagens ficcionais.

Palavras-chave: *Corpo de baile*, cartografia, paisagem, música, alegoria

The connection between geodesic data from “O Recado do Morro” and the projection of planets on the seven stories of *Corpo de Baile* proposed by Heloísa Vilhena de Araújo yields a determinant of the book’s unity. The search for Minas Gerais’ landscapes and its geographic locations on maps of Minas Gerais leads to the very core of planetary allegory by making the book’s unity of parts visible on the cartographic representation. Cartography is thus converted into scenery for a fictional system in which the “multiple stages” of the Sertão compose a geodesic constellation. This anamorphic procedure reveals the internal bonds of *Corpo de Baile* by visualizing the manner by which Neoplatonic thought suggested by Plotinus’ epigraphs controls the book’s kosmos. Landscape is the pictorial commonplace where story temporalities mitologically merge, providing a “solid land” for the micro-macrocosmic dance. This thesis tries to show the manner by which Rosa transcends the “regionalist” sources of his scientific and technological knowledge in order to stage an industrious reconstruction of Nature’s internal form. Special attention is focused on the influence exerted by travelers, explorers and naturalists on the intelligible visuality of *Corpo de Baile* sceneries.

Keywords: *Corpo de Baile*, cartography, landscape, music, allegory

Agradecimentos

À FAPESP, pelo financiamento concedido.

Aos funcionários do Arquivo e da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), em especial a Mônica Guilherme da Silva, pela simpática paciência ao disponibilizar os livros e manuscritos necessários à pesquisa.

Aos funcionários da Mapoteca da Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), pelo amplo acesso franqueado ao acervo de cartas geográficas brasileiras, bem como pela autorização de reproduzi-las fotograficamente.

A João Adolfo Hansen e Roberto Zular, pelas generosas críticas e sugestões.

A José Miguel, mestre cauteloso e libertário.

A Gabriela, companheira de viagem.

A Ivonete, que indicou o caminho.

A Breno e Fernando, amigos de sempre.

A Adriano, Agameton e PC, malungos.

A Évora, minha irmã, e Maria, minha mãe, pelo apoio confiante.

Este trabalho é dedicado à memória do capitão Otávio Rodrigues de Melo, ex-combatente da Força Expedicionária Brasileira na Itália, cartógrafo militar aprendiz, meu pai.

Abreviações

Livros

AP = *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

CB = *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960

CG = “Campo geral”

EA = “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”

ELL = “A estória de Lélío e Lina”

RM = “O recado do morro”

D = “Dão-lalalão (O devente)”

C = “Cara-de-Bronze”

B = “Buriti”

EE = *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967

GS:V = *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

PE = *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

S = *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971

T = *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969

Manuscritos

AIEB = Fundo João Guimarães Rosa do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

Cad1-26 = Cadernos

Cd1-8 = Cadernetas

E6-29 = Pastas de esboços para obra

(Obs.: a ausência de número de página em citação de manuscrito denota falta de numeração no original)

Cartas geográficas

CNG = Conselho Nacional de Geografia (1 : 500.000)

BHNE = Belo Horizonte NE, 1954

BHNO = Belo Horizonte NO, 1952

BHSE = Belo Horizonte SE, 1955

BHSO = Belo Horizonte SO, 1954

CANE = Carinhanha NE, 1952

CANO = Carinhanha NO, 1953

CASO = Carinhanha SO, 1952

SLSE = São Luís SE, 1952

DGMG = Departamento Geográfico de Minas Gerais, 1956 (1 : 1.000.000)

GE = Google Earth®

IBGE = Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1 : 100.000)

Três Marias-MG, 2000

Brejo-MA, 2007

Buritizeiro-MG, 2007

Casa Nova-BA, 2007

Formosa do Rio Preto-BA, 2007

MGMG = Mapa Geológico de Minas Gerais, Comig/CPRM, 2003 (1 : 1.000.000)

Convenção: 1 légua = 6,6 Km

*Depois de ter feito uma descrição completa do mundo sensível que constitui sua cidade, ele a representa num mapa bem organizado e de medidas proporcionais, de modo a não perdê-la. Logo retorna a esse mapa [...] e relaciona sua visão interior com a do Criador do mundo [...] Pensa que Ele está em relação com o mundo, com anterioridade, da mesma forma como o cosmógrafo está em relação com o mapa, e dada a relação entre o mapa e o mundo real, o cosmógrafo pensa em si mesmo como o Criador do mundo, contemplando em sua mente a verdade de uma imagem, o significado através do signo.**

Sumário

Introdução	7
1. “Uma unidade profunda”	19
2. “Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar”	31
3. “Orografia cenográfica (um mapa)”	65
Geraes2010	125
4. Um interlúdio intertextual: O díptico de 1956	190
5. “A teoria dessa paisagem”	202
Apêndice	270
Referências bibliográficas	287

Introdução

O aparecimento em volume dos memoráveis trabalhos de Benedito Nunes (1969) e Suzi F. Sperber (1976) ocasionou a consolidação de uma vertente de leituras que se vem dedicando à prospecção hermenêutica dos livros de João Guimarães Rosa.

Segundo Nunes, numerosos episódios das ficções de Guimarães Rosa se deixam ler como paráfrases do heteróclito conjunto de representações e práticas iniciáticas usualmente referido pelo termo *ocultismo*. O crítico paraense destaca a predominância de articulações estruturais com temas das doutrinas platônicas e plotinianas, bem como o recorrente aproveitamento de modelos de representação da tradição figural-alegórica da alquimia. Sperber estabelece o paradigma sistemático dessa modalidade de pesquisa ao empreendê-la como desvelamento dos lexemas místico-metafísicos transferidos desde os volumes remanescentes no espólio de Rosa até seus contos e romances, onde são submetidos a variados graus de conversão poética.¹

A publicação da correspondência com os tradutores italiano e alemão, em que aparecem numerosas “confissões” acerca das influências filosóficas e religiosas de Rosa, tem contribuído para considerável incremento de tal vertente interpretativa. Dois trabalhos que se distinguem pela minúcia da abordagem devem ser mencionados: a dissertação de Hector Olea (1987), que disseca “Páramo”, de *Estas estórias*, promovendo uma completa imersão nas fontes bíblicas, platônicas, dantescas, cervantinas e cartesianas dos motivos aproveitados no conto como células ou “módulos intertextuais”; e o livro de Francis Utéza (1994), extensiva

* Nicolau de Cusa, *Compendium VIII*, 17-20 apud Armesto, 2009, p. 17-8.

¹ Walnice Nogueira Galvão resume a relação de Rosa com seu material de trabalho (livros, notas, cadernetas, listas, fichas) em três etapas: “na primeira, ou de contato, o autor dirige-se ao código linguístico, seja através de dicionário, de leituras variadas, ou de viagens pelo sertão, operando uma seleção no eixo paradigmático. Na segunda, ou de intervenção, o autor procede à combinação no eixo sintagmático, quando a inscrição do signo pessoal ‘m%’ indica uma apropriação ou criação sua. Na terceira, abrem-se duas possibilidades: ou a integração do sintagma assinalado ‘m%’ numa narrativa qualquer ou a volta do sintagma que ‘sobrou’ para o estoque permanente, este sem cessar decrescendo por uso e crescendo por invenção.” (2007, p. 156). A experiência com os livros e documentos do AIEB demonstra, entretanto, que muitas células importantes aproveitadas nas ficções não são assinaladas com o signo pessoal, ou com qualquer outra marca. Cf. Apêndice para a análise de um

decifração do roteiro de transmutações alquímicas supostamente percorrido por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*.

Por outro lado, João Adolfo Hansen injeta lucidez na discussão sobre os “significados ocultos” da ficção rosiana ao investigar a subversão das categorias literárias promovida pelo funcionamento do romance de 1956. Insistindo na radicalidade (inclusive política) do modernismo de Rosa, que dissolve a forma romanesca para operar o redemoinho vertiginoso da fala de Riobaldo, o crítico paulista vitupera a projeção de conteúdos exteriores ao texto. Em sua dissertação de mestrado (1982; 2004), Hansen demonstra a imprudência da interminável disputa sobre o alegado “misticismo”, ou “reacionarismo”, ou “nacionalismo” dos textos rosianos analisando a proliferação de sentidos cambiantes propiciada pelo engenho retórico do escritor cordisburguense.

Numa vertente também pioneira, Manoel Cavalcanti Proença parte do rastreamento geográfico dos cenários da travessia de Riobaldo em seu estudo do “plano mítico” de *Grande Sertão: Veredas* (1958). Os acidentes do atormentado mapa da memória do ex-jagunço imitam, segundo a cartografia de Proença, as corredeiras e remansos das bacias hidrográficas de Minas Gerais. Os córregos, ribeirões, riachos e rios do Sertão – suas veredas – operariam no romance como eixos controladores da viagem existencial de Riobaldo, balizada pelo rio São Francisco e demarcada em suas principais etapas pelos grandes afluentes: Paracatu, Urucuia, Abaeté, das Velhas. Segundo Proença, povoadas pelos pássaros, flores, árvores, bichos e montanhas que lhes são específicos, as sub-bacias do Velho Chico encenam algumas das principais articulações mitológicas do livro. O rastreamento realizado por Willi Bolle em

valioso documento dos primórdios da elaboração de *Corpo de baile*, cujas notas são quase integralmente aproveitadas nos poemas e, inclusive, em livros posteriores como *Tutaméia* e *Estas estórias*.

grandesertão.br (2004) de fato aponta para uma articulação intensiva entre a geografia da “realidade sertaneja”² e a topografia simbólica da fala de Riobaldo.

Entretantes, a crítica brasileira não tem se interessado pelas hipóteses aventadas por Heloísa Vilhena de Araújo em *A raiz da alma* (1992). Apesar das copiosas associações metafísicas sugeridas, a investigação da unidade de *Corpo de baile* permanece incipiente.³ A partir dos topônimos das fazendas da comitiva de RM, Araújo supõe analogias que relacionam os sete planetas da cosmologia greco-latina aos poemas⁴ do livro.

CG : Sol :: ouro : Apolo
 EA : Júpiter :: estanho : Zeus
 ELL : Marte :: ferro : Ares
 RM : Mercúrio :: terra/mercúrio : Hermes
 D : Vênus :: cobre : Afrodite
 C : Saturno :: chumbo : Cronos
 B : Lua :: prata : Artêmis

A autora compara o conjunto dos poemas a uma representação medieval do corpo humano reproduzida por Jean Seznec em *The Survival of the Pagan Gods*. Na ilustração do século XII, como em diversos exemplos contemporâneos,⁵ as partes do corpo espelham os elementos sublunares e as esferas celestes, relacionando céu e terra numa rede de similitudes e proporções desenhada em acordo com a antiga “doutrina das semelhanças”⁶ – encenada em *Corpo de baile*, segundo Araújo, como intrincada combinação de influências astrológicas e alquímicas entre os membros do sistema de narrativas.

² “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico e religioso: 4 pontos”. Rosa escalona seus níveis de operação à maneira do *tetraktys* pitagórico em correspondência com Edoardo Bizzarri. (Rosa, 2003, p. 90.)

³ *Corpo de baile* é um caso emblemático de livro negligenciado. A pequena proporção de ensaios, artigos e teses sobre o livro como unidade é desoladora, a ponto de Wilson Martins afirmar, em 1998, que “*Corpo de baile* é um livro que ninguém leu”. No volume 3 da série *Veredas de Rosa*, por exemplo, com textos apresentados durante os últimos seminários internacionais promovidos pela PUC-MG, não se encontra um único trabalho sobre o conjunto do livro (cf. Duarte, 2007). O artigo de C. A. Figueiredo Monteiro sobre a trajetória de Miguilim/Miguel (2002) e a dissertação de Cecília Bergamin (2008) são realizações notáveis cuja excepcionalidade apenas tem reforçado o panorama desolado da recepção da unidade dos poemas.

⁴ Por convenção, adota-se neste trabalho a denominação “poema” para as sete partes de *Corpo de baile*, tal como indicado por Rosa no primeiro índice da segunda edição do livro (1960). No segundo índice, CG, ELL, D e B são classificados como “romances” sob a rubrica “Gerais”; EA, RM e C, agrupados na “Parábase”, transformam-se em “contos”.

⁵ Cf. Klibansky et al., 1989.

⁶ Cf. Benjamin, 1996 e Foucault, 2002.

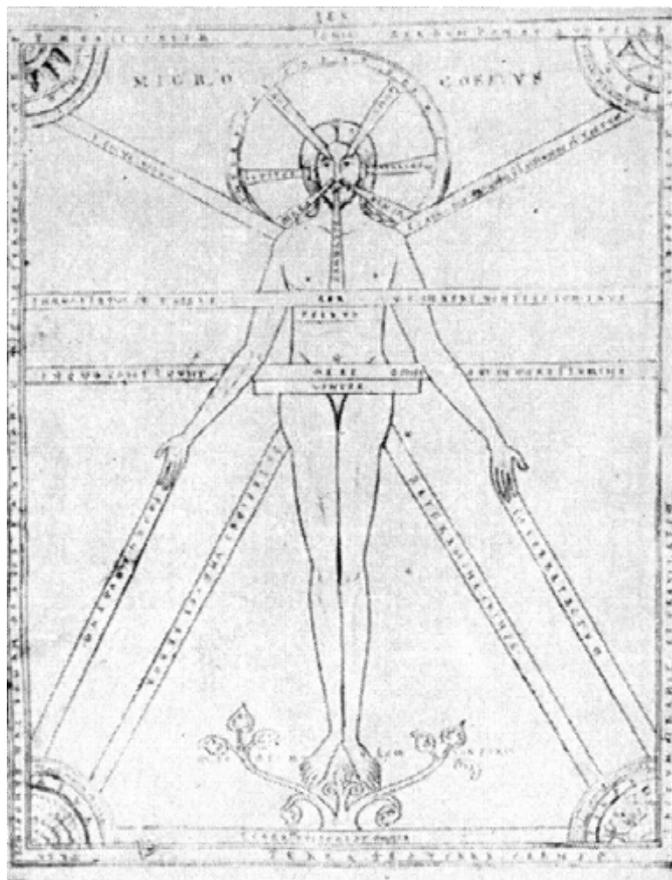


Figura 1 – *Microcosmus*, cod. lat. Monac. 13002
(reproduzida de Sez nec, 1995)

À maneira do procedimento numérico que arbitra parâmetros iniciais para resolver sistemas de equações com excessivas variáveis desconhecidas,⁷ e tendo em vista a coerência dos resultados obtidos, verifica-se que as analogias planetárias de Araújo são funcionalmente válidas. As hipóteses da ensaísta e diplomata, a despeito das críticas cabíveis a sua premissa de “decifrar” o “significado oculto” do texto,⁸ ocasionam uma solução efetiva para o problema da unidade de *Corpo de baile*. As posições geográficas dos principais cenários do livro, quando carregadas com os atributos mitológicos dos sete planetas ptolemaicos,

⁷ Em inglês *bootstrap*, literalmente a aba que auxilia a operação de calçar as botas.

⁸ Araújo pressupõe os arcanos neoplatônicos (lendo Platão, Plotino e Dante) e cristão-místicos (Ruysbroeck e a Bíblia) de *Corpo de baile* a partir das epígrafes, procedimento interpretativo que, como deplora Wolfgang Iser, “ao extrair o sentido, enquanto núcleo próprio da obra”, esvazia-a. “Em que se pode fundar ainda propriamente a função da interpretação, se ela, através da significação tirada da obra, a abandona como uma casca vazia?”. Para Iser, a interpretação deve evidenciar o “potencial de sentido proporcionado pelo texto”, em vez de tentar “decifrá-lo”. (1996, p. 25-54.)

determinam os contornos de uma imagem do organismo alegórico dos poemas no mapa de Minas Gerais.

Num movimento de preventivo afastamento das elucubrações místico-metafísicas que têm monopolizado as atenções de amplos setores da crítica rosiana, a revalorização do *common meaning*⁹ de *Corpo de baile* proporciona uma rota de entrada praticável nesse que Ivan Teixeira aponta como “o livro mais enigmático da literatura brasileira”.¹⁰ Pois seu fastuoso baile intratextual multiplica as ligações entre as partes constituintes de modo a dificultar uma abordagem totalizadora. O próprio Rosa dividiu os poemas entre três volumes independentes a partir de 1964-5, e, quaisquer que tenham sido as razões dessa partição,¹¹ ela vem prejudicando a recepção da unidade indissolúvel que vai de CG a B. A eliminação dos índices gerais, presentes somente até 1960, agrava a precária situação editorial de *Corpo de baile* na atualidade, reunido no limbo das edições comemorativas e fragmentado na edição padrão. As partes do livro, se desprovidas de uma linha de amarração interna,¹² correspondem-se e ecoam-se ao infinito – *membra disjecta* –, produzindo um brejão inextricável de analogias e correspondências. Entretanto, sugerida pelo recadeiro Gorgulho, a conexão entre os dados geodésicos colhidos em RM e as sete esferas de *A raiz da alma* resulta numa determinante visível da unidade do corpo de poemas. Essa conexão fornece à leitura um esteio cartográfico que, amparado pela centralidade do conto de Pedro Orósio na Parábase, baliza o percurso crítico empreendido entre os volteios do sistema intratextual.

⁹ Os níveis de sentido de suas narrativas são assim resumidos por Rosa numa carta a Harriett de Onís, sua tradutora norte-americana: “1.- the underlying charm (enchantment); 2.- the level-lying common meaning; 3.- the ‘overlying’ idea (metaphysic)” apud Daniel, 1968, p. 172.

¹⁰ Teixeira, 1998, p. 106.

¹¹ A primeira edição (janeiro de 1956) apareceu em dois volumes: CG, EA e ELL no volume 1; RM, D, C e B no volume 2. A segunda edição (1960), utilizada neste trabalho, saiu em volume único, com os textos dispostos na mesma sequência nominal CG-B. Os três volumes atuais datam da terceira edição, 1964-5 – *Manuelzão e Miguilim* (CG e EA); *No Urubuquaquá, no Pinhém* (RM, C e ELL); e *Noites do sertão* (D e B). A hipótese de que o livro tenha sido reconfigurado por Rosa como quem experimenta com novas possibilidades de leitura é sugerida na carta de 20/1/1964 a Edoardo Bizzarri, apesar de na missiva anterior o escritor alegar fatores meramente comerciais.

– Eu?! Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum... Não tou somando!
 Tomou fôlego, deu um passo. Sem sossegar:
 – Não me venha com *loxías*! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro!
 E mais gritava, batendo com o alecrim no chão:
 – Ôi, judengo! Tu, antão, vai p’r’ as profundas![...]
 Apenas no instante o Gorgulho percebia-os. [...]
 – “H’hum... Que é que o morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisas...” – disse, por fim, se persignando e rebenzendo, e apontando com o dedo no *rumo magnético de vinte e nove graus nordeste*.
 Lá – estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide.¹³

Ao seguir pelo avesso o fio da “loxía” do Gorgulho, percebe-se que a disposição espacial do sistema *Corpo de baile* organiza as articulações fundamentais entre os poemas num corpo-mônada geográfico. As coordenadas dos principais cenários da comitiva do recado, rastreadas em cartas contemporâneas da escrita do livro, determinam o eixo coesivo da alegoria planetária constelada no território de Minas Gerais. Contraposto ao ângulo de “vinte e nove graus nordeste” do morro, o rumo da viagem de RM fornece a chave que permite descortinar a convergência dos “palcos múltiplos” do Sertão numa imagem cartográfica do cosmo neoplatônico delineado nas epígrafes. Codificadas em indicações geodésicas, topográficas e toponímicas, as múltiplas dimensões do espaço-tempo da ficção linearizam-se no campo bidimensional do mapa, permitindo privilegiá-lo como plano de análise da unidade dos poemas – método geométrico que fundamenta este trabalho.¹⁴ O mapa converte-se em mesa de navegação para a viagem da leitura, na qual a “realidade sertaneja” torna-se passível de avaliação por procedimentos emprestados da trigonometria e da navegação astronômica. Essa conversão, alusiva à plotagem das posições percorridas pelos marinheiros nas travessias de longo curso, é possibilitada pela repartição rosiana da bacia do rio São Francisco entre as sete esferas ptolemaicas, procedimento geodésico que as inter-relaciona por meio de

¹² Cf. Rowland, 2004 e 2008.

¹³ CB, p. 246 (grifos meus).

¹⁴ Em suas origens gregas, a geometria como ciência matemática abstrata derivou das mensurações das terras agrícolas, como a etimologia da palavra explicita. Do mesmo modo, explorando a fecunda ambiguidade do

demarcações cartográficas homólogas dos caminhos da intratextualidade do sistema.¹⁵ Ao basear-se no funcionamento espaçotemporal da unidade de *Corpo de baile*, a leitura que proponho pretende extrair de suas entranhas geométricas os contornos básicos dos movimentos internos do livro, imitando assim a reprodução das semelhanças que a própria escrita dos poemas estabelece com o Sertão e o mundo.

Os efeitos de integração e segmentação das partes do livro, representados na planaridade geométrica do mapa, emulam as vias de conversão e participação das hipóstases do cosmo plotiniano.¹⁶ Segundo Benedito Nunes, o amor – em todas as suas gradações, sensíveis e inteligíveis – é a força centrípeta de *Corpo de baile*, embalando a coreografia de encontros e disjunções de personagens, motivos e temas no teatro multívoco dos poemas. Dos minuciosos detalhes das espécies do cerrado à constelação planetária mapeada em grande escala, a terra mineira atribui consistência verossimilhante à combinatória de narrativas. Simultaneamente, a *Weltanschauung* neoplatônico-sertaneja plasmada entre os rios e montanhas de Minas institui uma “contínua duplicação da transumância, do movimento dos astros, da migração dos pássaros”,¹⁷ imagem plástica do “canto e plumagem”¹⁸ da enunciação ficcional. “Como uma ponte sobre o abismo”, a anamorfose¹⁹ do mapa não se limita, pois, a

termo, neste trabalho a repartição rosiana da topografia do Sertão entre os poemas-planetários propicia uma leitura geométrica da ideia de unidade que perpassa a alegoria de *Corpo de baile*,

¹⁵ Evidentemente, ao representar os cenários dos poemas como pontos no mapa este trabalho não pretende “adivinhar” sua localização exata, mas tratá-los como lugares determinados no espaço visual proposto pela projeção cartográfica é uma condição da abordagem geométrica conduzida. De qualquer modo, em todos os casos – à exceção de Apolinário e Mutúm (cf. capítulo 2) – uma variação de 1-2 léguas em torno das coordenadas propostas não altera significativamente a natureza do quadro cartográfico.

¹⁶ Cf. Laurent, 1992, e Lacrosse, 1994, para uma descrição detalhada do funcionamento da natureza nas *Enéadas*.

¹⁷ Nunes, 1969, p. 152.

¹⁸ “Não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem.” (“São Marcos” – s, p. 238). Esse “canto” consiste, para Benedito Nunes, na grande “maleabilidade rítmica” que figura na camada fônica de um texto inaugural como “Um burrinho pedrês” ora “o ajuntamento numeroso de diversas qualidades e raças mestiças de bois”, ora “o estrépito do galopar martelado das reses”. Procedimento a que se adiciona a “plumagem”, “essa soltura dos vocábulos encadeados, enquanto modo transversal de um dizer fusional, expansivo, prenante, coligente, ao correr de frases, onde não há mais intervalo entre narrar e descrever.” (1998, p. 251.) A fusão entre prosa e poesia característica da musicalidade da escrita rosiana é denominada *prosoema* por Osvaldino Marques. (1957, p. 21.)

¹⁹ A anamorfose, procedimento matemático que consiste em transpor uma dada figura até um sistema de coordenadas alternativo, deformado em relação ao inicial, foi vastamente empregado a partir do Renascimento por desenhistas e pintores. O exemplo mais famoso é o óleo sobre madeira de Hans Holbein, *Os embaixadores*

fornecer mero suporte realista às tramas narradas. Os cenários sertanejos são a autêntica fonte da música que movimentava a dança da ficção, figurando a Ideia de um livro cuja unidade indissolúvel emana dos estratos mais essenciais de Minas Gerais. Tal é a impregnação neoplatônica da topografia de *Corpo de baile* que outra sentença das *Enéadas* talvez pudesse ser harmonicamente integrada ao conjunto de suas epígrafes:

Pensa em uma fonte que não tem outra origem, doando-se inteira aos rios, sem ser consumida por eles, mas permanecendo ela mesma em paz, e os rios que dela defluem, antes que cada um corra por um rumo diferente, ainda estão todos juntos, embora cada um deles já saiba, de certo modo, aonde levará suas correntes.²⁰

Após uma apresentação panorâmica da cartografia do livro no capítulo 1, em que se evidencia o método geométrico que perpassa este trabalho, o capítulo 2 descreve de modo detalhado os principais cenários dos poemas, com destaque para seu ambiente geológico e hidrográfico. No capítulo 3, a influência decisiva das montanhas e divisores de águas do Sertão é investigada com respeito à espacialidade musical do tabuleiro cartográfico. Para a composição de sua partitura das bacias hidrográficas de Minas, Rosa se vale de numerosos relatos de naturalistas, exploradores e viajantes do século XIX. Na intensiva semantização da “realidade sertaneja” dos poemas de *Corpo de baile*, a representação minuciosa de rios, vertentes, vales e montanhas – bem como das espécies animais e vegetais que os habitam – reverbera passagens anotadas pelo escritor em volumes de Goethe, Lund, Burton, Pohl, Afonso Arinos e outros autores-viajantes presentes nos manuscritos dos Cadernos e Pastas de Estudo do AIEB – e, claro, observações próprias tomadas em viagem. As marginais dos relatos de viagem e livros técnicos remanescentes no AIEB indicam a grande importância atribuída por Rosa à informação científica nos antecedentes da execução de sua fantasia exata do real. Botânica, zoologia, astronomia, geologia, meteorologia, paleontologia, cartografia, música: nada escapa aos olhos e ouvidos do escritor. O olhar armado de Alquist, modelo

(1533), a partir do qual Jacques Lacan dedica um extenso trecho do Seminário 11 à análise da anamorfose como operação fundante do olhar.

rosiano de viajante naturalista representado em RM, dá ensejo a um paralelo com a visualidade do espaço na obra de Goethe. A comparação visa especificar como a natureza dos cenários de Rosa realiza a cosmovisão goethiana ao transcender seu substrato realista e regionalista, engendrando um autêntico “mosaico mágico”²¹ do baile do Sertão, no dizer agudo do tradutor alemão Curt Meyer-Clason.

Em seguida, um interlúdio fotográfico expõe os resultados de uma expedição realizada em maio de 2010 aos cenários de *Corpo de baile*, tal como localizados nos poemas. A velocidade com que é possível percorrer de automóvel distâncias inimagináveis a cavalo ou carro-de-boi permite comprovar a precisa verossimilhança da observação de Miguel enquanto viaja com nhô Gualberto Gaspar, em B.

– “Aqui, é como lá, quase igual a natureza...” – dizia Miguel. – “Que pergunte: a lá, onde?” “– Nos Gerais.” “– Mas o Gerais principia ali donde, logo depois do rio...” “– Começa, ou acaba?”²²

A intertextualidade de *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas*, inicialmente concebidos por Rosa como um livro único, indica o funcionamento de “m% afinidades simpáticas” e “m% afinidades antipáticas”²³ típicas dos cenários dos poemas no território da memória de Riobaldo. No capítulo 4, a análise da terra compartilhada pelos dois livros, escritos simultaneamente entre 1952 e 1955, mostra as influências irradiadas pelos planetas ptolemaicos sobre a macroestrutura do grande díptico publicado em 1956. Assim, a comparação entre a fala “difícultosa” de Riobaldo e a dicção cristalina do ciclo antecipa os polos dialéticos da análise realizada na última parte, em que se rastreiam as posições dos elementos fundamentais da “realidade sertaneja” na cosmologia de *Corpo de baile*, com destaque para o papel de bichos e plantas. A busca das articulações estruturantes da paisagem ficcional retorna, no final do percurso, ao quadro em grande escala da constelação de

²⁰ *Enéada* III, 8. Tradução de Baracat Jr., 2000.

²¹ Rosa, 2003b, p. 225.

²² CB, p. 415-6.

²³ Par de células encontrado em E8, p. 4.

cenários. Como na física quântica, as menores frações da escrita rosiana, potencializadas pelas sucessivas ordens de grandeza das partes maiores, explicam a “colossalidade”²⁴ do macrocosmo do livro.

O símile é adequado à abordagem genética que sustenta boa parte da argumentação conduzida. Ao contrário da maioria dos textos de Rosa, cujos manuscritos preparatórios estão vastamente representados no AIEB, não sobreviveram estágios intermediários da elaboração de *Corpo de baile*. Entre as partículas primordiais da escrita – marginálias, notas de viagem, listas de espécies, células motílicas esparsas – e os datiloscritos enviados à Editora José Olympio, hoje conservados na coleção Guita e José Mindlin, nada restou.²⁵ Os documentos remanescentes no AIEB possibilitam, contudo, uma espécie de sondagem dos movimentos do escritor em meio às fontes visuais e bibliográficas dos poemas. Do mesmo modo que a composição das rochas de um dado terreno é determinada pelas camadas geológicas mais antigas e enterradas, diversos resquícios da formação das paisagens rosianas permitem investigar os subterrâneos de *Corpo de baile*. O procedimento, como em mineração e paleontologia, não está isento de percalços e incertezas. Alguns manuscritos não possuem datação comprovável e, além disso, o material sobre a “realidade sertaneja” anterior a 1956, descontadas as pastas E28 e E29 (Boiada I e II) – famosas por resultarem da viagem de Rosa com a boiada de Manuelzão, em 1952 –, apresenta significativas lacunas. Mesmo que os obstáculos interpostos por essas “falhas geológicas” por vezes intransponíveis desestimulem a prospecção genética, o fato é que a descoberta frequente de veios inexplorados e afloramentos imprevistos entre os sedimentos do AIEB ocasiona uma visão funcional dos alicerces dos poemas, mais que compensando a labuta da garimpagem. Como Rosa escreve em 1947 numa

²⁴ S, p. 238.

²⁵ A situação se repete para *Grande Sertão: Veredas*, com o atenuante de existirem dois rascunhos quase finais, propriedade dos herdeiros de Aracy Guimarães Rosa.

carta ao pai, “uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vem da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme.”²⁶

As cartas geográficas que ilustram este trabalho foram sobrepostas em transparência à atual “realidade sertaneja” de Minas Gerais, tal como avistada nas imagens de satélite fornecidas pelo aplicativo Google Earth[®]. Os mapas, em sua maioria contemporâneos da escrita de *Corpo de baile*, foram editados de modo a coincidir com as dimensões aerofotogramétricas dos cenários em análise. Procurou-se, desse modo, reconstituir a técnica da qual as cartas do CNG que baseiam a pesquisa são o primeiro resultado sistemático no Brasil.

Desde a altitude de voo, observando “o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde”,²⁷ distinguem-se os sinistros grafismos recortados pelas monoculturas contemporâneas nos chapadões rosianos. Afortunadamente, o testemunho multimilenar das serras, vales e vertentes do noroeste mineiro permanece quase intocado.

²⁶ Carta de 26/03/1947 apud W. Rosa, 1983, p. 163.

²⁷ PE, p. 7.

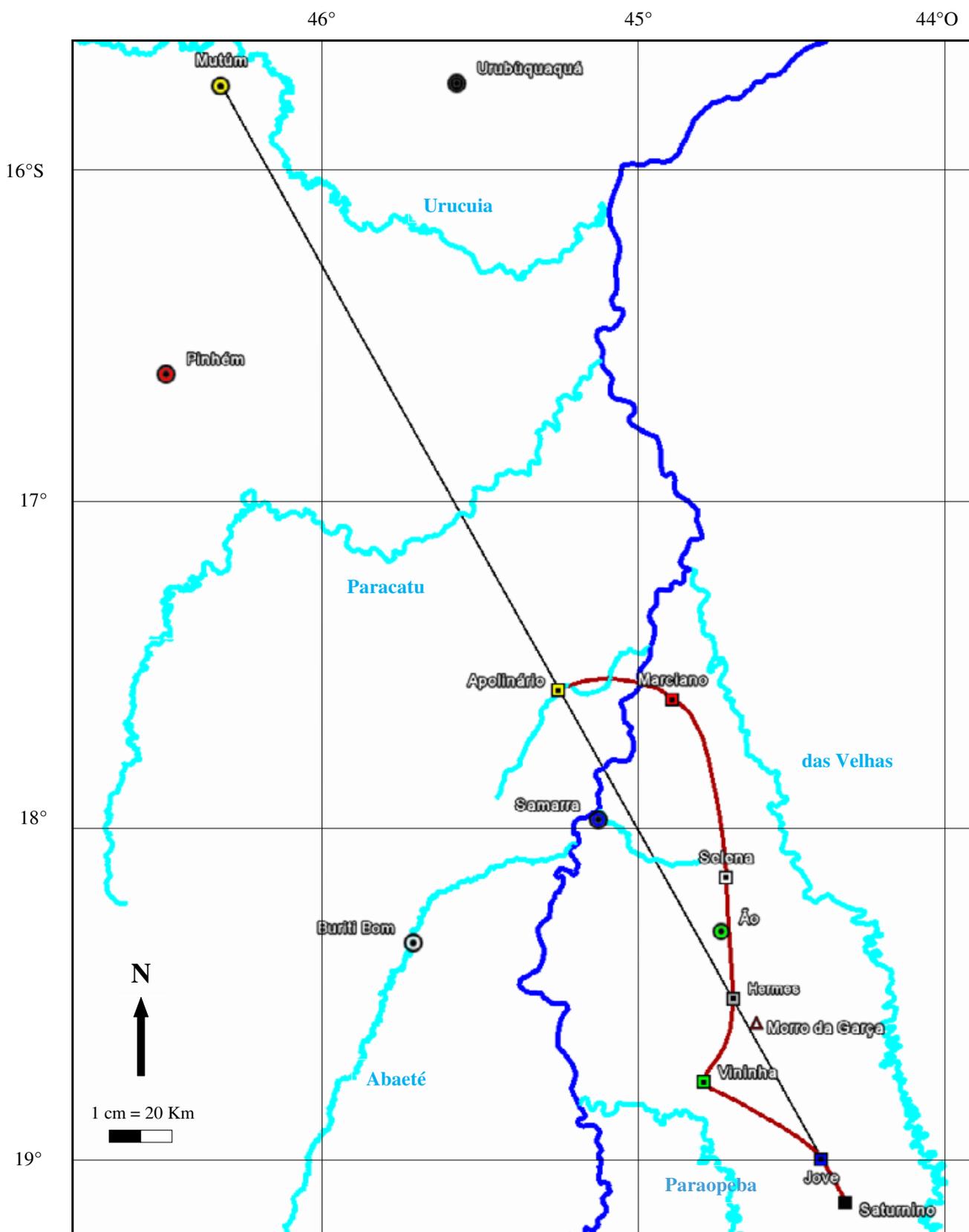


Figura 2 – “Um mapa em grande escala”

1. “Uma unidade profunda”²⁸

“Até o próprio fundamento de uma concepção filosófica do mundo pode ser revelado em uma imagem visual simples e precisa.”²⁹

O rastreamento dos cenários de *Corpo de baile* permite visualizar um calculado organismo geodésico ao longo da “raia noroesteã”³⁰ do território de Minas Gerais. A disposição espacial do livro determina uma estrutura constelar entre as coordenadas cilíndricas da projeção de Mercator, em cuja grade de meridianos e paralelos os poemas se relacionam como num plano de análise trigonométrica.

Projetando a racionalidade do tabuleiro cartográfico sobre a superfície “tão cheia de saliências e reentrâncias”³¹ do teatro sertanejo, pode-se desenhar um segmento de reta entre a fazenda de seo Juca Saturnino (RM) e o sítio do Mutúm (CG), com a fazenda do Apolinário (RM) situada nas vizinhanças de seu ponto médio. De sudeste a noroeste, esse traço destaca no “mapa em grande escala”³² do livro a centralidade da “linha geodésica”³³ que dirige o caminho em S das fazendas da comitiva de RM. As coordenadas da Samarra (EA) e do arruado do ão (D) são contíguas à seção sudeste do eixo inclinado que é principal resultante das demarcações cenográficas. A noroeste, “de contra”,³⁴ o Urubùquaquá (C) e o Pinhém (ELL) – Saturno e Marte ou Ivo e Martinho, para nomear conforme Heloísa Vilhena de Araújo – sugerem um contra-eixo quase perpendicular. A fazenda do Buriti Bom (B), embaixo, “alheia,

²⁸ Célula encontrada em Cad16, p. 16.

²⁹ Bakhtin, 2003, p. 228.

³⁰ CB, 239.

³¹ *Timeu* 44d, tradução de Carlos Alberto Nunes. (2001, p. 83.)

³² Célula encontrada em E12, p. 17.

³³ CB, p. 239.

³⁴ Id., p. 274.

longe”,³⁵ alinha-se desde o oeste com a “m% - estradinha que leve serpeia”³⁶ entre as estações do recado.³⁷

Lida nesse quadro geométrico, a fuga de Pedro Orósio no final de RM adquire um sentido alusivo aos extremos espaciais do livro.

Estavam na ponte do ribeirão da Onça. – “E que foi, gente? Que foi?” Ele cresceu.

Ouviu o que o Nemes e os outros gritavam:

– Pega, mata logo, gente, o bruto já desconfiou! Melhor matar logo...

– Aperra! Atira!

– Agarra!

“Morrer à traição? Cornos!” Foi foi uma suscitada, o Pedro se estabanando. Espera! Zape, pegou o Ivo, deu com ele no chão, e já arrependia o Martinho no parapeito, o arcou, rachou-o. E vinha no Nemes, de barba a barba com, e num desgarrão o Nemes era achatado. – “Toma, cão! Viva o Nomendomem!” Uns com os outros se embaraçando, travados, e Pê com medonhos gritos moronava por de entre eles, beligno – eh, Rei, duelador! – e mal o Lualino gambetava, quem levava o impeito era o Veneriano, despejado lá em baixo, nos poços, e a cabeça do Zé Azougue sucedia como um ovo debaixo dum martelo, e o Lualino fugia longe, numa raspada, o Jovelino caçava de se esconder, o Ivo gritava! E Pedro Orósio, num a-direita, pisava o Jovelino, metia o pé; o Ivo gemia, não aguentava o agarre. Os outros, não havia mais. Então Pê-Boi suspendeu o Ivo no ar, vencilhado, seguro pelo cós, e tirou da bainha a serenga, e refou nele uma sova, a pano de facão, por sobra de obra. Daí, trouxe a cara do Ivo a olho, esse tremia, fino, fino. E quase tornado a si de sua surreição, Pedro Orósio se recompunha, menos exato, perto de rir. Conforme ainda perguntou:

– Que foi, Crônhico?

– “Perdão... Perdão...” – o Ivo mal gemia, em desgovernos, e apertava fechados os olhos. Pê-Boi riu:

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

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

Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais.³⁸

³⁵ Id., p. 389.

³⁶ Célula encontrada em E12, p. 117.

³⁷ As cores escolhidas para as convenções dos cenários são inspiradas nas cores tradicionais dos metais e planetas, mas obviamente não pretendo indicar nenhum “significado oculto” nos poemas, apenas facilitar a visualização do sistema ficcional no mapa.

³⁸ CB, p. 287-8.

Ao medir o mundo “por tantas serras”, a viagem final de Pedro figura a operação cartográfica de um compasso cujas “grandes pernas” se abrissem entre a fazenda do Saco-dos-Cochos, a sudeste, e os baixios do “covoão”³⁹ banhado pelos córregos que descem das serras do Meio e do Olho d’Água, nas proximidades de Arinos, “fundos de rumo”⁴⁰ da “raia noroesteã” de Minas Gerais.⁴¹ A ponta-seca do compasso de Pê-Boi, assentada sobre a fazenda da família Saturnino – cuja sede se situa a poucos passos da ponte do ribeirão ou córrego da Onça –, acusaria a única estação da viagem da comitiva cujo topônimo se encontra na documentação da “realidade sertaneja”. Guimarães Rosa, como em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, poderia ter assim designado Cordisburgo como centro geodésico do mapa de *Corpo de baile*.⁴²



Figura 3 – “Está aqui Cordisburgo”

³⁹ Id., p 7.

⁴⁰ Id., p. 297.

⁴¹ Id., p. 205.

⁴² O discurso começa e termina com a palavra *Cordisburgo*. (W. Rosa, 1983, p. 425 e 457.)

À boca meridional do “covoão” da serra do Meio, no curso da perna móvel do compasso orosiano, aparece na carta Carinhanha SO um topônimo que permite localizar o extremo noroeste do eixo diretor do mapa do livro nas coordenadas propostas para o sítio do Mutúm na Figura 4. Traçando o raio do *mundus* geométrico de *Corpo de baile*, a “linha diretriz”⁴³ do sistema de cenários atinge o vale dos córregos Barriguda e Macaúba⁴⁴ a cerca de três léguas da fazenda “Aristeu” – seo Aristeu, “que morava na Veredinha do Tipã”⁴⁵ –, inclinando-se, desse modo, a trezentos e trinta e um graus noroeste.⁴⁶

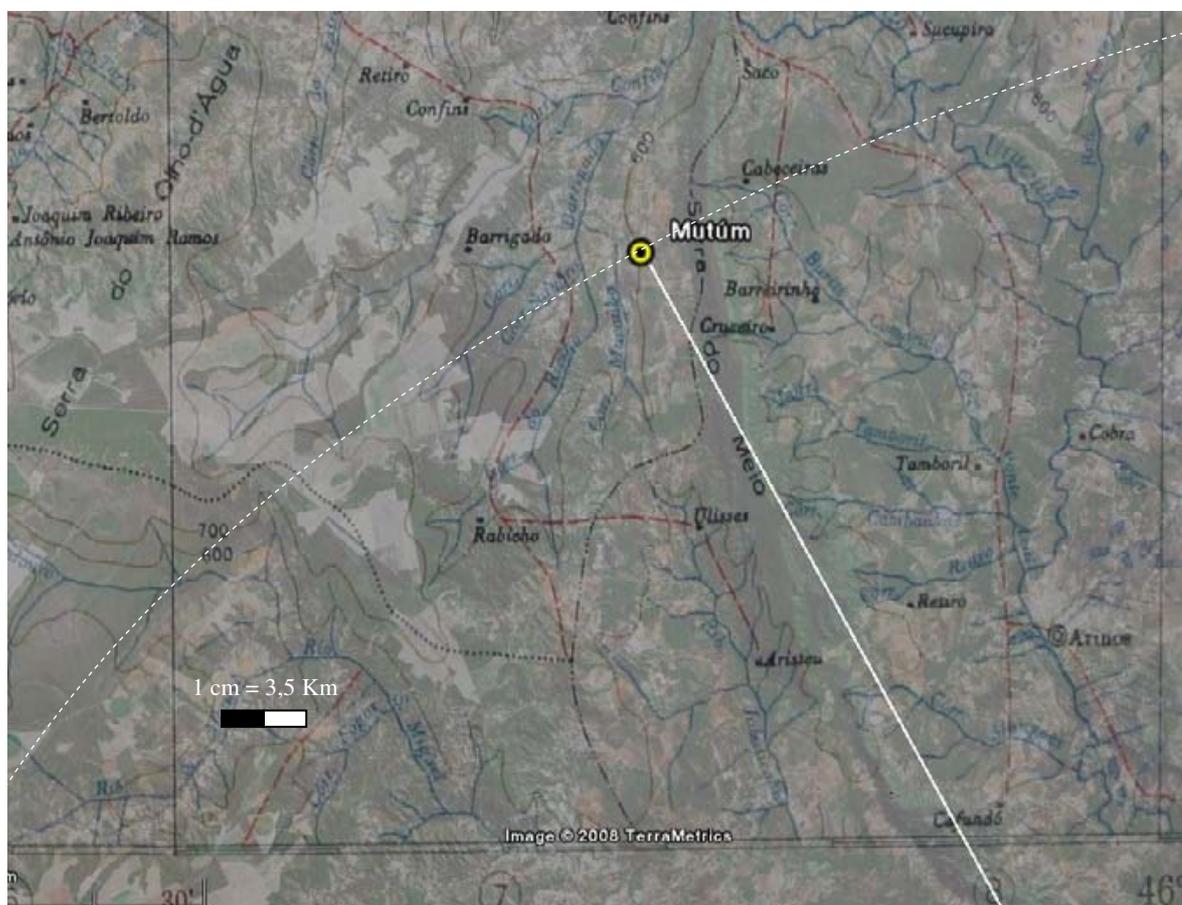


Figura 4 – Mutúm: “m% - Atrás, a serra misteriosa, estranha, com matas imensas
m% - O sol, e aquela paisagem que ele habitava” (células em E12, p.16; CASO)

⁴³ Célula encontrada em E18, p. 7. Em Cad19, p. 21, encontra-se uma longa sequência de expressões relacionadas: “limite, linha, marca, discríme, discrímen, confim, termo, enclave, fronteira, raia, meta, risca, remate, término, órbita, baliza, marco; linha divisória – divisora – demarcadora”.

⁴⁴ Espécie também conhecida como palmeira-barriguda (Houaiss). A peculiar duplicação toponímica parece ressaltar a concavidade da “barriga serrã” (CB, p. 88) do “covoão”.

⁴⁵ CB, p. 24.

⁴⁶ Para o cálculo do ângulo geodésico, cf. p. 269.

Um amarelado exemplar da carta Carinhanha SO sobrevive dobrado entre cartões postais, marcadores de livros e guias turísticos como item 58 da caixa de “Souvenirs”, série “Vida doméstica e familiar” de Rosa no AIEB. Entretanto, como inexitem registros de viagens do escritor às lonjuras daqueles chapadões,⁴⁷ o belo mapa do CNG consiste antes numa recordação da “vida familiar” de Miguilim. Tomando como referência as velocidades praticadas por Soropita (D) e nhô Gualberto Gaspar (B) nos respectivos hábitos de viagem,⁴⁸ a distância “Aristeu”-Mutúm proposta é compatível com o intervalo de tempo que o Doutor José Lourenço despende para alcançar Miguilim desde o Tipã, aonde retorna após a primeira visita: “Mas amanhã ele volta, de manhã, antes de ir s’embora para a cidade”.⁴⁹ Presumindo que o Doutor saia do Tipã ao nascer do sol, à velocidade de uma légua por hora, as três léguas medidas na carta de 1952 são facilmente transponíveis antes do meio-dia.

Encontrada na pasta E12, uma definição dicionarizada também reforça a verossimilhança ficcional do “covoão” da serra do Meio. As imagens de satélite permitem verificar que nenhuma outra formação orográfica das imediações da Barra-da-Vaca, atual Arinos,⁵⁰ se assemelha a uma “(Bras.) baixada profunda e estreita”⁵¹ disposta “entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato”, como também a descreve o sério moço do Sucurijú.⁵² Ademais, no episódio do passeio noturno promovido por Mãe, durante o qual a lua cheia sobe por trás do “morro” e faz os cachorros uivarem,⁵³ a serra do Mutúm-Mutúm ocupa a paisagem de modo a tapar a visão do nascente – o que coincide com a ambiência

⁴⁷ Até onde se sabe, Rosa realizou apenas duas viagens de pesquisa a Minas Gerais – a boiada que acompanhou com Manuelzão, em 1952, e a “Grande excursão” de dezembro de 1945, a despeito do título pomposo limitada a dez dias em fazendas de amigos e familiares na região de Cordisburgo e Paraopeba (cf. Martins Costa, 2006). Parte das notas dessa viagem foi datilografada e recebeu de Rosa o título “Notas da Grande Excursão, a Minas” (item 19 da série ‘Estudos para obra’ do AIEB). Esse documento é analisado no Apêndice.

⁴⁸ CB, p. 289-319 e 406-7.

⁴⁹ Id., p. 82.

⁵⁰ Cidade mais próxima do sítio do Mutúm, como indicado por Tomé Cássio, irmão de Miguilim, em ELL. (p. 205.)

⁵¹ E12, p. 48.

⁵² CB, p. 7.

⁵³ Id., p. 54.

proporcionada pela serra do Meio, cujo espigão de quatrocentos metros de altitude em relação aos baixios⁵⁴ se estende por diversas léguas no rumo norte-sul.⁵⁵

*

As conexões intertextuais do *corpus* rosiano com a literatura de navegação já foram assinaladas por Walnice Nogueira Galvão e Cavalcanti Proença, entre outros críticos.⁵⁶ A vastidão desolada do Sertão propicia, com efeito, notáveis analogias com os mares e oceanos.⁵⁷ Em *Os sertões*, o adágio de Antônio Conselheiro prefigura essa fértil afinidade: “Em 1896 ha de vir rebanhos mil correndo do centro da Praia para o certão; então o certão virará Praia e a Praia virará certão”.⁵⁸ Euclides da Cunha, em “A terra”, sintetiza a formação geológica da paisagem de Canudos com uma imagem plástica das águas oceânicas que recobriram os continentes no passado remoto.

E por mais inexperto que seja o observador – ao deixar as perspectivas majestosas, que se desdobram ao Sul, trocando-as pelos cenários emocionantes daquela natureza torturada, tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens...⁵⁹

Nas vizinhanças do contexto genético de *Corpo de baile*, a pasta de estudos E5, rotulada “Mar/Rios/Navegação”, acumula 120 páginas de notas manuscritas e datiloscritas sobre numerosos temas de oceanografia, hidrografia e viagens marítimas. Boa parte do material, reunido a partir da década de 1940, foi extraída de crônicas de viagens e naufrágios dos séculos XV e XVI, em especial das tradições portuguesa e espanhola. No elegante papel

⁵⁴ Altitudes estimadas com o auxílio do aplicativo Google Earth®.

⁵⁵ “Adiante ou para trás – o rio lá faz muitos luaires – sentia o bafio da solidão”. “Barra-da-Vaca” – T, p. 29.

⁵⁶ Galvão, 1996 e Cavalcanti Proença, 1958, p. 65-8.

⁵⁷ Cad14, p. 81. Em EA, a analogia mar:sertão é explícita: “Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia. Pois ele sempre até ali usara um viver sem pique nem pouso – fazendo outros sertões, comboiando boiadas, produzindo retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava – sabendo as poeiras do mundo, como se navega” (p. 88); em RM, o andejo Nomindome também é comparado a um navegante: “Só podia ser que tivesse navegado a madrugada inteira, para vir chegar agora a esta hora” (p. 270); na *ouverture* de C, encontra-se um dos pontos culminantes da imagem: “Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão.” (p. 345.)

⁵⁸ Cunha, 2002, p. 277.

⁵⁹ Id., p. 91.

timbrado da Secretaria de Estado do Itamaraty,⁶⁰ alternando entre esferográfica azul e preta, Rosa reproduz passagens náuticas da *Carta* de Pero Vaz de Caminha. Também se notam estudos sobre as grandes descobertas pontuados pelo signo pessoal “m%”. Entre os autores transcritos, o argentino Enrique de Gandía e a *História de Colón*; o filho do navegador genovês, Hernando Colón, e sua *História del almirante don C. Colón*; Luís de Camões, com trechos marítimos de *Os Lusíadas*; a *Viagem e sucesso da nau S. Francisco, que foi para a Índia no ano de 1596*, do jesuíta português Gaspar Afonso; a *Premier voyage autour du monde*, do veneziano Antonio Pigafetta, que viajou com a expedição de Fernão de Magalhães, bem como excertos das crônicas do explorador espanhol Juan de Solís.⁶¹

Também na pasta E5, diversas notas sobre as cores e movimentos do mar no Rio de Janeiro, tomadas pelo escritor no porto, no Centro, em Copacabana e no Leblon, aparecem misturadas ao registro da rotina de atividades da tripulação do navio que o trouxe de volta ao Brasil, em fevereiro de 1951. As entradas datilografadas “portulano – livro em que se descrevem os portos” e “m% - Por entre o ocaso e o septentrião: a N.O.” evidenciam o interesse de Rosa pela cartografia náutica. Na pasta E11, por outro lado, encontra-se uma curiosa afinidade entre os mares e rios e um dos principais recadeiros de RM.

O gorgulho é um lugar em que a água do rio passa sobre pedras ocultas, e forma na sua superfície uma ebulição, ou pequenas maretas opostas umas às outras. Parecem-se muito com o fenômeno a que no mar alto chamam rilheira d’água – o qual é efeito de correntes opostas, ou de ventos em sentido contrários às correntes.⁶²

Durante sua estada funcional em Paris (1948-51), Rosa mantém um diário cujo título – “às vezes é ‘Nautikon’, às vezes ‘Sozinho a bordo’”⁶³ – indica a intensiva influência do mar e das navegações sobre a formação de sua literatura naquele período. Quase dez anos depois da

⁶⁰ Rosa foi designado para a chefia de gabinete da Secretaria de Estado do Itamaraty em março de 1951, como atesta a resolução oficial conservada na série “Atividades profissionais” do AIEB (item 39). Entre dezembro de 1944 e junho de 1948, o escritor servira sucessivamente como auxiliar da chefia do mesmo órgão e como chefe de seu Serviço de Documentação (itens 22 e 36). Entre 1948 e 51, trabalhou na Embaixada brasileira em Paris.

⁶¹ À exceção d’*Os Lusíadas*, nenhum desses volumes atualmente sobrevive na coleção do AIEB.

⁶² E11.

publicação de *Corpo de baile*, o enigmático cultismo “loxía”, proferido pelo Gorgulho durante a primeira transmissão do recado do morro da Garça, foi explicado de modo sugestivo numa carta a Edoardo Bizzarri: “deve ser (?) sabedorias complicadas, sentenças pedantes. (Há um sabor pretensamente erudito, no termo que o caipira usou. Note como ele dá ar de grego, lembra... *logia* ou *doxia*, ou *loxodrômica*, etc)”.⁶⁴ O escritor alude, desse modo, à origem náutica do eixo inclinado desenhado entre a fazenda de seo Juca Saturnino e o sítio do Mutúm segundo o procedimento geométrico explicitado na Figura 2. Em terminologia de marinha, essa “linha geodésica” denomina-se “linha de rumo” ou *loxodrômica*.

Uma das fontes de Rosa sobre navegação e viagens oceânicas ainda subsiste na Biblioteca do IEB-USP. No vetusto volume da *Arte de navegar* de Jaime Correia do Inso, a seção “Loxodromia e ortodromia” se inicia pela definição etimológica: “A linha de rumo fixo chama-se loxodrômica – do grego *loxos*, oblíqua, e *dromo*, carreira, corrida”.⁶⁵ Quase a mesma sentença, algebricamente condensada, foi escrita à máquina e conservada na pasta E11, junto à reprodução de um excerto da *História trágico-marítima*:

Linha de rumo = loxodrômica

O raro termo náutico reaparece em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, conto publicado no póstumo *Estas estórias*, mas redigido no início da década de 1950 – o que o torna contemporâneo da gênese de *Corpo de baile*.⁶⁶ O narrador, experiente oficial da Marinha, resume em jargão as tramas político-existenciais em que se embrenhara no porto de São Luís do Maranhão: “Eu estava em loxodrômicas!”⁶⁷ O comandante Athineu Pires Miguens explica que, estendido ao infinito na realidade tridimensional, o traçado das

⁶³ AP, p. 85.

⁶⁴ Rosa, 2003, p. 69-70.

⁶⁵ Inso, 1943, p. 26.

⁶⁶ Em *Tutaméia*, Rosa data de 1950 a “formação” do tema de RM (T, p. 158). Naquele ano, o escritor ainda desempenhava função diplomática como primeiro secretário da Embaixada brasileira em Paris, voltando no ano seguinte a residir no Brasil. Segundo Ana Luiza Martins Costa, “A simples e exata estória do burrinho do comandante” foi escrito no período parisiense de 1948-51.

⁶⁷ EE, p. 20.

linhas de rumo converge em espiral sobre os polos do globo terrestre.⁶⁸ “Ali, o caminho esfola em espiral uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em animal”:⁶⁹ a passagem que antecede o encontro da comitiva com o Gorgulho, em RM, evidencia o artifício geodésico da construção ficcional.

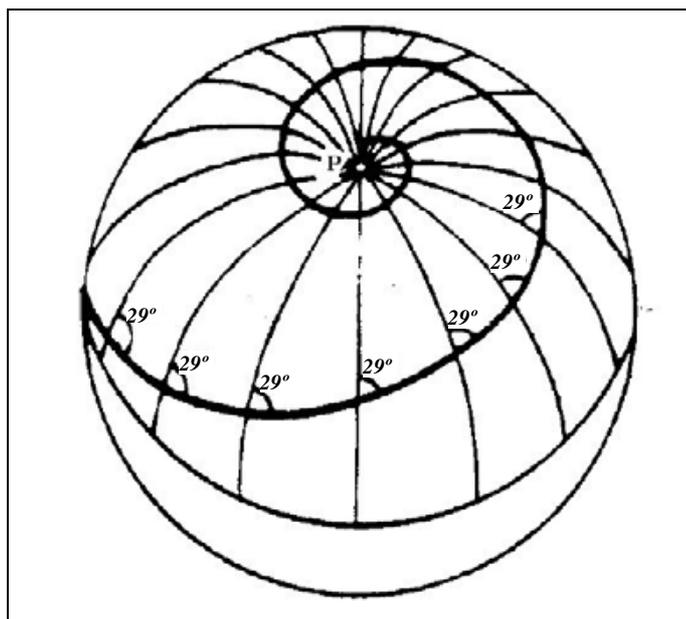


Figura 5 – “Uma linha vã, uma linha geodésica” (adaptado de Miguens, 1995, p. 1158; ângulo fora de escala)

A extrapolação da natureza curvilínea da “linha geodésica” da “loxía” enfatiza o fato de que os rumos não constituem o caminho mais curto entre dois pontos, mas facilitam os trabalhos da navegação, sendo por isso historicamente preferidos pelos marinheiros aos caminhos diretos: basta ajustar o leme no rumo magnético apontado pela bússola⁷⁰ e seguir viagem. Cartografadas, no entanto, nas coordenadas cilíndricas da projeção de Mercator – para efeitos de cálculo, quase idêntica à projeção policônica das cartas pesquisadas⁷¹ –, as

⁶⁸ Miguens, 1995, p. 1157.

⁶⁹ CB, p. 245.

⁷⁰ A variação do norte magnético em relação ao norte verdadeiro – isto é, a declinação magnética – não foi considerada significativa neste trabalho pelas dificuldades de cálculo envolvidas e tendo em vista a ausência de referências a esse problema nos manuscritos rosianos.

⁷¹ Miguens estima que, para pequenas distâncias (isto é, menores que 1000 Km), a diferença entre os rumos nas distintas projeções seja inferior a 0,1% (op. cit., p. 1172). A distância Saturnino-Mutúm não alcança 450 km em linha ortodrômica.

loxodrômicas se transformam em retas inclinadas com ângulo fixo em relação a todos os meridianos. No Caderno 14, uma observação colhida entre notas sobre geografia e botânica projeta o cambiante espiralar das linhas de rumo do mar sobre a topografia do Sertão:

GERAIS (“Não há estradas. Há rumos, como nos mares”)

Os rumos sertanejos são as veredas e beiras de rios, riachos, ribeirões e córregos. Nos gerais rosianos, como nas viagens oceânicas, é necessário respeitar as direções indicadas pelos elementos e, sobretudo, nunca descuidar das provisões de água. Os caminhos que acompanham os florestados corpos fluviais, conquanto aumentem a distância total da viagem (à maneira das loxodrômicas), são menos exaustivos que as estradas que transpõem os cumes das cabeceiras. A erosão hidrográfica suaviza os gradientes de altitude do percurso. A memorável cabacinha trançada com cipós de tio Terêz, que armazena a água dos riachos, grotas e minadouros dos caminhos úmidos, destina-se justamente a aliviar a sede de Miguilim em sua viagem de batismo através das desoladas chapadas.

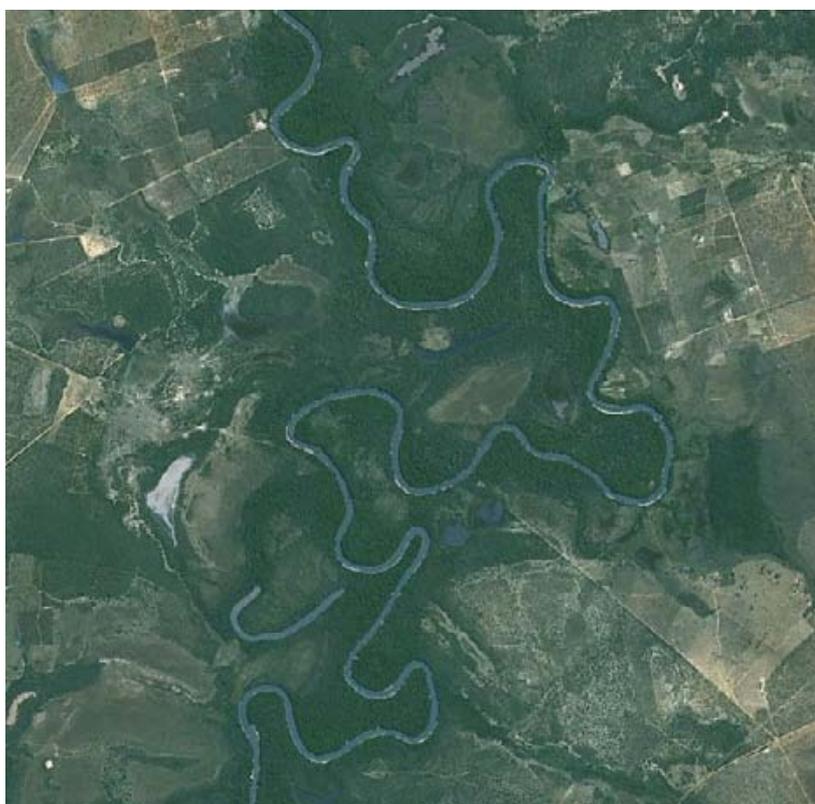


Figura 6 – “m% - o caminho do rio é um mato de mil curvas” (célula em E23; GE)

Reiteradas passagens da pasta Boiada II, embebidas da sabedoria marinheira dos gerais, registram as descrições dadas pelos vaqueiros a córregos que nascem em lados distintos do mesmo espigão divisor, orientados pela mesma linha de rumo.

1h – à direita, numa linha de capões (nas axilas) – começam as cabeceiras do córreg. Marmelada, afluente do Paraopeba. À esquerda, as do Bicudo, que vai para o rio das Velhas

“Eles é de rumo a rumo. Quando o senhor estiver na cabeceira da Facada, está na do (córrego) do Piancó também...” (Chama-se rio do Peixe, o córrego do Piancó)⁷²

Assim, transferida até o “mapa em grande escala” dos cenários de *Corpo de baile*, a explicação da “loxía” concedida a Edoardo Bizzarri estende-se à principal loxodrômica do livro. Verifica-se que o rumo trezentos e trinta e um graus noroeste da “linha diretriz” dos poemas, representado nas figuras 2 e 7, assinala uma inversão especular em relação ao “rumo magnético de vinte e nove graus nordeste” designado pelo Gorgulho em RM. Nesse desenho, o morro da Garça é adjacente à presumida superfície de reflexão, enquanto a fazenda de seo Juca Saturnino e o sítio do Mutúm se dispõem “de rumo a rumo”, em vertentes opostas da “realidade sertaneja” atravessada pelo eixo fundamental dos cenários: Saturno e Sol.

⁷² E29, p. 39 e 34.

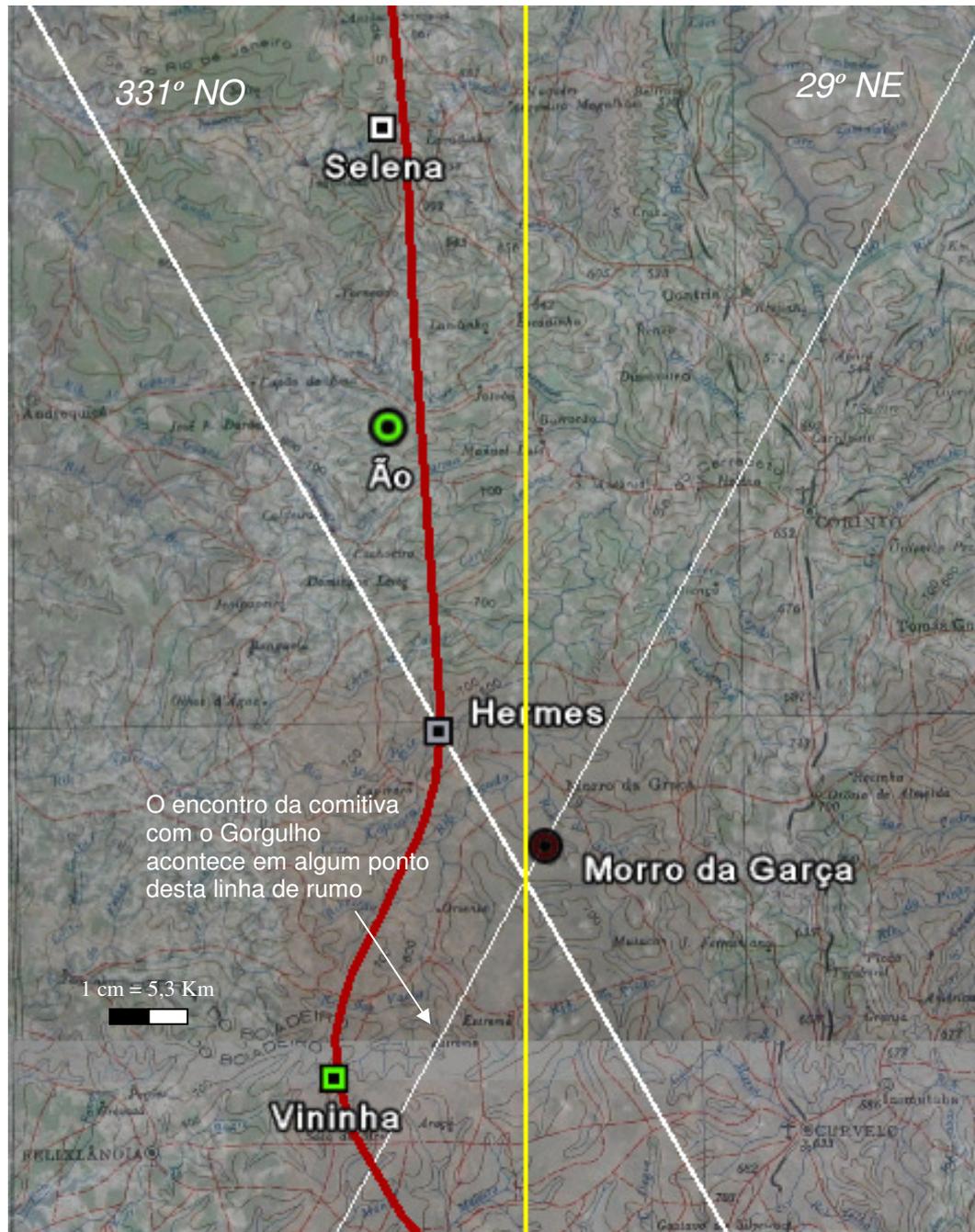


Figura 7 – Os rumos 29° NE e 331° NO são simétricos em relação ao meridiano da rampa sudoeste do morro (em amarelo); (BHSE)

2. “Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar”⁷³

“A dança ilustra admiravelmente o princípio de que o físico e o metafísico não se excluem, antes se completam.”⁷⁴

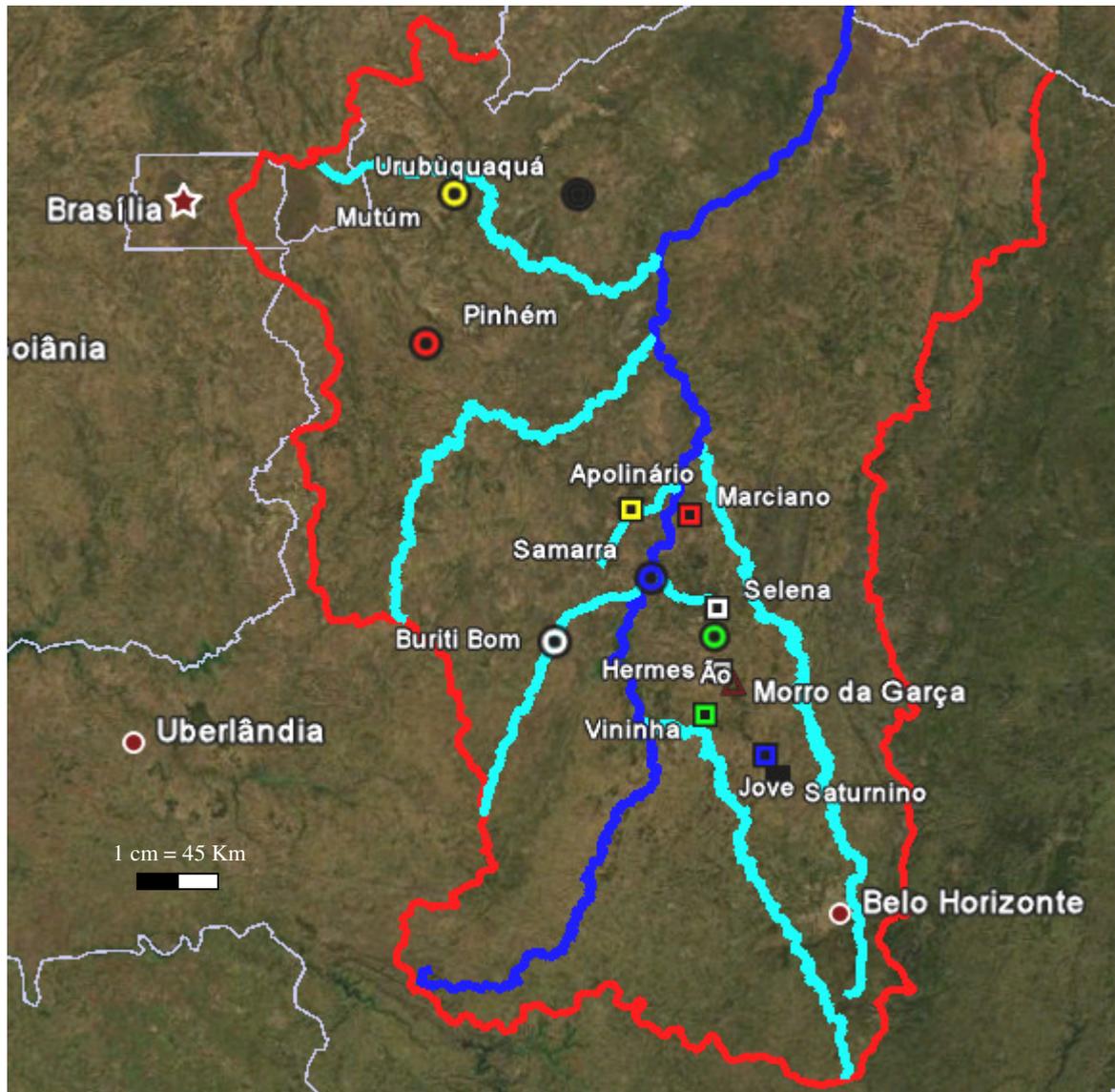


Figura 8 – Os cenários de *Corpo de baile* na bacia do rio São Francisco (GE)

Os principais cenários de *Corpo de baile* colocam em evidência catorze localidades de Minas Gerais situadas na bacia do rio São Francisco. A maioria delas (nove) pertence à região

⁷³ GS:v, p. 27.

⁷⁴ Mendes, 1995, p. 878.

meridional da margem direita, a que Riobaldo denomina “sertões menores”⁷⁵ em oposição ao “grande sertão” da margem esquerda. Esse número inclui a baliza geodésica do morro da Garça, que deflagra a trama de RM.

Mais modestas que as bordas escarpadas da bacia, onde as serras da Diamantina, da Canastra e seus ramais amiúde alcançam 1300-1500 metros de altitude, predominam nos cenários do livro as formações arrasadas da Província São Francisco, remanescentes do Neoproterozoico (750-650 milhões de anos atrás). Naquele período, calcários, arcóseos,⁷⁶ siltitos⁷⁷ e argilitos característicos do Grupo Bambuí e, em especial, do Subgrupo Paraopeba⁷⁸ depositaram-se sobre o arcabouço cristalino do Bloco Brasília. As formações sedimentares Lagoa do Jacaré, Serra da Saudade e Três Marias predominantes, citadas na sequência fundo-topo, resultam das compressões exercidas sobre granitos e gnaisses pelo oceano de gelo que recobriu a Terra durante o Criogeniano.

O calcário da Formação Lagoa do Jacaré, que emerge à superfície na região das grutas de Cordisburgo, é considerado a “rocha geradora e reservatório da bacia”,⁷⁹ subjazendo em toda a zona a formações posteriores e mais degradadas. Afloramento típico das bacias dos rios Indaiá e Abaeté, na margem esquerda, a F. Serra da Saudade é dominada por ritmitos silto-arenosos e rochas de característica cor verde.⁸⁰ Os arcóseos e pelitos⁸¹ da F. Três Marias estendem-se do topo da serra Geral e das encostas dos chapadões da margem direita até os confins de Paracatu e Planaltina. Essas três formações neoproterozoicas abrangem cerca de 30-50 milhões de anos na estratigrafia da região.

Os grupos Urucuia, Areado e Mata da Corda, muito mais recentes, foram gerados pela ação das águas e dos ventos sobre lavas do Cretáceo (135-65 milhões de anos atrás). São

⁷⁵ GS:V, p. 468.

⁷⁶ Misturas de quartzo e silicato.

⁷⁷ Espécies de fragmentos ou partículas detríticas.

⁷⁸ Cf. Minas Gerais, 1994.

⁷⁹ Porsani e Fontes, 2001.

⁸⁰ Id., *ibid.*

endêmicos nos maciços dos chapadões do Urucuia e dos Gerais, e exibem arenitos de diferentes cores e granulometrias. Nos cumes das serras e chapadas de toda a bacia, coberturas detríticas e lateríticas (ricas em óxidos de ferro e alumínio) foram produzidas a partir do Cenozoico por transformações colúvio-eluviais (20 milhões de anos); nos vales, depósitos aluviais de até 500 mil anos acompanham os leitos cambiantes dos rios. Destoantes do panorama sanfranciscano de formações arrasadas, os espigões das serras do Cabral e do Muquém (1,4 bilhão de anos), no vale do rio das Velhas (arenitos, quartzitos e siltitos), e da serra do Meio (pelitos, argila e calcário dolomítico de 1,2 bilhão de anos), no Urucuia, fornecem testemunhos eloquentes de eras priscas da formação da Terra, atingindo quase mil metros de altitude.

A composição geológica do chamado “Cráton São Francisco” é bastante uniforme, o que vem contribuindo para manter a topografia dos gerais de *Corpo de baile* estável por longas centenas de milhões de anos, alheia aos entrechoques das placas tectônicas.⁸²

⁸¹ Rocha detrítica formada pela compressão de lamias e argilas.

⁸² Cf. Minas Gerais, 1994.

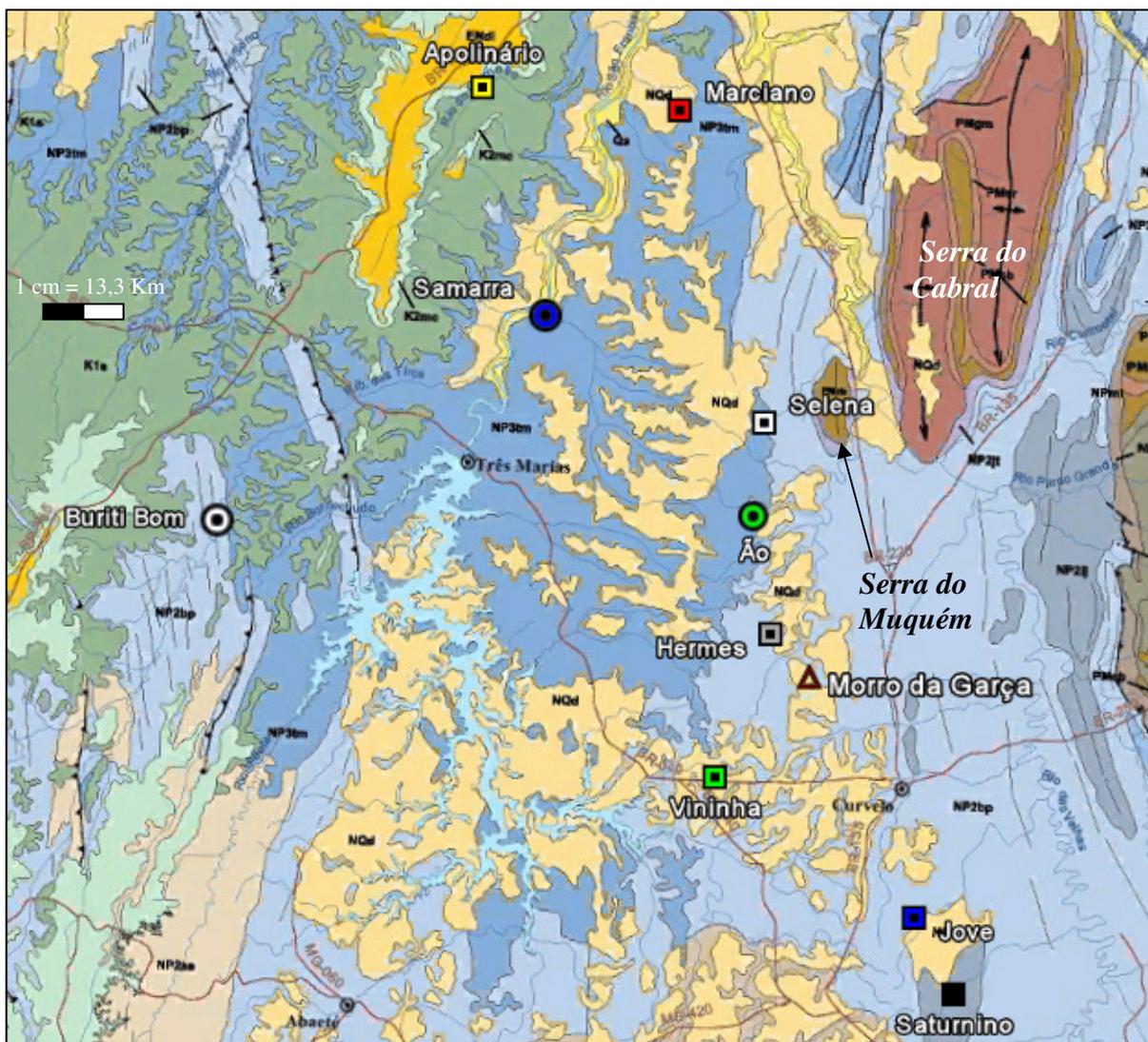


Figura 9 – “Primeiro aquelas com pedreiras; depois as com cristais recortados; depois, os escalvados, de chão rosado e gretado, dos ‘alegres’ e ‘campinas’” (MGMG)

Qa	Depósitos aluviais		
ENdl	Coberturas detrito-lateríticas	NQd	Coberturas detriticas, em parte colúvio-eluviais e, eventualmente, lateríticas
K1a	Grupo Areado: arenito siltito, folhelho, conglomerado		
K2u	Grupo Urucua: arenito, conglomerado		
K2mc	Grupo Mata da Corda: lavas, rochas piroclásticas, arenito cinerítico		
Grupo Bambuí			
NP3tm	Formação Três Marias: arcóseo, pelito		
NP2pb	Subgrupo Paraopeba indiviso		
	NP2ss	Formação Serra da Saudade: siltito e argilito verdes	
	NP2lj	Formação Lagoa do Jacaré: calcário, siltito, marga	
	NP2sh	Formação Serra de Santa Helena: folhelho, siltito, marga	
	NP2sl	Formação Sete Lagoas: calcário, dolomito, metapelito	
NP2sb	Paraconglomerado Samburá / diamictito Carrancas		

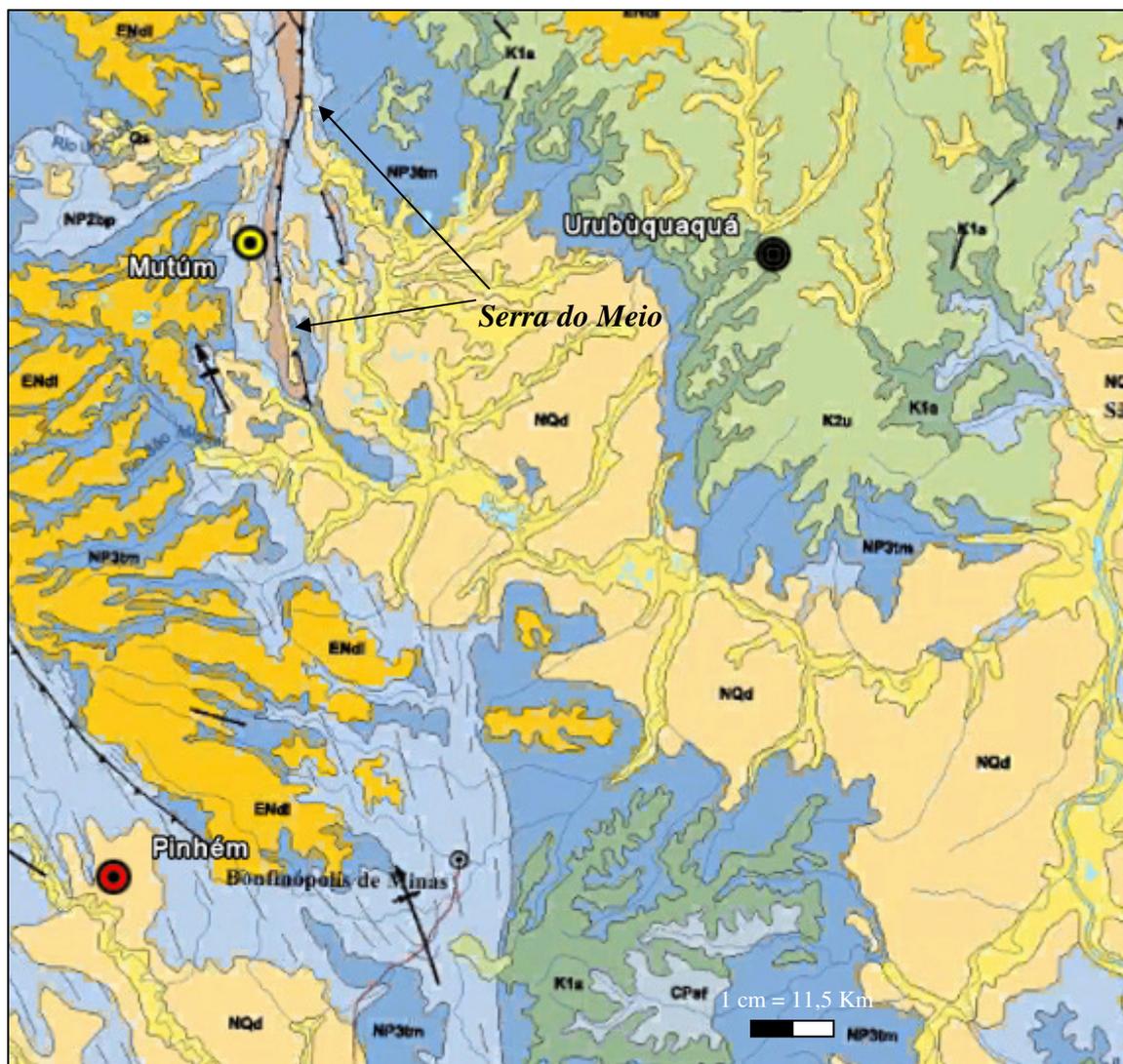


Figura 10 – “Enfim, depois as serras areentas” (MGMG)

Alusiva às rochas e sedimentos dos gerais, uma anotação coletada na pasta Boiada II enriquece a carga semântica da alcunha do primeiro recadeiro de RM, que habita uma gruta calcária escavada pelo tempo na “vertente sossolã”⁸³ da Formação Três Marias: “Tapiocanga em pedrinhas, entre os capins oscilantes (acenantes) (qualquer pedrinha assim deste formato e tamanho, chamam ‘gorgulho’).”⁸⁴ Segundo Houaiss, o étimo tupi significa literalmente “cabeça de escravo negro”. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, texto saído em jornal em junho

⁸³ CB, p. 289. Nas cartografias antigas, *Subsolanus* era o nome dado a um dos ventos do Oriente.

⁸⁴ E29, p. 38.

de 1952 e republicado em *Ave, palavra*, o conhecimento da geologia sertaneja aprendido dos vaqueiros novamente remete ao Gorgulho:

Pelo quando vim, dias, sertão abaixo, nas abas de um boiidão sanfranciscano [referência à boiada de Manuelzão], com respeito aprendi como os vaqueiros nunca deixavam de ler o chão pedrento, de o decifrar, com receio inocente e no automático assesto de mineralogistas.

Porque [o rastro da rês] não é igual se o que há em baixo é o tauá roxo ou raso calcário piçarro ou gorgulhos de pedra-preta, ou uma itabira de hematita, um desforme de granito bloco ou bolos de seixão de pontas, mais assassinos.⁸⁵

Plantados nesse substrato geológico repleto de traços inteligíveis, os cenários de *Corpo de baile* inserem-se no domínio botânico do cerrado brasileiro, caracterizado pela abundância de “campos sujos”, isto é, gramíneas intercaladas com arbustos e árvores de troncos retorcidos. Em Minas, entretanto, essa vegetação original encontra-se muito desfigurada pelo desmatamento. *Plantations* de eucalipto, cujo carvão alimenta os fornos das usinas siderúrgicas do estado, destruíram quase totalmente a paisagem das chapadas da serra dos Gerais – a bonita Andrequicé, por exemplo, é uma pequena ilha de história rosiana rodeada pelo deserto verde da monocultura. Os chapadões do noroeste próximos a Paracatu, por sua vez, foram entregues à devastação da soja e do milho.

Nos fundos dos vales escavados pelos cursos d’água, felizmente vedados ao cultivo mecanizado, a cobertura vegetal se espessa, dando lugar a matas ciliares anunciadas de longe pelo buriti, palmeira flabeliforme que é a marca registrada da savana sertaneja. A fauna sobrevivente também é característica do cerrado, com mamíferos como tatus, gambás, tamanduás, micos, capivaras e veados, e aves como araras, papagaios, seriemas, perdizes, urubus, mutuns e gaviões. Várias dessas espécies, evidentemente, estão ameaçadas de extinção. Vale a pena, no entanto, reproduzir uma explicação sucinta e esclarecedora do próprio Rosa sobre a natureza primitiva dos gerais, remetida a Edoardo Bizzarri em 11 de

⁸⁵ AP, p. 147.

outubro de 1963 – tempo em que os piores inimigos daquele ecossistema ainda eram as queimadas de inverno e os caçadores dispostos a se aventurar pelos matos repletos de onças.

Você sabe, desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os “campos gerais”, ou “gerais” – paisagem geográfica que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás (onde a palavra vira feminina: as gerais), até ao Piauí e ao Maranhão.

O que caracteriza esses GERAIS são as *chapadas* (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os *chapadões* (grandes, imensas chapadas, às vezes séries de chapadas). São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. (Brasília é uma típica chapada...) E tão poroso, que, quando bate chuva, não se forma lama nem se veem enxurradas, a água se infiltra, rápida, sem deixar vestígios, nem se vê, logo depois, que choveu. A vegetação é a do *cerrado*: arvoretinhas tortas, baixas, enfiadas (só persistem porque têm longuíssimas raízes verticais, pivotantes, que mergulham a incríveis profundidades). E o capim, ali, é áspero, de péssima qualidade, que, no reverdecer, no tempo-das-águas, cresce incrustado de areia, de partículas de sílica, como se fosse vidro moído: e adoece por isso, perigosamente, o gado que o come. Árvores, arbustos e má relva, são, nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono.

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros.

As encostas que descem das chapadas para as veredas são em geral muito úmidas, pedregosas (de pedrinhas pequenas no molhado chão claro), porejando aguinhas: chamam-se *resfriados*. O resfriado tem só uma grama rasteira, é nítida a mudança de aspecto da chapada para o resfriado e do resfriado para a vereda. Em geral, as estradas, na região, preferem ou precisam de ir, por motivos óbvios, contornando as chapadas, pelos resfriados, de vereda em vereda. (Aí, talvez, a etimologia da designação: *vereda*.)

Há veredas grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (*marimbú*); com córrego, ribeirão ou riacho. (Por isso, também, em certas partes da região, passaram a chamar também de *veredas* os ribeirões, riachos e córregos – para aumentar nossa confusão. (No começo do “Grande Sertão: Veredas” Riobaldo explica.)

Em geral, os moradores dos “gerais” ocupam as veredas, onde podem plantar roça e criar bois. São os *veredeiros*. Outros, moram mesmo no alto das *chapadas*, perto das veredinhas ou veredas altas, que, como disse, também há, nas chapadas: estes são os “geralistas” propriamente ditos (com relação aos *veredeiros*, isto é, em oposição aos veredeiros). Mas o nome de *geralista* abrange, igualmente, a todos: os *veredeiros* e *geralistas* propriamente ditos. Quem mora nos gerais, seja em vereda ou chapada, é geralista. Eu, por exemplo. Você, agora, também.

Nas veredas há às vezes grandes matas, comuns. Mas, o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda, é sempre ornado de buritis, buritiranas, sassafrás e pindaíbas, à beira da água. As veredas são sempre belas!⁸⁶

Uma tabela comparativa visualiza a duração cronológica dos sete poemas ao longo das estações do ano, e completa este breve quadro fisiográfico do Sertão. A alternância entre seca e chuva que controla a vida dos sertanejos é representada nas cores das colunas.

	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
CG				Partida de Miguilim						Chegada do Sucurijú		
EA												
ELL										Lélio chega, e depois parte com Lina		
RM												
DL												
C												
B					Miguel chega / Lalinha parte				Lalinha chega			

Ao contrário dos grandes “romances” (CG, ELL, e B), estendidos entre diversos meses, os “contos” da Parábase se concentram em curtos intervalos de tempo, que variam entre um (C), três (EA) e catorze dias (RM). São histórias de gente em trânsito, viajantes, festeiros e vaqueiros com pequeno prazo de permanência nos cenários visitados. A concentração temporal se reflete, nesses “contos”, numa amplitude espacial mais considerável que a dos “romances”, desdobrando-se em extensos percursos geográficos (as viagens de Pedro Orósio e do Grivo) e psicológicos (a vida de Manuelzão repassada ao longo da festa, e mesmo o trajeto da boiada que vai sair). Entre os “romances”, os cenários se limitam a espaços reduzidos, enquanto os enredos ocupam largos períodos: CG se desenvolve no “covoão” do Mutúm ao longo de 6-7 meses; ELL acompanha o jovem protagonista no Pinhém por exatamente um ano; em B, entre os enredos de Miguel e Lalinha a duração total das histórias do

⁸⁶ Rosa, 2003, p 40-2.

Buriti Bom é de mais de dezoito meses. A exceção notável é D, cuja trama se conclui em menos de 24 horas durante o inverno. O outono de Manuelzão, a trama de morte da viagem de Pedro Orósio e o afloramento da poesia no Urubùquaquá coincidem com o início da seca, o auge do inverno e a plenitude da estação das águas no cerrado, respectivamente.

*

Diversos topônimos da “realidade sertaneja” de *Corpo de baile* foram modificados por conveniências da operação alegórica. A conversão ficcional, entretanto, não interpõe obstáculos intransponíveis ao rastreamento de lugares decisivos – antes o enriquece com novos traços inteligíveis.

Em RM, por exemplo, o córrego do Bagre se transforma em riacho Magro, cuja bacia é atravessada na pequena viagem da comitiva com o Guégué.⁸⁷ A semelhança fônica entre o topônimo real e sua ficção é determinada pela pluviometria da “realidade sertaneja”. No Sertão, em “julho-agosto”,⁸⁸ a aparência encaveirada do gado, as numerosas queimadas e a diminuição ou extinção da vazão dos córregos – os córregos “emagrecem” no inverno – são consequências visíveis da ausência de chuvas. De modo inverso, as serras do Cafundó e dos Confins, localizadas ao redor das supostas coordenadas do chuvoso sítio do Mutúm, ressaltam o isolamento do “covoão” da serra do Meio, como lamentado pela mãe de Miguilim. A serra de CG, aliás, relaciona por interessante antonomásia a periferia ao centro do mapa do livro, conectados pela loxodrômica principal.

Fundamental, de todo modo, é o emprego de mapas contemporâneos da escrita de *Corpo de baile* no rastreamento toponímico. Diversos nomes de lugares mencionados nos poemas não estão registrados em mapas mais atualizados – simplesmente porque foram substituídos (Currealinho deu lugar a Corinto, o arraial do Bagre hoje é Felixlândia, Barra-da-Vaca foi rebatizada como Arinos etc.) ou as propriedades rurais e lugarejos a que se referem

⁸⁷ CB, p. 262.

⁸⁸ Id., p. 239.

deixaram de existir (caso da fazenda “Aristeu”, em CG). “*São Romão* todo não se chamou de primeiro *Vila Risonha*? O *Cedro* e o *Bagre* não perderam o ser? O *Tabuleiro-Grande*? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado”:⁸⁹ o próprio Riobaldo, ao recordar-se de sua terra natal – um sítio perto da antiga vila de Alegres, atual João Pinheiro –, lamenta a constante e arbitrária alteração do “quem” dos lugares. De fato, somente os belos topônimos correntes até a década de 1950, em geral motivados pela fisiografia do Sertão, podem conduzir o viajante com segurança pelas brenhas de *Corpo de baile*.

De Saturnino a Apolinário

Mas quase todas as mesmas, que na ida, eram as moradias que procuravam, para hospedagem de janta ou almoço, ou em que ficavam de aposento. As quais, sol a sol e val a val, mapeadas por modos e caminhos tortos, nas principais tinham sido, rol: a do *Jove*, entre o ribeirão Maquiné e o rio das Pedras – fazenda com espaço de casarão e sobrefatura; a *dona Vininha*, aprazível, ao pé da serra do Boiadeiro – aí Pedro Orósio principiou namoro com uma rapariga de muito quilate, por seus escolhidos olhos e sua fina alvura; o *Nhô Hermes*, à beira do córrego da Capivara – onde acharam notícias do mundo, por meio de jornais antigos, e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novilhos curraleiros; a *Nhá Selena*, na ponta da serra de Santa Rita – onde teve uma festinha e frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de umas dúzias de pessoas; o *Marciano*, na fralda da serra do Repartimento, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do córrego da Onça para a do córrego do Medo – lá o Pedro quase teve de aceitar malajuizada briga com um campeiro morro-vermelhano; e, assaz, passado o São Francisco, o *Apolinário*, na vertente do Formoso – ali já eram os campos-gerais, dentro do sol.

O roteiro das principais fazendas da viagem de Pedro Orósio, seo Alquist e companhia ocupa a página 255 da segunda edição de *Corpo de baile*, número que corresponde à quase exata metade do total (513). O curioso fato editorial sinaliza a centralidade da “linha diretriz” em torno da qual se desenrola a ficção da “m% - estradinha que leve serpeia” entre os planetas do recado. A expressão “caminhos tortos”, desse modo, pode aludir à natureza oblíqua da

⁸⁹ GS:V, p. 42.

principal linha de rumo da viagem cartográfica. Como mostra a Figura 11, a loxodrômica Saturnino-Mutúm cruza a vertente⁹⁰ do rio Formoso, localizada entre o chapadão dos Gerais e a serra do Morro Vermelho,⁹¹ no ponto extremo da “raia noroesteã” percorrida pela comitiva: a fazenda do Apolinário. Os rumos Saturnino-Apolinário e Saturnino-Mutúm são, desse modo, coincidentes, o que as posições relativas dos demais cenários confirmam, distribuídas em torno de um mesmo eixo central.

Pode-se pensar, com Nunes e Sperber, que tal coincidência geodésica obedeça à implacável unidade entre microcosmo (RM) e macrocosmo (o sistema *Corpo de baile*) preconizada pelas doutrinas alquímicas e neoplatônicas que perpassam a camada “metafísica e religiosa” do livro.⁹² Entretanto, mesmo se considerada a incerteza inerente à reconstituição dos cálculos trigonométricos – o mais provável é que Rosa os tenha realizado de modo manual, sobre cartas em papel (cf. p. 269) –, as imagens de satélite mostram que o alinhamento de Apolinário e Mutúm a trezentos e trinta e um graus noroeste de Cordisburgo é uma necessidade ditada pela orografia do Sertão. Ambos os cenários solares estão situados em “covoões” rodeados de morros.

⁹⁰ “Vertente: declive, descida, encosta, ladeira, lançante, pendente, quebra, quebrada, quembembe, rampa, recosta, recosto, tombada” (nota em E12, p. 50). Localizei a vertente do Formoso, por convenção, no ponto a partir do qual a altitude do leito do rio começa a decrescer acentuadamente em seu curso até o São Francisco. Trata-se do extremo oriental da serra do Morro Vermelho.

⁹¹ Como informa um episódio de dança da festa de Manuelzão. (CB, p. 122.)

⁹² Cf. Nunes, 1969 e Sperber, 1976.

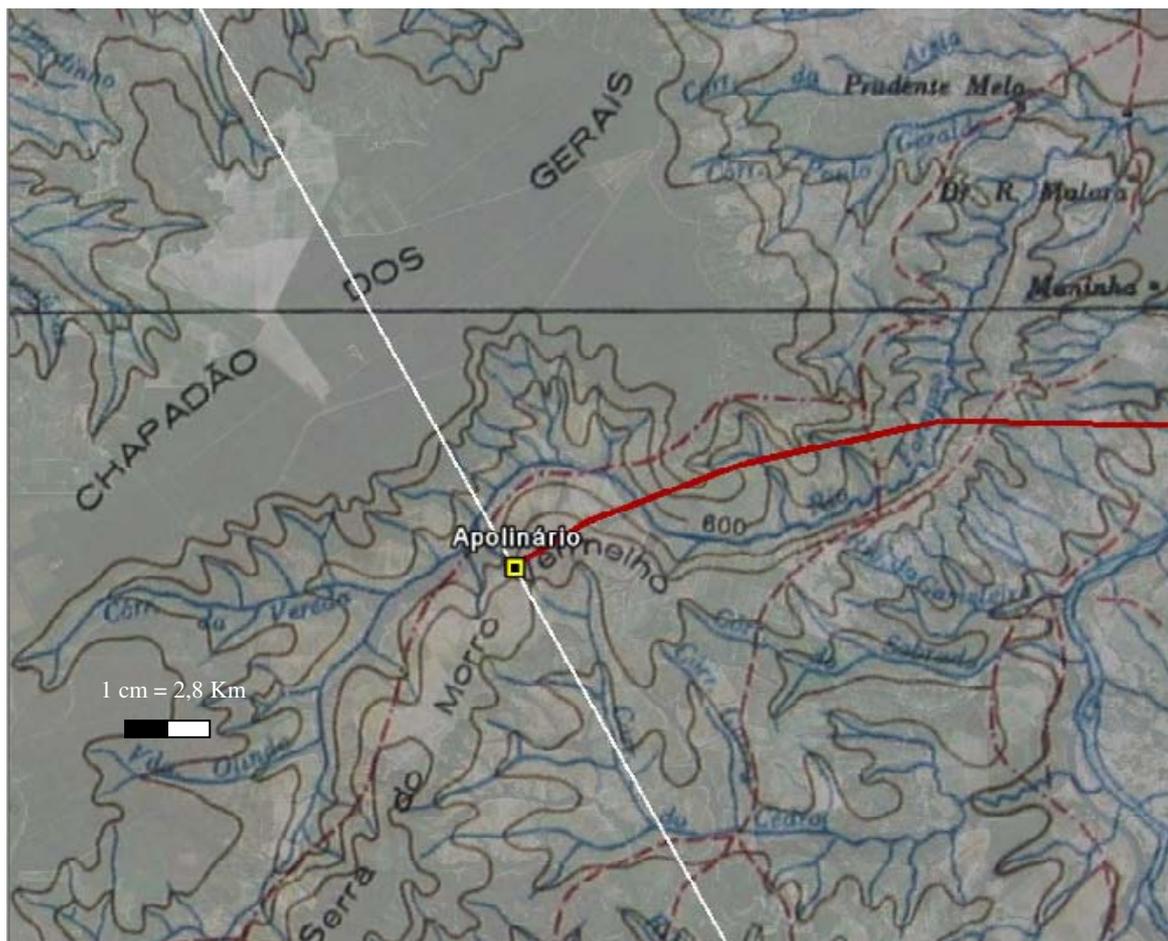


Figura 11 – Apolinário: “Ali já eram os campos-gerais, dentro do sol” (BHNO)

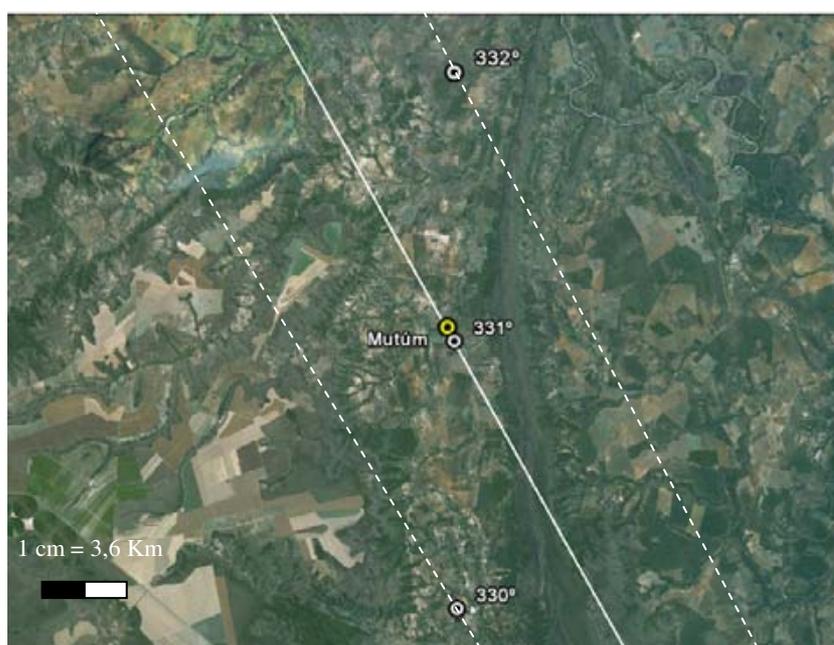


Figura 12 – Mutúm: o “covoão” da serra do Meio (GE)



Figura 13 – Apolinário: a vertente do Formoso (GE)

Nos dois cenários dominados pelo Sol, um intervalo de apenas dois graus é definidor das possibilidades geodésicas. Se girasse mais um grau no sentido horário, a “linha diretriz” do livro não atingiria os baixios do “covoão” da serra do Meio, percorrendo, em vez disso, a leste e norte, as planícies pantanosas do Urucuia. A trezentos e trinta graus, ao contrário, a linha tangencia os espigões a ocidente do Mutúm. Do mesmo modo, no microcosmo das fazendas de RM o rumo trezentos e trinta e dois graus noroeste passa ao largo do limite oriental da serra do Morro Vermelho, enquanto uma flexão de um grau no sentido anti-horário se adianta à vertente do Formoso.

Na outra margem do São Francisco, quase à mesma latitude do Apolinário, encontra-se a fazenda do Marciano, onde Pedro Orósio se esquivava de uma briga com um campeiro do Morro Vermelho. “Mediando da cabeceira do córrego da Onça para a do córrego do Medo”: essas indicações são bastante precisas, pois a distância entre as duas cabeceiras não ultrapassa duas léguas. Os topônimos onça e medo, por sua vez, ressaltam a proximidade dos atributos de Marte. Como se sabe, o nome de um dos satélites naturais do planeta vermelho é Fobos, do

grego *Phóbos* – “medo”, um dos filhos do deus da guerra com Vênus; a violência dos ataques da onça e a proeminência marcial desse grande felino na natureza do Sertão ecoam Deimos, “terror”, o outro satélite. A briga iminente com o morro-vermelhano faz com que o córrego da Onça de Pirapora remeta diretamente ao curso d’água homônimo de Cordisburgo, em cuja ponte se dá a luta final de RM.

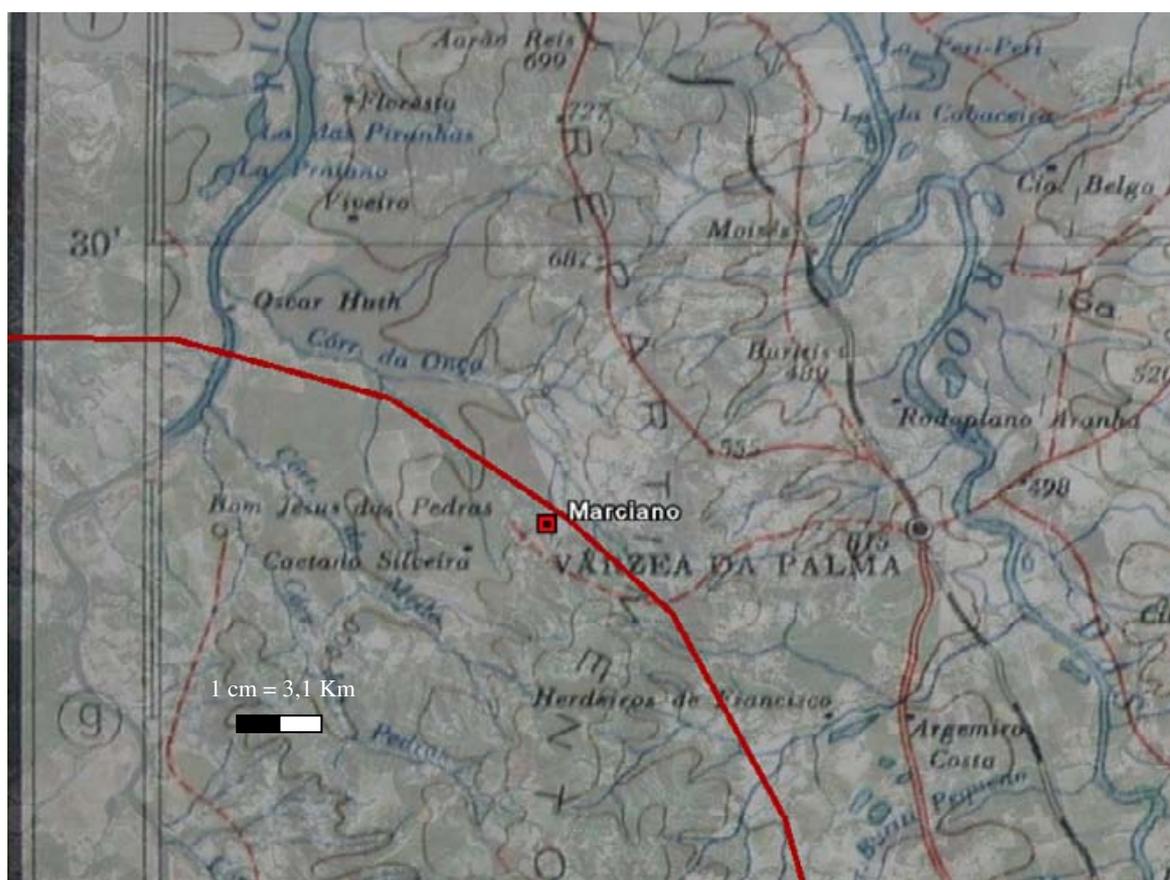


Figura 14 – Marciano: “Seu contraforte de mais cabo” (BHNE)

Na beirada ou “ponta” da serra de Santa Rita, cerca de dez léguas a sudeste, se localiza a fazenda de Nhá Selena. A “belavista” da vertente ocidental da extensa bacia do rio das Velhas corresponde à visão das “serras verdes e azuis”⁹³ situadas a leste, respectivamente as serras do Muquém e do Cabral, mais próximas, e a serra da Diamantina, azulada à maior distância. Uma vez que nenhuma outra indicação é dada sobre o lugar exato da fazenda lunar,

e que a serra de Santa Rita se estende por mais de quatro léguas no rumo norte-sul, é razoável dispor a quinta estação da comitiva na metade do comprimento daquele espigão – ponto vizinho das nascentes do rio de-Janeiro.⁹⁴

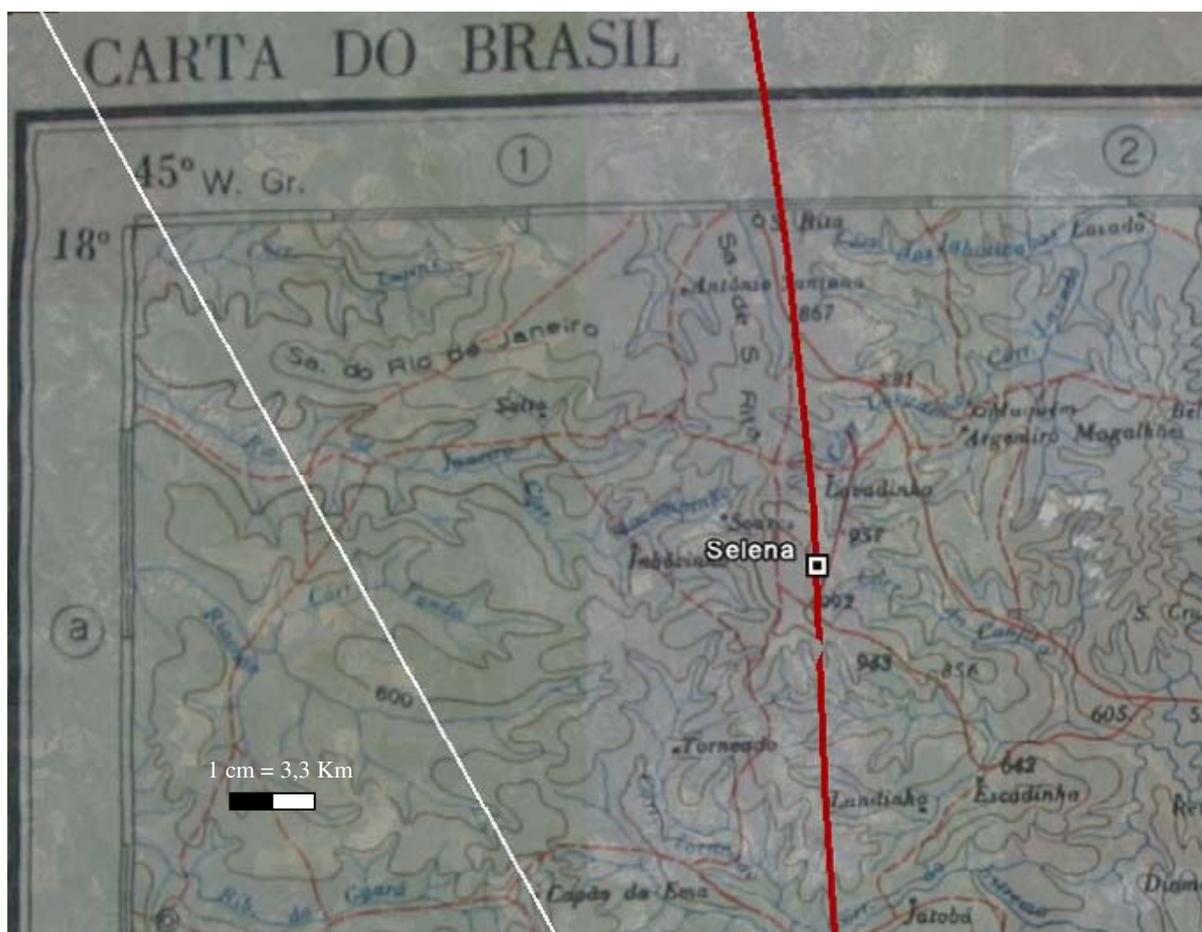


Figura 15 – Selena: “Onde teve uma festinha e frei Sinfrão disse duas missas” (BHSE)

O córrego da Capivara, pequeno afluente do rio das Velhas (via ribeirão Bicudo), é cortado pelo rumo Saturnino-Apolinário-Mutúm num ponto à beira do qual se deve instalar a fazenda de Nhô Hermes. Isso ocasiona uma oportuna realização geodésica da posição central de Mercúrio entre as divindades, planetas e metais em diversas tradições analógicas.⁹⁵ A proverbial esperteza da capivara, roedor fugidio e andejo, ratifica os atributos herméticos da

⁹³ E29, p. 39.

⁹⁴ O “batismo” de Riobaldo, sua travessia do São Francisco com Diadorim, inicia-se no porto da barra do rio de-Janeiro. Rosa esteve lá nos dias de festa que antecederam a saída da boiada de Manuelzão, em 1952.

fazenda central da viagem: comunicação e comércio. Como Mercúrio associado ao elemento líquido, o bicho dos banhados assinala a flexão do rumo da comitiva para o sudoeste.



Figura 16 – “Isso foi no Nhô Hermes” (BHSE)

A fazenda do Bõamor de dona Vininha situa-se ao pé da vertente meridional da serra do Boiadeiro,⁹⁶ o que a torna o único cenário de *Corpo de baile* localizado na bacia do rio Paraopeba. Tal hipótese se baseia em diversos indícios, o mais importante dos quais diz respeito à pequena viagem “conduzida” pelo Guéque até o Pântano, fazenda de Nhá Lirina. Entediado com a paisagem, Frei Sinfrão observa

à direita, porém, mais próximas, as encostas das vertentes descobertas, a grossa corda de morros – sempre com as estradinhas, as trilhas escalavradas, os caponetes nas dobras, sempre o sempre.⁹⁷

⁹⁵ Cf. Seznec, 1995, p. 41 e ss., e também Klibansky et al., 1982.

⁹⁶ No Sertão, o planeta Vênus é conhecido com “estrela boiadeira” por assinalar os horários de ajunta (manhã) e apartação (noite) do gado. (Câmara Cascudo, 1954.)

⁹⁷ CB, p. 262.

O eixo de levantamento da serra do Boiadeiro se estende no rumo leste-oeste, o que permite inferir que o Guégue se dirija rumo ao poente, de modo que as encostas estejam à mão direita dos viajantes. Nesse mesmo rumo, ao pé das escarpas verdejantes da serra, deve situar-se o “raso” da Vargem-do-Morro, onde acontece o encontro com Nominatedome.⁹⁸

A semelhança toponímica entre o Pântano e a fazenda Brejinho da Serra, avistada por Rosa com a boiada de Manuelzão em 24 de maio de 1952,⁹⁹ autoriza a hipótese de que a branca morada da filha de Vininha tenha como modelo essa propriedade da “realidade sertaneja”, encontrada na carta DGMG e ainda hoje, em campo e nas imagens de satélite. Portanto, a fazenda do Bõamor precisa situar-se a leste dali, córrego do Bagre acima, distando “légua imperfeita”.¹⁰⁰

Nas vizinhanças de Vininha, em alguma estrada cortada pelo “rumo magnético de vinte e nove graus nordeste” que passa pelo morro da Garça, a comitiva encontra o Gorgulho – hipótese reforçada pela proximidade da morada de Zaquias (Catraz), seu irmão, da fazenda do amor.

⁹⁸ Id., p. 263.

⁹⁹ E29, p.49.

¹⁰⁰ CB, p. 260.

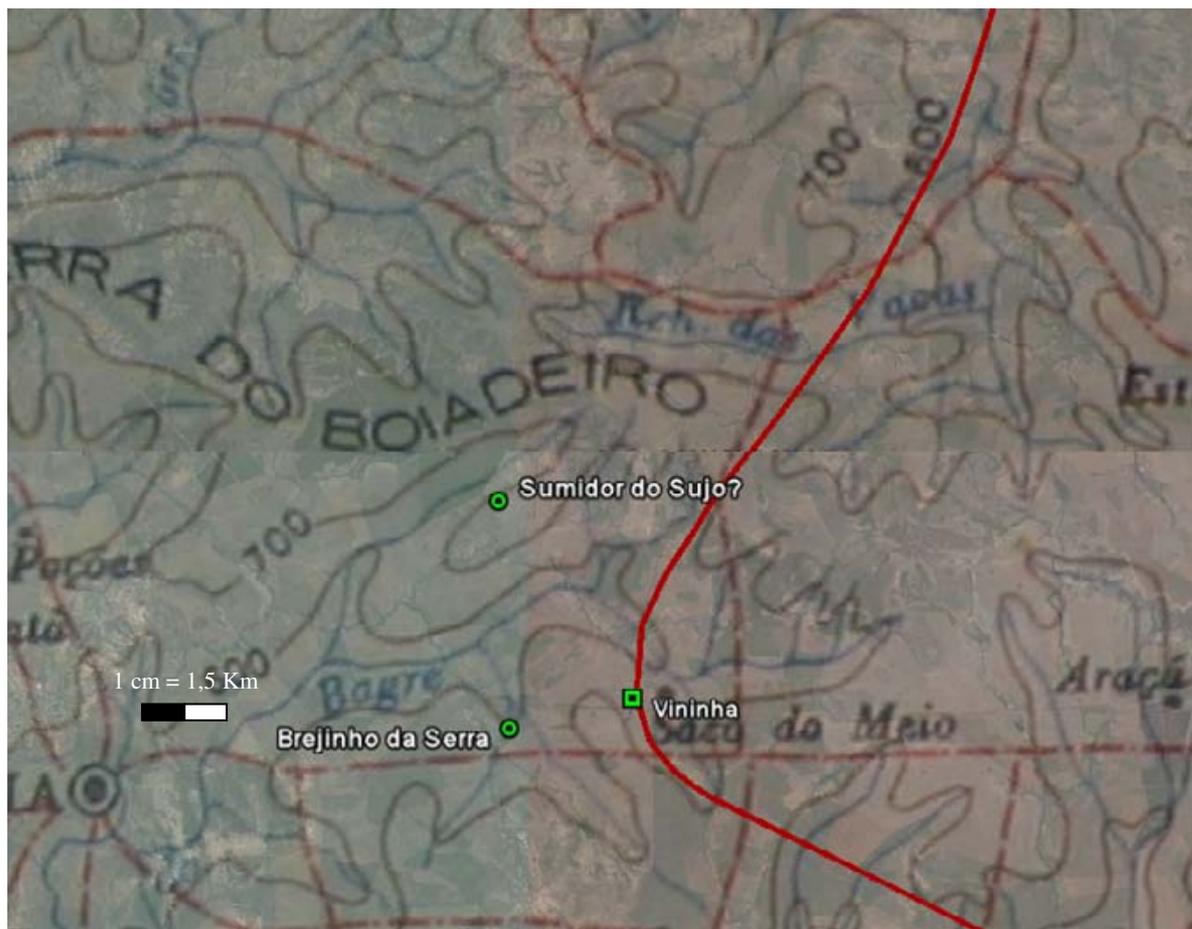


Figura 17 – “Ali o Guégue era acostado na dona Vindhã, fazenda do Bõamor” (BHSE)

Durante a segunda visita da comitiva à fazenda de dona Vindhã, na viagem de retorno a Cordisburgo, Pedro Orósio se lamenta por não poder rever a moça Nhazita, residente no vizinho morro da Cachaça e ora em viagem com o pai à localidade de Osório de Almeida, estação da extinta Estrada de Ferro Central do Brasil (EFCB). Esses topônimos são de fato adjacentes à serra do Boiadeiro, como comprova a bela carta desenhada pelo Departamento Geográfico de Minas Gerais em 1956 com base nas cartas do CNG.



Figura 18 – Vininha: “Tinha passado por lá, com o pai, só de vinda da casinha deles” (DGMG)

A agudeza do alegorismo toponímico de *Corpo de baile* é evidenciada pelas fazendas do Jove e do Juvenal, relacionadas pela raiz latina do nome dos proprietários. A fazenda do Juvenal, perto da antiga estação Mascarenhas da EFCB e vizinha dos pequenos córregos Areião e Paulista,¹⁰¹ situa-se “entre o ribeirão Maquiné [bacia do rio das Velhas] e o rio das Pedras (Paraopeba)”, tal como sua representação planetária em RM, e foi visitada pela boiada de Rosa e Manuelzão em 26 de maio de 1952.¹⁰² Jove, assim, alinha-se com o rumo Saturnino-Apolinário-Mutúm.

¹⁰¹ E29, p. 67.

¹⁰² Cf. E28. Em 1997, Fernando Granato também visitou a fazenda do Juvenal em seu rastreamento da boiada de Rosa e Manuelzão. Sinal dos tempos, a propriedade do “finado Juvenal”, como a ela hoje se referem no lugarejo de Mascarenhas, foi comprada por “um moço empresário do Belorizonte”.

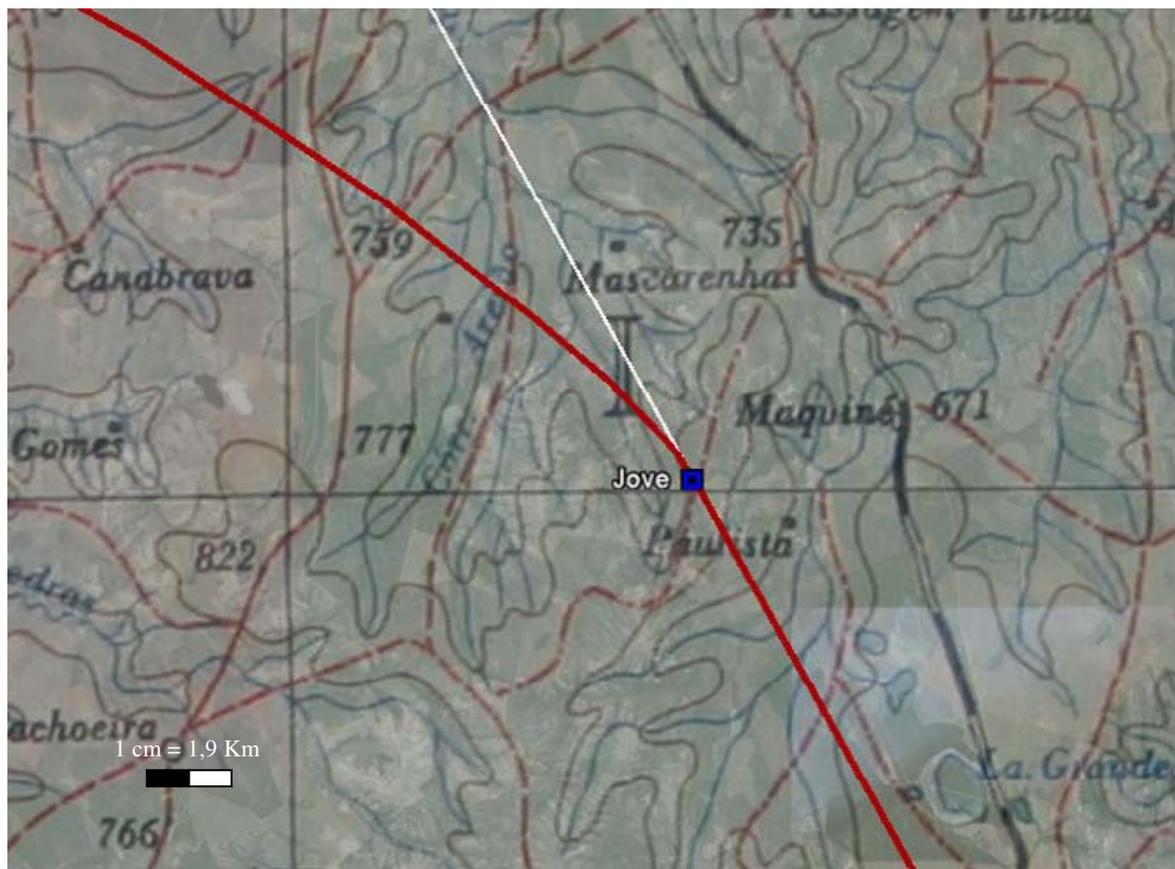


Figura 19 – Jove: “Donde quebra para as boiadas que vêm do Urucúia e do Abaeté...” (BHSE)

A sede principal da fazenda de seo Juca Saturnino, como já mencionado, situa-se a poucos metros da ponte do ribeirão da Onça, em Cordisburgo, no início do caminho da fuga de Pedro Orósio (RM). A histórica propriedade do Saco-dos-Cochos empresta seu nome da formação calcária repleta de cavernas que rodeia a planície da cidade. A beleza do “covoão” rosiano, reconhecida inclusive pelo viajado seo Alquist, rendeu ao arraial primitivo o nome de Vista Alegre.¹⁰³ Numa anotação não datada contida no “Dossiê Cordisburgo” (série “Universo de interesses” do AIEB), o escritor registra cuidadosamente, a caneta preta, os principais dados geográficos de sua terra natal. As indicações sugerem a importância que Rosa confere à precisão da encenação geográfica.

¹⁰³ “Em meados de 1883, o padre João de Santo Antônio chegou à região conhecida como sesmaria Empoeiras (algumas fontes citam o nome Arraial do Saco-dos-Cochos) e, por se tratar de um lugar com paisagens exuberantes e clima agradável, logo a denominou ‘Vista Alegre’, decidindo, assim, estabelecer-se no local.” Informações obtidas em 8/6/2011 no sítio da prefeitura de Cordisburgo: <http://www.cnm.org.br/municipio/historia.asp?iIdMun=100131210>

Cordisburgo
664 m alt.
19°07'27'' – Lat. s.
44°19'14'' – Long. O.
7.716 hab., sendo 1.815 na cidade
96 Km de B. H. (linha reta)
A NeNO de B. H.
167 Km pela EFCB
141 Km pela rodovia

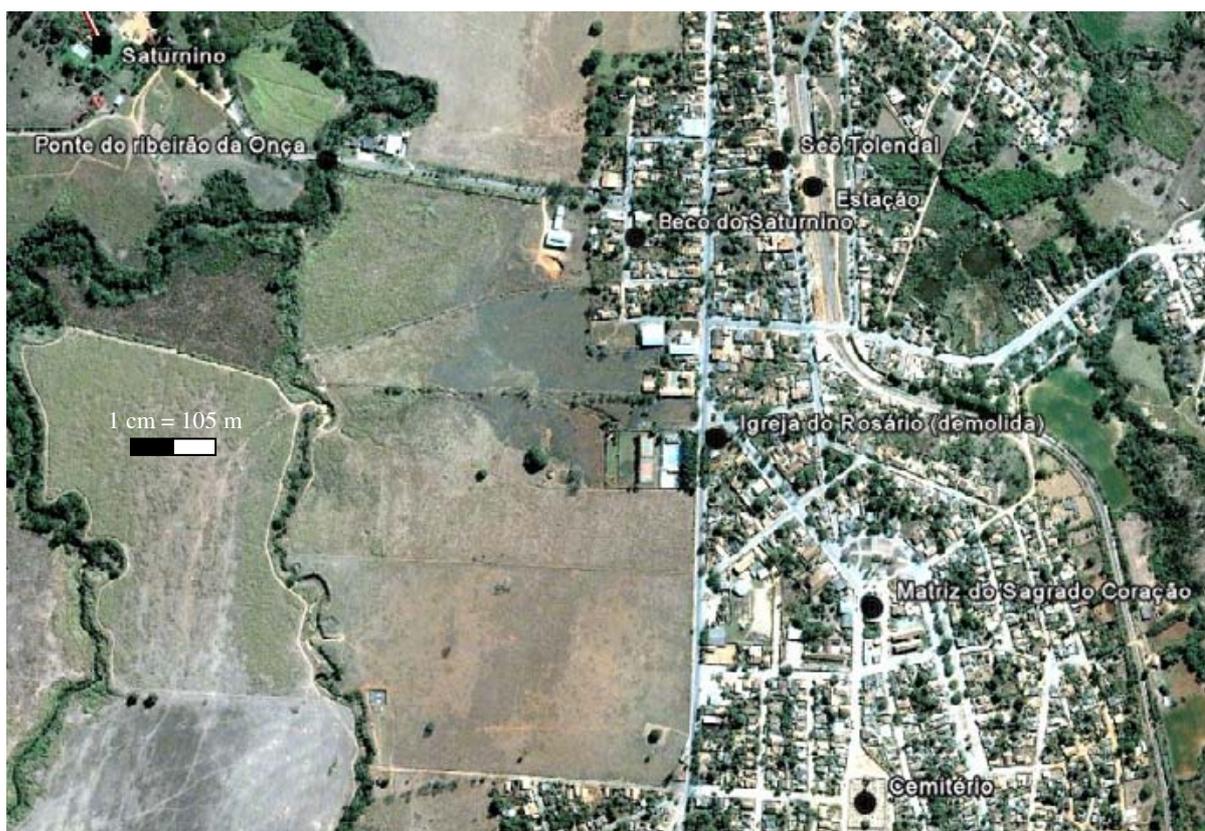


Figura 20 – Saturnino: “pequenina terra sertaneja” (GE)

Urubùquaquá

Da “Geographia do Estado de Minas Gerais”, Álvaro Astolpho da Silveira: “Estas zonas chatas têm o nome de chapadão, quando abrangem grande extensão... O mais famoso é o chapadão do Urucuya, compreendido entre os vales do rio Urucuya e do rio Pardo, na zona de Noroeste.”¹⁰⁴

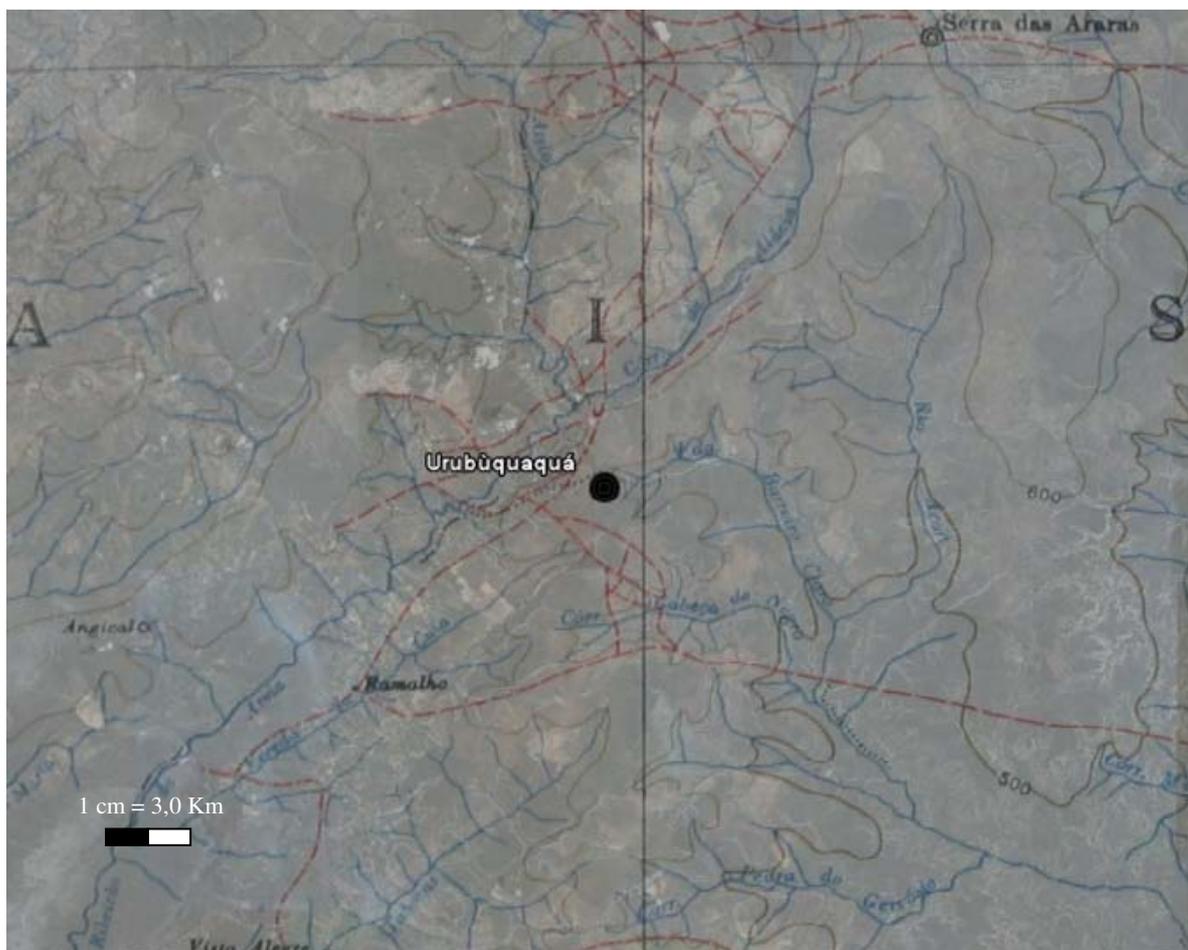


Figura 21 – Urubùquaquá: “Assim o vaqueiro lá a cavalo, no meio do mapa” (CASO)

Na carta Carinhanha SO, a vastidão da “zona chata” à margem esquerda do Urucua é palmilhada por uma miríade de trilhos de tropeiros e boiadas, mas são bastante escassos os registros de lugarejos ou propriedades rurais. Não há qualquer topônimo que aponte para os nomes de Saturnino Jéia – de resto, bastante estilizados por suas diferentes alcunhas. Em compensação, a *ouverture* do poema informa de modo preciso que a casa do Urubùquaquá

¹⁰⁴ E11, p. 29.

está localizada “– no meio –”¹⁰⁵ do chapadão, permitindo situá-la no divisor de águas daquele planalto, “assim a vaz, num pendor de bacia”.¹⁰⁶ Ali se encontram as bacias dos rios Urucuia, Acari e Pardo, este o último grande afluente da margem esquerda do São Francisco a montante da fronteira com a Bahia, demarcada pelo rio Carinhanha. Desse modo, Urubùquaquá e Mutúm situam-se na mesma latitude aproximada.

“E, em roda, dez léguas, aí – no ôi-Mãe, na Barra-da-Vaca – comitivas de boiadeiros e vaqueiros-passadores, às dênias, às dúzias, esperavam, para tirar boi do Urubùquaquá, de lá para fora, comprar seu gado-em-pé”.¹⁰⁷ Moimeichêgo ratifica a situação proposta em sua estimativa da distância entre o Urubùquaquá e a Barra-da-Vaca (atual Arinos). Os “albardões” da serra das Araras e do chapadão dos Gaúchos (este ainda não nomeado na carta CASO), ao norte, à distância, confirmam a verossimilhança do quadrante serrano do cenário.

Constata-se, entretanto, que a terra natal de Pedro Orósio, aonde ele vai se refugiar após a vitória sobre seus inimigos planetários, é bastante próxima do Urubùquaquá: “Se os parentes dele, Pedro, no Veredão da Cúia, se eles ficassem sabendo que ele tinha ido até lá perto, nos Gerais, mas sem chegar nem aparecer, haviam de ficar pensando mal”.¹⁰⁸ As cabeceiras da Cuia, vereda de vale profundo que desagua no Urucuia, situam-se meia légua ao sul da suposta localização da fazenda do Cara-de-Bronze.

¹⁰⁵ CB, p. 345.

¹⁰⁶ Id., p. 346.

¹⁰⁷ Id., p. 365.

¹⁰⁸ Id., p. 268.



Figura 22 – Pedro Orósio: “Até aos seus Gerais” (CASO)

Para o rastreamento do trajeto da viagem do Grivo até a terra natal do Cara-de-Bronze,¹⁰⁹ cf. o próximo capítulo.

¹⁰⁹ Id, p. 373-82.

Samarra

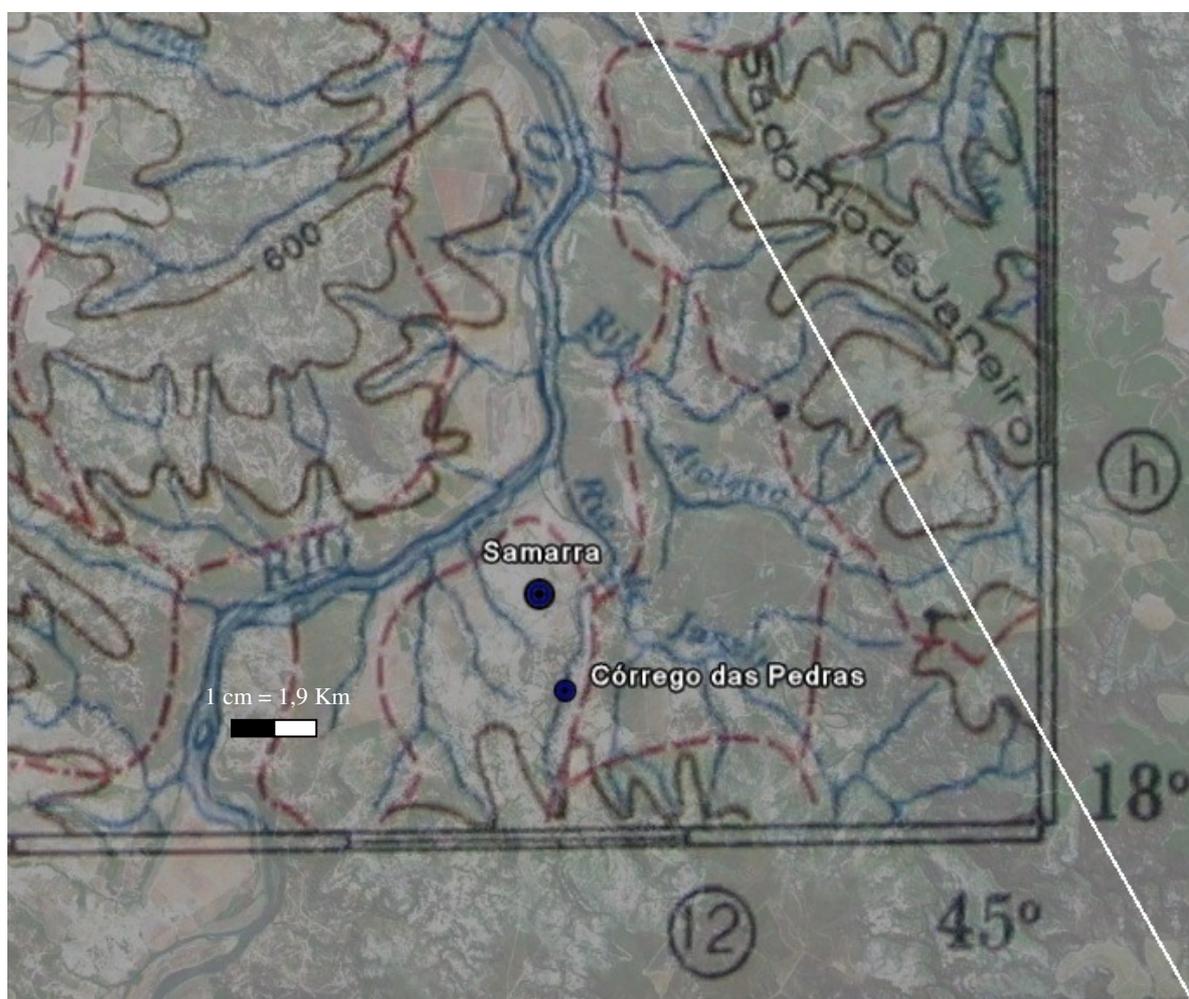


Figura 23 – Samarra: “Ali entre o rio e serra dos Gerais” (BHNO)

A posição da fazenda da Sirga, notório modelo do “currais-de-gado” da Samarra na “realidade sertaneja”, é bem conhecida.¹¹⁰ Pode-se, entretanto, atestar a minúcia cartográfica com que Rosa encena o poema de Manuelzão.

O escritor substitui o topônimo da fazenda visitada em 1952 por Samarra, termo pertencente à esfera do sagrado, como também sagrada é a ocasião festiva de fundação da Capelinha. A solenidade litúrgica da festa, associada a Júpiter por Heloísa Vilhena de Araújo,

¹¹⁰ Cf. Granato, 1997, p. 15.

é reiterada pelo nome do “esteio de pouso”¹¹¹ do protagonista, que da origem pastoril – o basco *zamarra*, que denota a pele de ovelhas e cabras usada como vestimenta rústica (Houaiss) – derivou para uma espécie de bata ou túnica monástica, talvez semelhante à “túnica marrom” vestida por frei Sinfrão, em RM.¹¹²

Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo, no córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco.¹¹³

O curso do pequeno córrego das Pedras, que recebia as águas do Seco Riacho e de onde se necessita transportar em carro-de-boi a água bebível para a festa, foi encontrado em campo e numa carta digital do município de Três Marias (IBGE, 2000). Portanto, a Samarra localiza-se “de rumo a rumo” com a Sirga, no pequeno vale do das-Pedras, do outro lado do espigão onde Manuelzão construiu a Capelinha. Na várzea do São Francisco, onde grassavam as febres de beira-de-rio e se plantavam lavouras de cana e arroz inundado, o território da Sirga encontra-se hoje totalmente drenado, e há um pequeno porto de veranistas e pescadores nas proximidades da barra do rio de-Janeiro.

A subida da serra Geral, que a boiada de Manuelzão deve enfrentar no primeiro dia da viagem, está situada ao sul, onde se divisa a “bela vista” da capela (recentemente reconstruída). As localidades visitadas pela boiada em maio de 1952 foram encontradas por meio do cotejo entre as notas de viagem de Rosa (pastas Boiada I e II) e mapas do CNG e do IBGE. É interessante notar que boa parte da estrada percorrida segue um rumo aproximadamente paralelo ao do rio das Velhas – cujas águas pontilhadas de “crôas”¹¹⁴ Rosa pretendia navegar no primeiro projeto de expedição preparatória dos livros de 1956.¹¹⁵

¹¹¹ CB, p. 89.

¹¹² Situada à beira do São Francisco, a fazenda da Sirga também possui um topônimo com sugestivas conexões semânticas: sirga é uma espécie de cabo ou sirgo (do latim *sericus*, “de seda”) usado para puxar embarcações a reboque (Houaiss).

¹¹³ CB, p. 90.

¹¹⁴ GS:V, p. 136.

¹¹⁵ Cf. Martins Costa, 2006, p. 25-6.

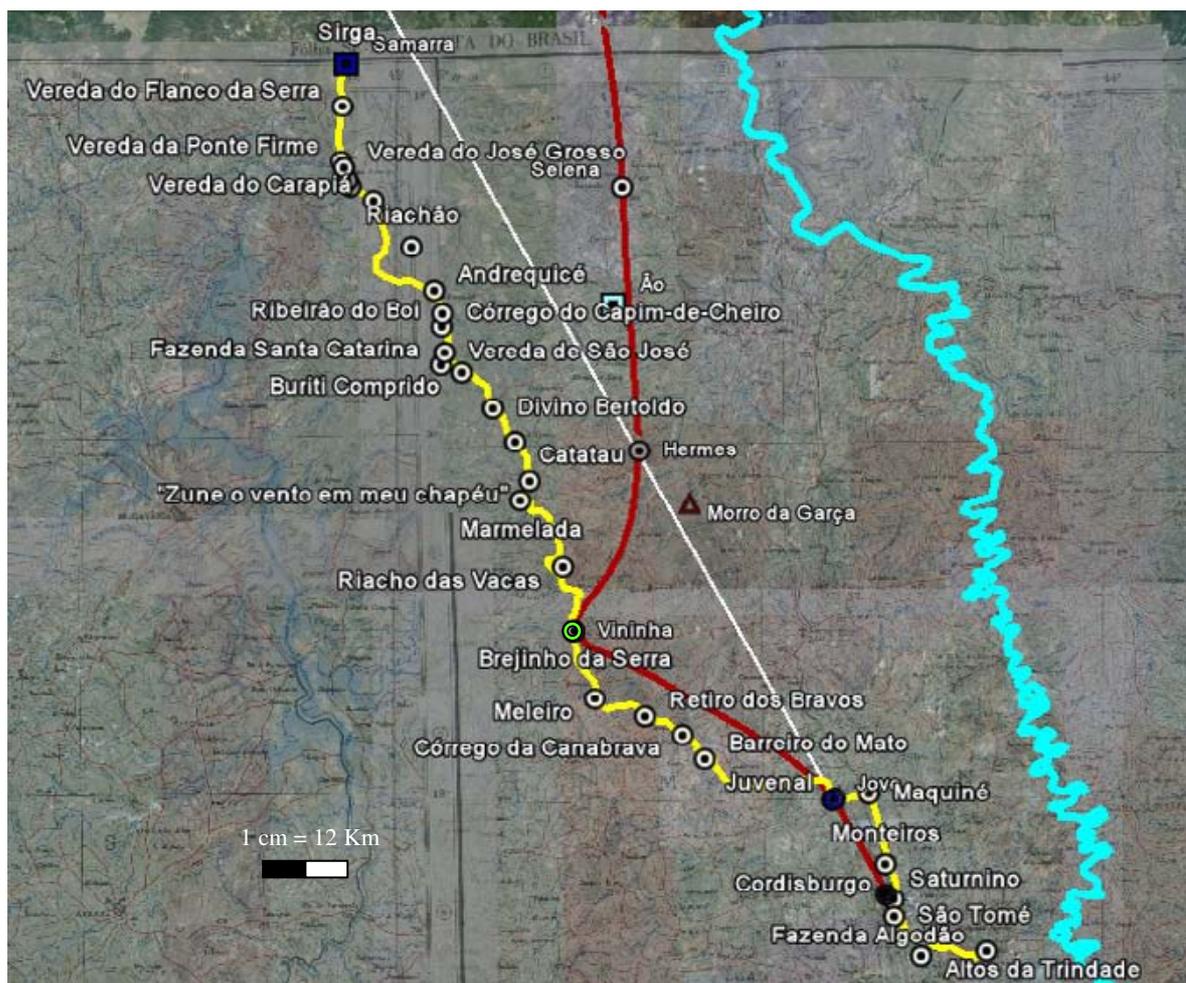


Figura 24 – Boviada: “10h20 – córrego do Capim-de-Cheiro; 11h10 – ribeirão do Boi; 12h – vereda de S. José; 1h15 – fazenda Sta. Catarina (fica perto do céu)” (BHSE, BHSO)

Ão

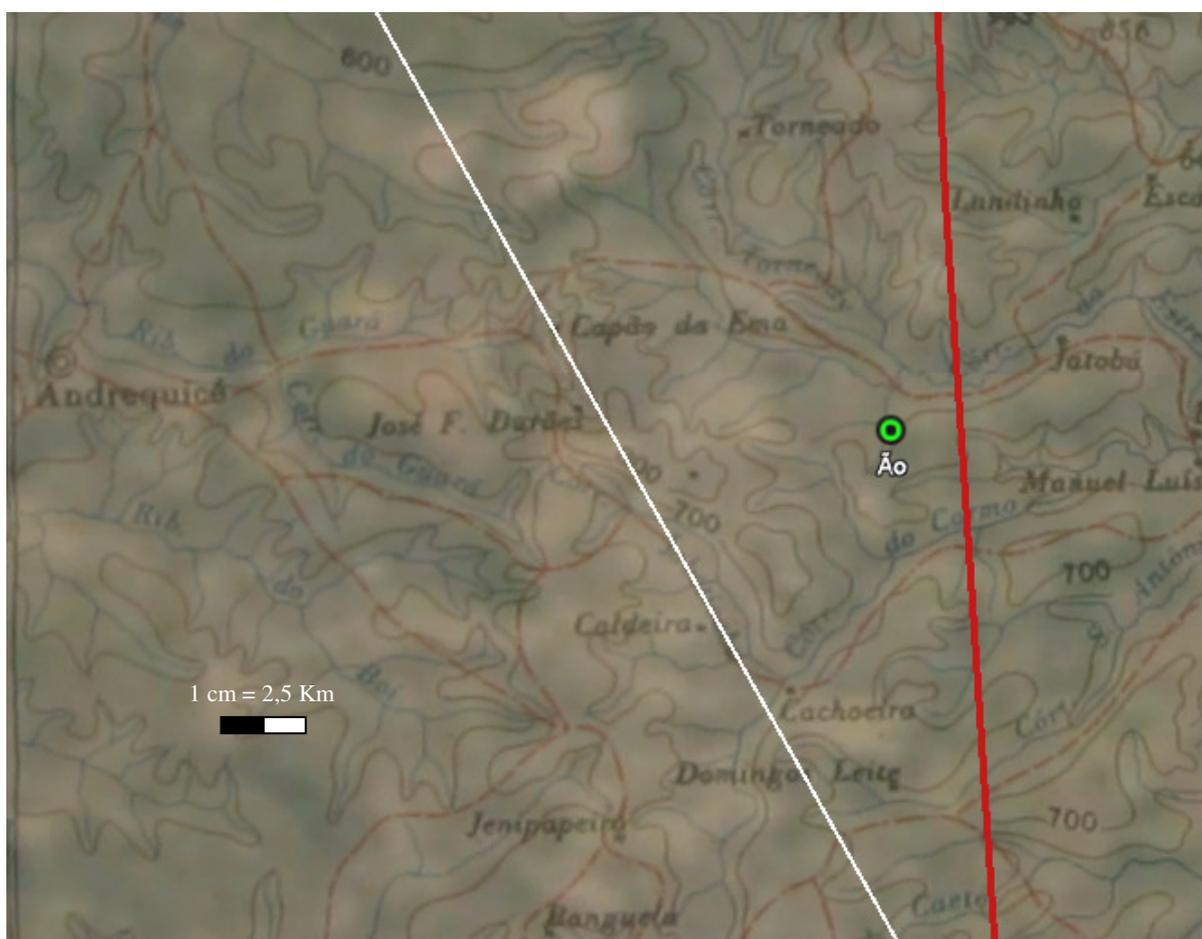


Figura 25 – Ão: “Num vão, num saco da serra dos Gerais” (BHSE)

O arruado do Ão, nomeado segundo o fictício riacho homônimo, localiza-se a cerca de cinco léguas de Andrequicé, pois é razoável assumir que a velocidade de Soropita não supere uma légua por hora na pequena viagem entre a casa de Jõe Aguiar e seu sítio. Uma vez que Soropita cavalga devaneando e economizando o esporear,¹¹⁶ e que o caminho é viajado no intervalo entre o “meio do dia” e o pôr-do-sol¹¹⁷, o extremo oriental do percurso precisa distar menos de 35-40 quilômetros de Andrequicé. Provável modelo do riacho do Ão, corre por ali o córrego da Extrema, afluente do Bicudo que verte no rio das Velhas.

¹¹⁶ Nhô Gualberto Gaspar, em B, igualmente ocupado com a ruminção de pensamentos diversos e percorrendo um terreno em declive, na baixada do rio Abaeté, demora entre 3h e 3h30m para viajar três léguas a cavalo. (CB, p. 406-7.)

Após encontrar-se com a comitiva do amigo Dalberto na descida da serra Geral, o próprio valentão corrobora a situação geográfica do cenário principal ao informar a distância até o São Francisco: “Respondia às perguntas de Dalberto: – O rio? É nove léguas por lá, descambando a Serra”.¹¹⁸ Uma menção ao córrego Espírito Santo, “não longe do ão”¹¹⁹ e localizado a sudoeste de Andrequicé, também ratifica o rastreamento.

Os trajetos de comitivas evocadas na conversa entre Soropita e Dalberto¹²⁰ remetem aos sertões do nordeste de Minas e do sudoeste da Bahia, não exercendo influência direta sobre o enredo do poema.¹²¹

¹¹⁷ “Junto de casa é que se via que era bem de tardinha, o fecho do dia.” (id., p. 319.) Naquela região, o sol se põe por volta das 17h45m durante o inverno)

¹¹⁸ Id., p. 316.

¹¹⁹ Id., p. 300.

¹²⁰ Id., p. 318-9.

¹²¹ A dissertação de Cecília Bergamin (2008) oferece um bom rastreamento dessas viagens lembradas.

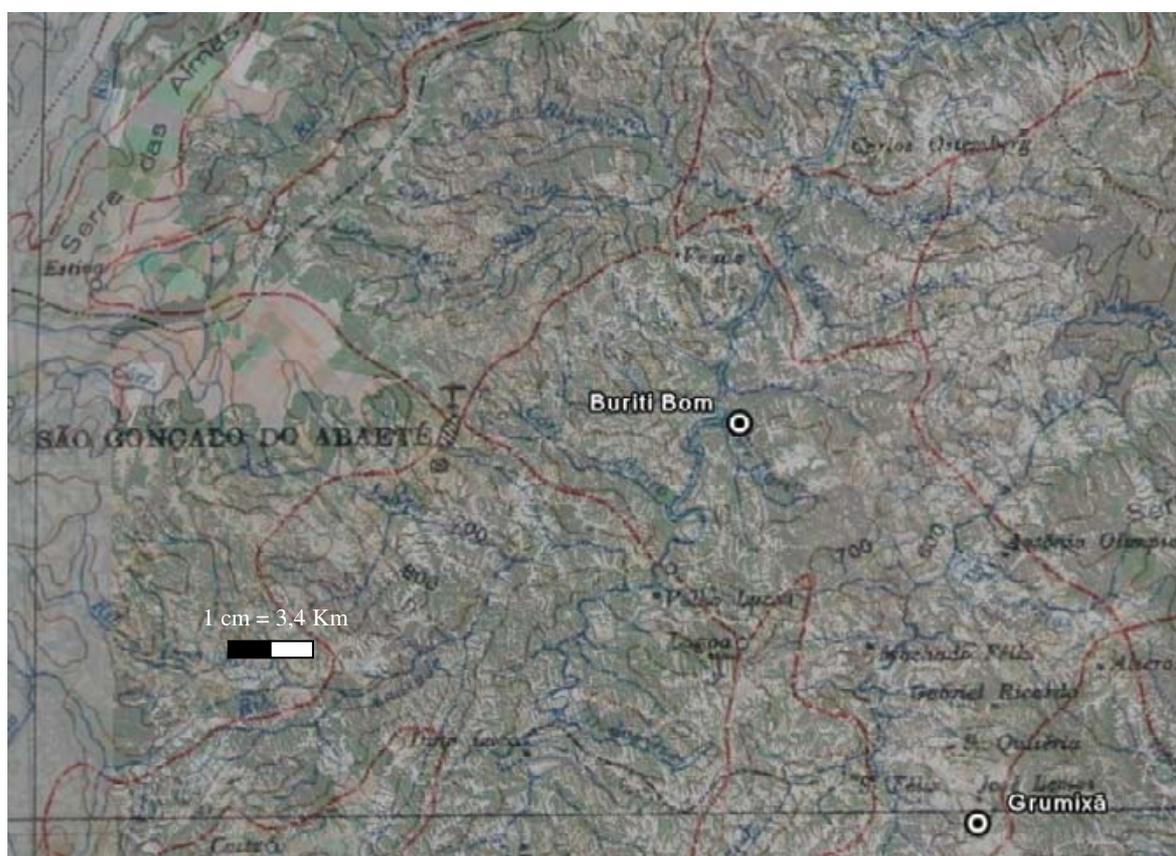
Buriti Bom

Figura 26 – “O Buriti Bom, por exemplo, era um lugar não semelhante e retirado de rota” (BHSE)

Na carta BHSE, a propriedade “José Lemos” orienta a localização dos cenários de B, reforçando a hipótese de que a composição de *Corpo de baile* foi precedida por um meticuloso estudo da toponímia de Minas Gerais, tal como documentada nos mapas contemporâneos da gênese do livro.¹²² Pois o nome completo de Nhô Gualberto Gaspar deveria ser, segundo o próprio, “José Gualberto Gaspar de Lemos”.¹²³ No mapa, as três léguas

¹²² Como ressalta Figueiredo Monteiro, não se deve esquecer que já em 1945, antes mesmo da publicação de *Sagarana*, Rosa tomou posse na Sociedade Geográfica do Rio de Janeiro, núcleo original da Sociedade Brasileira de Geografia, da qual o escritor seria sócio titular a partir de 1951. De 1956 a 1962, Rosa desempenhou junto ao Diretório Central do CNG-IBGE a função de representante especial do Ministério das Relações Exteriores (cf. item 45 da série “Atividades profissionais” do AIEB). Na década de 1960, o escritor chefiou, “rodeado de mapas”, o Serviço de Demarcação de Fronteiras do Itamaraty. Poucos meses antes de morrer, em março de 1967, Rosa foi agraciado com o título de membro honorário do Diretório Central do CNG. A convivência com a cartografia oficial do Brasil era, portanto, parte relevante de sua rotina funcional. (Monteiro, 1988.)

¹²³ CB, p. 411, grifos meus.

“a reto e certo”¹²⁴ entre a propriedade “José Lemos” e o Abaeté igualam a distância que no poema separa o rio da sede da fazenda Grumixã: “Gulaberto saía de casa, cavalgava três léguas, vinha na direção do rio. O rio corre para o norte, Gualberto chegava à sua margem direita”.¹²⁵ Seguindo o curso do Abaeté para visitar iô Liodoro, Gulaberto precisa atravessar um sugestivo afluente da margem direita – o córrego Buriti –, perto do qual o Brejão-do-Umbigo e a sede da fazenda do Buriti Bom devem situar-se.

Diversas indicações corográficas ratificam essas proposições. Durante uma das conversas com Glorinha, na varanda da fazenda, o olhar de Miguel se fixa numa vereda do outro lado do Abaeté, rumo que marca “o início dos altos campos” da fazenda da Lapa-Laje de iô Ísio,¹²⁶ os “Gerais oesteantes”¹²⁷ do Pinhém e do Mutúm. A carta BHSE confirma que a serra das Almas e outras elevadas chapadas se localizam a noroeste da provável situação de Miguel. Mais tarde, uma fala indireta de Lalinha revisita de modo sumário as posições relativas dos principais cenários do poema:

Assim, e de repente, não era ali o Buriti Bom, com as árvores em pé, o céu sertanejo, a Casa – inabarcável como um século –, o rio próximo, o movimento do gado, a gente, o Brejão-do-Umbigo e a Baixada do Buriti-Grande ao sul, e as matas de montanha pelo lado do norte?¹²⁸

O motivo da saudade, recorrente ao longo do enredo, relaciona-se com a geologia característica da bacia do Abaeté. Em seu caminho desde a cidade (Curvelo? Belo Horizonte?) no início da narrativa, “depois de saudades e tempo”, Miguel precisa viajar entre afloramentos orográficos da Formação Serra da Saudade para alcançar o Buriti Bom (cf. Figura 9).¹²⁹ Pode-se ainda supor que o modelo do Brejão-do-Umbigo na “realidade sertaneja” tenha sido um certo “Brejão-do-Funil”, descrito pelo primo Francisco Moreira no

¹²⁴ Id., p. 407.

¹²⁵ Id., p. 406-7.

¹²⁶ Id., p. 422.

¹²⁷ Id., p. 429.

¹²⁸ Id., p. 480-1.

¹²⁹ Segundo a carta BHSO, todos os possíveis trajetos de Miguel – se ele atravessa o São Francisco na mesma altura da “jardineira” de Angueretá que iô Ísio toma para chegar ao Buriti Bom (CB, p. 478) – passam pela serra Selada, limite setentrional da formação.

Caderno 26. Segundo o parente de Rosa, essa várzea ocupava cerca de vinte alqueires nas margens do rio Paraopeba, área improdutiva que nhô Gualberto exagera, melancólico: “Ali estava o brejão – o Brejão-do-Umbigo – vinte e tantos alqueires de terreno perdido.”¹³⁰

Pinhém

Relembrado por Lélío no início de ELL,¹³¹ o caminho de sua viagem com a comitiva do sr. Gabino entre Pirapora, perto do Marciano, e o ribeirão do Gado Bravo atravessa boa parte da carta Belo Horizonte NO.

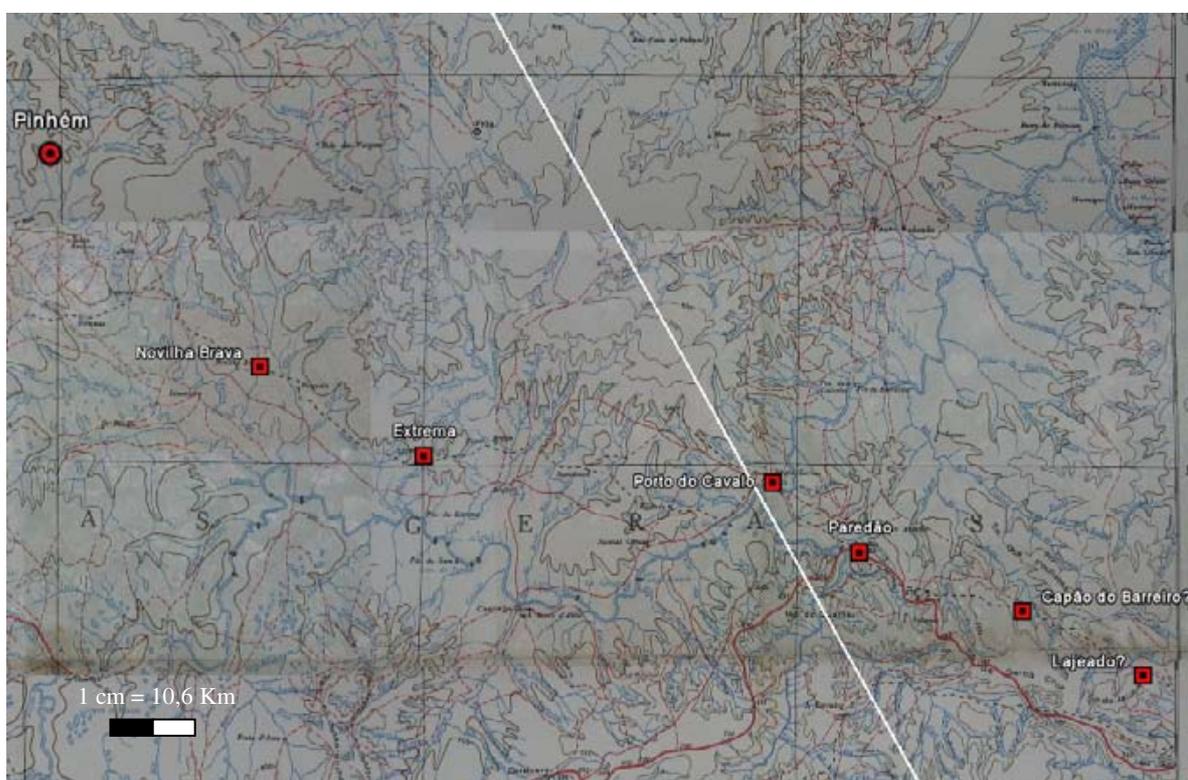


Figura 27 – A viagem de Lélío: “E eram dias desigualados, no riso rodante do mundo” (BHNO)

Entre a “ponta-de-trilhos” da partida (Pirapora) e a fazenda da Novilha Brava, onde o jovem vaqueiro precisa deixar sua Sinhá Linda, a comitiva parece acompanhar a linha telegráfica que então interligava Pirapora e Paracatu, percorrendo cerca de 25 léguas em seis

¹³⁰ CB, p. 407.

¹³¹ Id., p. 159-60.

ou sete dias. Os dois pousos iniciais não aparecem em nenhuma das cartas consultadas, mas sua localização pode ser inferida pela média de velocidade da viagem.

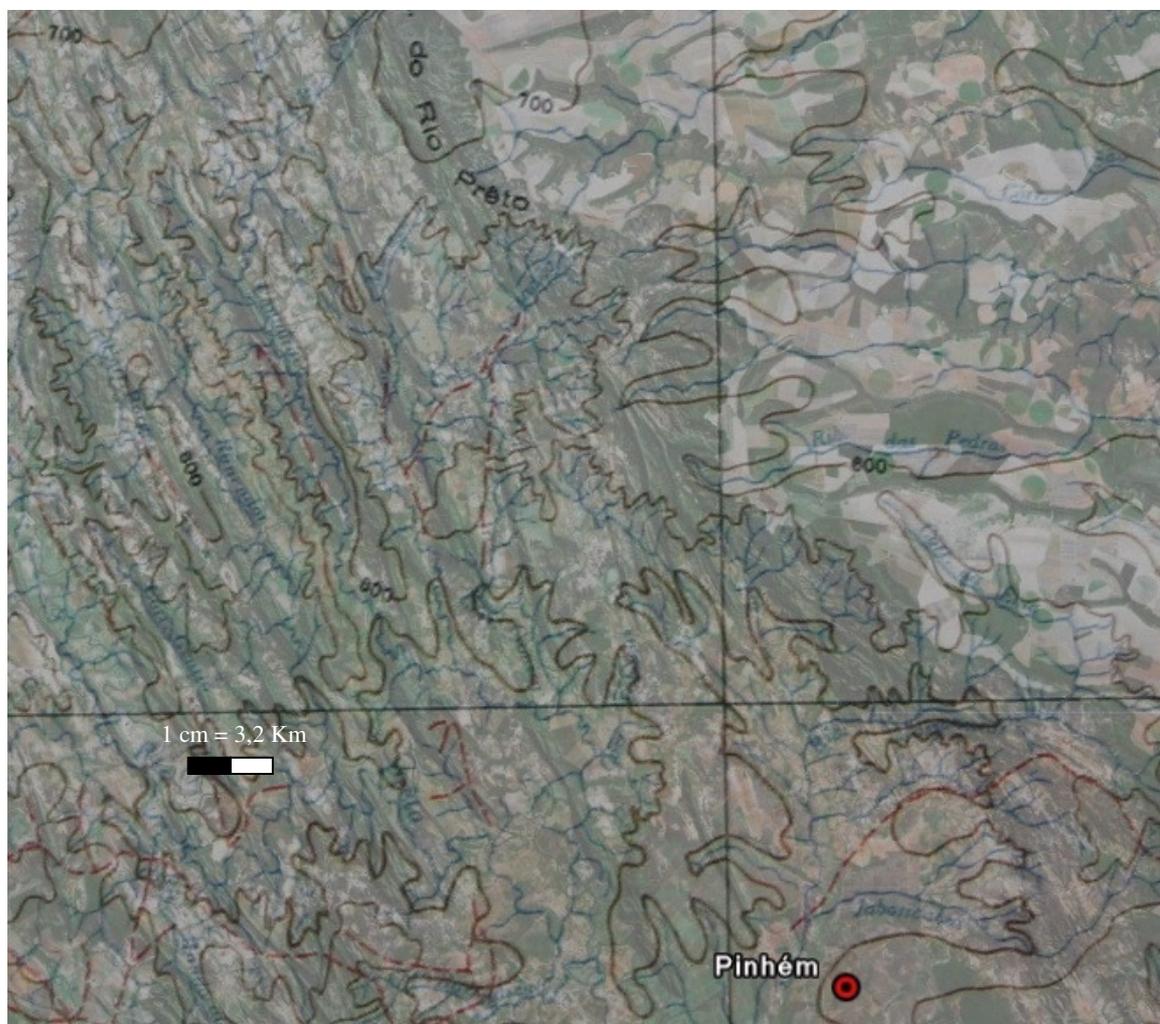


Figura 28 – “Mas ali, no ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva” (BHNO)

A fazenda de seo Senclér, talvez o cenário de *Corpo de baile* mais rico de indicações orográficas, situa-se numa “ilha farta” de pastagens ao sul da serra Geral do rio Preto. Esta se apresenta “torta, ao norte”,¹³² como provável modelo da serra do Saldã. A oeste, “pelo extenso do poente”,¹³³ um amplo conjunto de modestas elevações não pode corresponder senão à serra do Rojo, para cujos topos as jazidas de uma “pedra-brava de ferro”,¹³⁴ metal

¹³² Id., p. 162.

¹³³ Id., p. 212.

¹³⁴ Id., p. 195.

tradicionalmente associado a Marte, atraem onipresentes tempestades de raios. O fictício ribeirão do Pinhém, talvez despenhado do mesmo espigão das nascentes do ribeirão do Gado Bravo (cujo rumo Lélío segue para alcançar a fazenda de seo Senclér¹³⁵), corresponderia ao ribeirão Jaboticabas, que nasce na vertente sul da serra Geral e, após encontrar-se com o ribeirão Mamoneiras, faz barra no rio Preto, afluente esquerdo do Paracatu. A inferência se baseia no episódio em que Bretas, sitiante das nascentes do ribeirão, caminha três léguas desde a madrugada para chegar à casa das Tias do Pinhém, carregando um balaio cheio de jaboticabas.¹³⁶ A distância da viagem e a logográfica referência ao provável topônimo da “realidade sertaneja” são compatíveis com a extensão daquele pequeno curso d’água.

O “chão serrano de fim de leste”¹³⁷ avistado por Lélío desde o caminho do pasto dos Olhos d’Água indica as fraldas da serra Geral (“do Saldãe”), vertente norte da bacia do Paracatu. Pode-se presumir que a fazenda do Peixe-Manso, destino da fuga de Lélío e Lina – “um lugar forte, longe rota, muito além da serra do Rôjo, dias e dias”¹³⁸ –, localize-se já em Goiás, no alto ou além do chapadão do rio São Marcos. No alvorecer da viagem, o rumo oeste perseguido pelo casal é reiterado pela posição relativa da aurora: “Olharam para trás: o sol surgia”.¹³⁹

¹³⁵ Id., p. 160-1.

¹³⁶ Id., p. 187.

¹³⁷ Id., p. 163.

¹³⁸ Id., p. 237.

3. “Orografia cenográfica (um mapa)”¹⁴⁰

“Au théâtre, la jouissance de l’ouïe et de la vue absorbent la réflexion.”¹⁴¹

A similaridade entre os procedimentos compositivos de *Corpo de baile* e certas operações musicais pode ser investigada, como sugere Paulo Rónai, a partir das “conexões de temática, correspondências estruturais, efeitos de justaposição e oposição”¹⁴² desenhados ao longo do livro.

Uma tal abordagem, estimulante do ponto de vista do “mapa em grande escala” dos poemas, encontra na correspondência de Rosa com seus tradutores escassos subsídios. Afirmações metafóricas como “isto é, só células temáticas, gotas da essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as ‘fórmulas’ ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas fugas?)”;¹⁴³ ou ainda, “trata-se de frase importante – como todas as que iniciam as novelas: porque, como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons”¹⁴⁴ – aludem a variadas estruturas musicais: fuga, *leitmotiv*, forma-sonata, tema e variações etc. Outra menção à música se encontra numa passagem da correspondência com Edoardo Bizzarri em que a sequência “o ritmo, a dinâmica, os timbres”¹⁴⁵ deixa entrever esquemas de cores, pulsações e intensidades na composição da materialidade sonora do “prosoema”.

Nos Cadernos e Pastas do AIEB, diversas notas referem-se a técnicas musicais, especialmente às estruturas da forma-sonata e da fuga. Via de regra tais anotações são excessivamente genéricas para que se possa rastrear seu aproveitamento em *Corpo de baile*,

¹³⁹ Id., *ibid.*

¹⁴⁰ Célula encontrada em E7.

¹⁴¹ Goethe, 1842, p. 68. “No teatro, a fruição dos olhos e dos ouvidos absorve a reflexão.”

¹⁴² Rónai, 2001, p. 20.

¹⁴³ Rosa, 2003, p. 86-7.

¹⁴⁴ Rosa, 2003b, p. 243.

¹⁴⁵ Rosa, 2003, p. 26.

mas uma anotação sobre a carga semântica das cores, potenciais mitemas planetários, é contígua a uma delas.

FUGA – o tema (dux) fala primeiro. Responde-lhe o comes. São as exposições dos temas.

m% - EXPOSIÇÃO DE TEMA – (TÍTULO)
e ZWISCHENSPIELE (DIVERTISSEMENTS) entremeados
m% - entrejogo¹⁴⁶

“Schlegel – música – arquitetura gelada”¹⁴⁷

FUGA: 1- exposição: tema (motivo)
a) no tom principal
b) uma quinta acima, ou abaixo
(...)
2- Divertissement: ponte
3- Reexposição: a) e b)
4- Stretto: tema e resposta, entremeados
(do Dicionário Musical – Frei Pedro Sinzig)
leitmotiv: motivo condutor¹⁴⁸

m% - o verde quer dizer natureza;
o vermelho vida, desejo, discórdia;
o azul: doce engano;
o amarelo: inteligência.

Suíte: sucessão de várias danças estilizadas
SONATA FORMA (desenvolvimento de um tema dentro de um movimento)
1- Allegro: a) exposição do TEMA
b) ANTITEMA
2- Andante ou Adagio (pode ser uma meditação musical)
3- uma dança estilizada, o minueto
4- ALLEGRO¹⁴⁹

Em 1950, ano da “formação” do tema de RM, Rosa adquire em Paris um pequeno guia para a escuta do *lied* – *La mélodie et le lied*, de Evelyn Reuter – cuja marginália efetivamente aponta para um cruzamento entre os caminhos da música e da cartografia no livro. Num trecho grifado e assinalado com x, o escritor se interessa pela viagem da canção na obra de Franz Schubert (1797-1828):

¹⁴⁶ Cad14, p. 5.

¹⁴⁷ Id., p. 8.

¹⁴⁸ Id., p. 9.

¹⁴⁹ Cad6, p. 84.

Talvez ainda não se tenha devidamente avaliado a importância exercida em sua obra por um verbo tão difícil de traduzir como *wandern*, que significa caminhar sem destino preciso, pela viagem em si, pela comunhão com todas as coisas do campo, pelo sonho.¹⁵⁰

Em “Do diário em Paris”, miscelânea autobiográfica publicada em *Ave, palavra*, Rosa deixa transparecer a interpenetração entre o estudo das perambulações schubertianas e suas próprias elucubrações ficcionais, concomitantes à gênese de RM e à escrita do diário “Nautikon”. O itinerário de uma bela desconhecida avistada na Gare de l’Est desenha no mapa da Europa um traço tão errante como os caminhos dos *lieder*, contorcido entre as capitais da Guerra Fria.

[...] hoje às 8 e 45, na Gare de l’Est, onde fui esperar amigos vindos no Expresso-do-Oriente, vi chegar uma mulher, bonita como ninguém nunca viu. Roubei do ruivo perfume de seus cabelos, e passaram por mim, por relâmpago, eis olhos, de um grande verde instantâneo, como quando se sonha caindo no vácuo nenhum. Saía de um *lied* de Schubert, isto é, na via 25, descia de um trem incomparavelmente chegado de: Bucareste – Belgrado – Budapeste – Varsóvia – Praga – Viena – Estrasburgo – Francforte – Spira, segundo se podia estudar na tabuleta do carro.¹⁵¹



Figura 29 – O errante caminho do Orient Express segundo Rosa (GE)

¹⁵⁰ Reuter, 1950, p. 59.

¹⁵¹ AP, p. 83.

Segundo o pianista e crítico norte-americano Charles Rosen, o interesse estético dos mestres do *lied* romântico consiste “menos [na] verdade da natureza do que [no] caminho percorrido para se chegar à verdade”,¹⁵² definição que poderia ser igualmente estendida ao mapa de RM, impregnado pela musicalidade andeja da cantiga de Laudelim Pulgapé. Provavelmente escrita nos tempos de Paris, uma célula encontrada na pasta E18 ratifica a natureza partitural dos volteios das viagens rosianas: “m% - desondeou-se a canção, a música, a estrada etc.”¹⁵³ Em outras palavras, a verdade da viagem de Pedro Orósio não é seu destino, mas o próprio traçado do caminho percorrido, cujo rastreamento pode dar acesso aos fundamentos musicais da composição ficcional. Aplicada às deambulações de seo Alquist e companhia entre as fazendas planetárias de RM, essa concepção do *lied* como viagem multívaga explicita a influência dos acidentes da topografia mineira sobre a formação da cantiga do recado.

Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para o lado esquerdo.¹⁵⁴

Em seu belo trabalho sobre o romantismo musical europeu, Rosen aponta a voga das montanhas e caminhadas campestres entre os pintores e literatos do início do século XIX como precursora dos grandes *lieder* e ciclos vocais de Schubert, Ludwig van Beethoven (1770-1827), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897).¹⁵⁵ Nessas peças, à semelhança das ferrovias da Guerra Fria e dos eixos de levantamento das cordilheiras, a voz solista desenha sucessivos volteios melódicos, a que a camada metálica proporcionada pelo acompanhamento pianístico confere colorido harmônico e dinamismo rítmico. Os pontos culminantes da canção alemã mimetizam com vividez quase paisagística o ambiente circundante da melodia protagonista. Caso emblemático é “Erlkönig” (1815), poema de

¹⁵² Rosen, 2000, p. 236.

¹⁵³ E18, p. 9.

¹⁵⁴ CB, p. 239.

¹⁵⁵ Id., *ibid.*

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) que o jovem Schubert transforma, por meio do acompanhamento ternário do piano, numa cavalgada polifônica pela floresta e à noite. “Der Alpenjäger”, de Friedrich Schiller (1759-1805), inspira as trompas do caçador alpino imitadas pelas figuras harmônicas da canção homônima. O ciclo póstumo *Auf der wilden Wegen* [Pelos caminhos selvagens], sobre poemas de Ernst Schulze (1789-1817), é integralmente composto pelas peripécias de um viajante desiludido de amor cujas andanças são reproduzidas pelo pianista: o bater das patas do cavalo sobre a ponte em “Auf der Bruck”, “O Quell, was stromst du rasch und wild” e as águas agitadas do riacho, a tranquilidade do céu estrelado em “Um Mitternacht”. Em “Lindenbaum”, com versos de Wilhelm Müller (1794-1827), o acompanhamento imita a sonoridade evanescente das folhagens da tília, como se a grande árvore evocasse, ao sabor do vento, os padecimentos amorosos do viajante-protagonista.¹⁵⁶ Todo o ciclo *Winterreise* (1827) é uma canção da viagem, espreitada a todo passo pela morte no auge do inverno. Como afirma Evelyn Reuter nas linhas que antecedem o primeiro grifo de Rosa, nos *lieder* do autor de “Die Forelle”

figura em primeiro lugar a natureza, a natureza colorida e vigorosa da primavera, a natureza melancólica e glacial do inverno, a floresta silenciosa e sombria, o vento impetuoso, a água murmurante e límpida, a água que fala, a água que aconselha, a água confidente, a água mensageira. Toda a natureza “fala” em Schubert. Ele priva de sua estreita intimidade.¹⁵⁷

Noutra passagem de seu guia do *lied*, dedicada a Beethoven, Rosa assinala com um ponto de exclamação a comparação proposta pela autora entre as canções de Schubert e as do mestre de Bonn (favorável às do primeiro). Reuter opina que a atração excessiva da camada metálica do piano prejudica a fluência das obras vocais do compositor de *An die ferne Geliebte* ao desequilibrar as alturas da linha principal: “Seu canto raramente se desenvolve com liberdade: ele sofre demasiadamente a atração do acompanhamento”.¹⁵⁸ Em RM, afinado

¹⁵⁶ Na antiga mitologia germânica, a tília era cultuada como um canal de comunicação com o subsolo. No folclore alemão, a malvácea é tida como “a árvore dos amantes”. Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Tilia>.

¹⁵⁷ Reuter, op. cit., p. 59.

¹⁵⁸ Id., p. 53.

pela leitura de Reuter, o pinho de Laudelim Pulgapé procura seguir o exemplo do melhor Schubert, fazendo com que a eufonia de seu diálogo com os versos cantados multiplique seu “poder de suscitar uma atmosfera psicológica.”¹⁵⁹

Mesmo porque, por diante, o Laudelim percorria todo o viajar, com suas vicissões, e dava no vivo da estória cantada – com um sinalamento preto no céu, e a lua no redeado das árvores, e o rir do corujo vismáu, saído de sua gruta, que anunciavam a falsimônia.¹⁶⁰

Nesse sentido, os elementos da paisagem que inspira o *lied* do Rei Menino exercem influência decisiva sobre a formação do enredo do poema central da Parábase, especialmente as rochas, grutas e montanhas calcárias da margem direita do São Francisco. Em “Terrae vis”, texto saído em jornal no início de 1953 e republicado em *Ave, palavra*, Rosa discorre sobre as misteriosas forças emanadas da Terra, “*aspirationes terrarum*” que, tal como no episódio da “loxía” que dá início à trama da cantiga de RM, segundo Cícero animam os oráculos da Pitonisa.

“Não vemos que são várias as espécies de terras? Delas há que são mortíferas, como Ampsanctus, no país dos Herpinos, e Plutônia, na Ásia, as quais eu mesmo vi. Há terrenos pestilentos, e há os salubres; alguns engendram homens de espírito agudo, outros produzem seres estúpidos. Esse é o defeito dos diferentes climas, mas também da disparidade dos eflúvios terrestres.”

É isto: irradiações telúricas [...] Bastam-nos as invisíveis forças que sobem do chão.¹⁶¹

Mais adiante, o escritor chega a sugerir que a mudança de Goethe para Weimar, em 1775, deveu-se à percepção das “ondas de harmonia e de inspiração espiritual”¹⁶² ali supostamente irradiadas do subsolo.

Sabia-o Goethe, sabia-o Schiller. E também os que a escolheram para o sítio de elaboração da Constituição do II.^o Reich [...] Afinal, hoje em dia está mais ou menos provado que tudo irradia. Como não irradiará então o chão, com sua imensa massa, misturada de elementos?¹⁶³

¹⁵⁹ Id., *ibid.*, passagem grifada na lateral.

¹⁶⁰ CB, p. 282.

¹⁶¹ AP, p. 255.

¹⁶² Id., p. 257.

¹⁶³ Id., p. 258.

O antigo tema das irradiações telúricas aparece, com efeito, no início da *Viagem à Itália*, quando o poeta contempla os cumes dos Alpes desde o norte ao chegar pelo passo de Brenner.

As montanhas, [...] em sua forma tradicional, oferecem-se imóveis aos nossos sentidos. Nós as tomamos por mortas em virtude de sua rigidez; estando elas em repouso, acreditamos não haver aí nenhuma atividade. Há bastante tempo, porém, não consigo evitar de atribuir as alterações que se apresentam na atmosfera, em grande parte, a uma atuação velada e secreta das próprias montanhas.¹⁶⁴

Essa inusitada relação entre a meteorologia e a secreta geologia das montanhas, que o poeta desenvolve num longo parágrafo, é sintetizada por Mikhail Bakhtin em seu texto clássico sobre o espaço-tempo na obra de Goethe:

Em seguida, Goethe desenvolve a sua hipótese segundo a qual a força de atração da massa da Terra, e particularmente das suas partes notáveis (as cadeias de montanhas), não é algo permanente e imutável mas, ao contrário, sob a influência de diferentes causas ora diminui, ora aumenta, pulsa permanentemente [...] Como resultado dessa atividade interior das próprias montanhas é que se cria o clima, que os habitantes das regiões em planície recebem em forma pronta.¹⁶⁵

Em “Páramo”, de *Estas estórias*, Rosa compartilha a crença do poeta alemão nas emanções orográficas durante uma soturna reminiscência da viagem que o levou até Bogotá, na Colômbia, em 1942:

Vim, viajei de avião, durante dias, com tantas e forçadas interrupções, passando por seis países. Por sobre a Cordilheira: muralhão de cinzas em eterno, terrível deserto soerguido. De lá, de tão em baixo, daquela lisa cacunda soturna, eu sentia subir no espaço um apelo de negação, maldição telúrica, uma irradiação de mal e despondência; que começava a destruir a minha alegria.¹⁶⁶

O incrédulo frei Sinfrão poderia argumentar, entretentes, que “não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem”.¹⁶⁷ A contrariá-lo, uma vívida ressonância da crença rosiana nas emanções telúricas se faz sentir nas vozes internas do enredo de RM,

¹⁶⁴ Goethe, 1999, p. 21.

¹⁶⁵ Bakhtin, 2003, p. 230.

¹⁶⁶ EE, p. 180.

propagada pelas camadas sobrepostas da “cantiga memoriã”¹⁶⁸ de Laudelim Pulgapé. Exibindo as marcas evidentes da passagem do tempo, os vales, serras e morros de RM guardam homologias com as ruínas, cenários tradicionalmente associados à operação alegórica.¹⁶⁹ Fósseis de “homenzarros”, cavernas, afloramentos minerais e outros vestígios primevos subjazem à passagem de Pedro Orósio pelos caminhos da superfície. De fato, os mais amalucados (e criativos) recadeiros estão intimamente associados às montanhas e à terra: os irmãos Malaquias (Gorgulho) e Zaquias (Catraz), nomeados à maneira de profetas bíblicos, residem nas cavernas escavadas pelas intempéries na rocha calcária da Formação Três Marias;¹⁷⁰ no itararé ou “sumidor” do Sujo, na encosta da serra do Boiadeiro, Nôminedomine aparece estendido no chão e coberto de estrumes, cumprindo penitência.¹⁷¹ Também a alcunha de Pedro “Chãbergo” Orósio – *Berg*, montanha –, “tão alto que um morro”,¹⁷² alude à geologia do morro da Garça, composta por resquícios ainda imponentes dos mais antigos períodos geológicos.¹⁷³ Deve-se ainda recordar o episódio em que Pedro, descalçando as botinas e colocando os pés no chão, atenta para os presságios do recado, que então são devidamente compreendidos. “Daí, se remantelou em pé, calcou bem a terra, sapateou um tanto”:¹⁷⁴ a canção de Laudelim Pulgapé já havia sido repetida e decorada, mas o

¹⁶⁷ CB, p. 246.

¹⁶⁸ Id., p. 285.

¹⁶⁹ Cf. Benjamin, 1984.

¹⁷⁰ CB, p. 245 e 258.

¹⁷¹ Id., p. 263.

¹⁷² Id., p. 286.

¹⁷³ “O ciclo Sul-Americano do Terciário Superior é o principal elemento formador da paisagem, e foi somente a partir dessa superfície que o modelado atual foi esculpido. A região dos chapadões do oeste mineiro está nivelada no topo por tal superfície de erosão, que secciona rochas neoproterozoicas [700 milhões – 650 milhões de anos] e cretácicas [135 – 65 milhões de anos]. Assim, na área em questão, coberturas indiferenciadas do Plioceno-Pleistoceno [11,5 – 1,8 milhões de anos] repousam sobre rochas do Grupo Bambuí, constituindo um solo espesso formado pela desintegração de tais rochas, o qual é capeado por depósitos coluvionares. No Grupo Bambuí, o relevo se diversifica ainda de acordo com as litologias, o que localmente condicionou extenso aplainamento. Desse modo, na fácies síltico-argilo-carbonática da sequência Lagoa do Jacaré-Serra da Saudade, [...] a morfologia arrasada do relevo contrasta com o morro da Garça, que atinge quase 1000 m no topo, enquanto o município encontra-se a uma altitude de 600 m [...]. Desse modo, na área enfocada a Formação Três Marias aflora somente neste local e, sem dúvidas, constitui fator imprescindível para que o morro [da Garça] tenha permanecido como uma estrutura morfológica remanescente, que se destaca em meio à paisagem completamente arrasada dos arredores.” (Chaves et al., 2006.)

¹⁷⁴ CB, p. 286.

“entusiasmo” definitivo somente se deflagra quando o corpo do herói entra em contato com a terra de Cordisburgo e suas memoriosas emanações calcárias.

Na Figura 30, as linhas coloridas esquematizam a tessitura musical das cronotopias de RM, distinguindo assim as temporalidades fundamentais de todo o *Corpo de baile*. Em amarelo, o trajeto da boiada de Rosa e Manuelzão, em 1952, quando a maior parte da documentação da “realidade sertaneja” para a escrita dos livros de 1956 foi coletada. Foram aproximadamente trinta léguas, percorridas em dez dias de maio.

- 19 – seg – Sirga → Tolda
- 20 – terça – Tolda → Andrequicé
- 21 – quarta – Andrequicé → Santa Catarina
- 22 – quinta – Santa Catarina → Vereda (Catatau)
- 23 – sexta – Vereda → Riacho das Vacas
- 24 – sábado – Riacho das Vacas → Meleiro
- 25 – domingo – Meleiro → Etelvina
- 26 – segunda – Etelvina → Juvenal
- 27 – terça – Juvenal → José Costa
- 28 – quarta – José Costa → São Francisco¹⁷⁵

Em vermelho, o trajeto idealizado da comitiva de Pedro Orósio entre as coordenadas das sete fazendas planetárias, que se assemelha a uma curva senoidal interpolada na partitura cartográfica. Em preto, a linha do imemorial divisor de águas daqueles “sertões menores”, sintagma orográfico que delimita as sub-bacias dos rios Paraopeba, das Velhas, Paracatu e Formoso.

¹⁷⁵ Trajeto sintético anotado em Cd6.

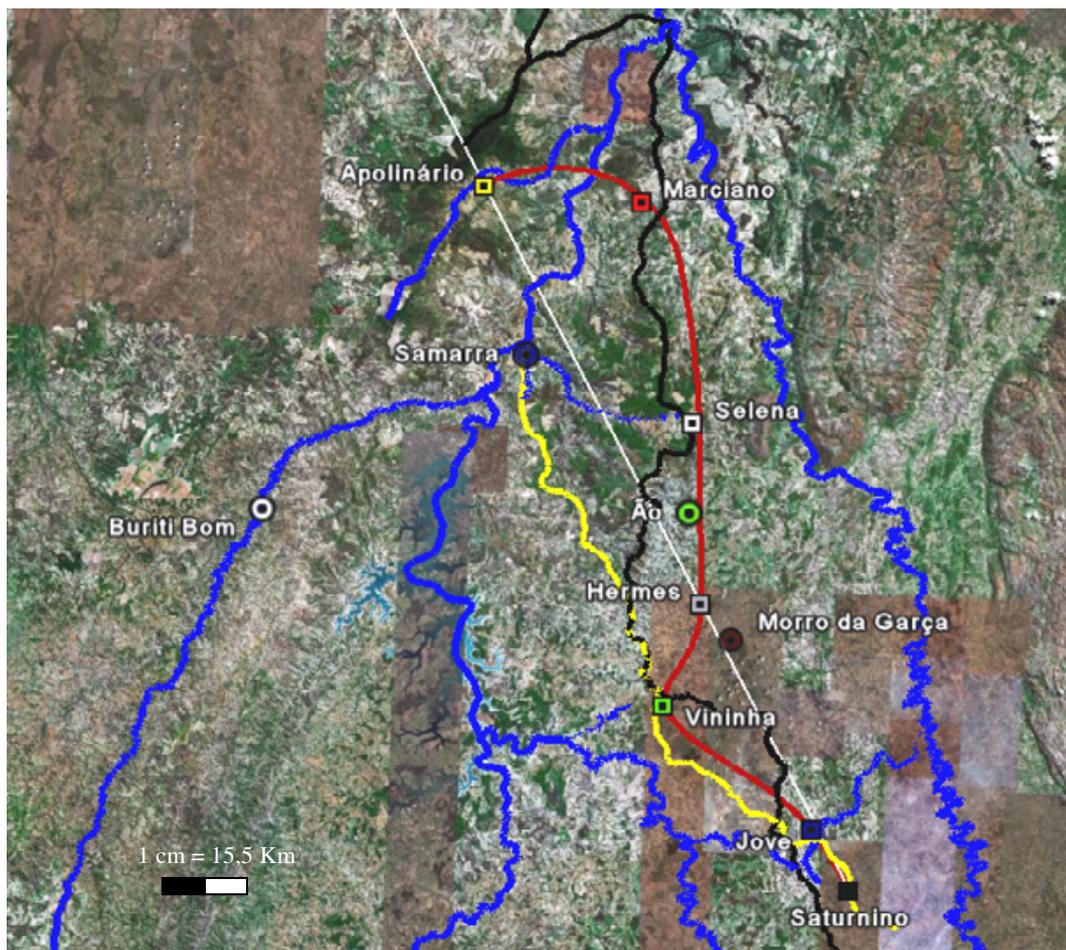


Figura 30 – O recado: “m% - desondeou-se a canção, a música, a estrada etc.” (GE)

Observa-se, assim, que a sequência de planetas do recado efetivamente obedece a uma relação canônica – isto é, defasada no tempo – com o *cantus firmus* (canto-chão) escandido pelas cordilheiras das serras dos Gerais. Em seu pequeno guia do *lied*, Rosa sublinhou uma frase que aponta para uma notável homologia entre a composição de RM e estruturas contrapontísticas como os motetos – peças elaboradas na Baixa Idade Média a partir de notas e versos da Antiguidade latina e paleocristã. À semelhança dos antigos tenores eclesiásticos que sustentavam as notas-base do modo cantado pelos demais cantores da congregação (amiúde com o auxílio de sinos, como Nominedômine), a terra sertaneja conduz com sua autoridade pétrea os floreios melódicos da viagem planetária cantada na superfície. As camadas subjacentes da composição, como afirma Evelyn Reuter, “explicam –

frequentemente em língua vulgar – o sentido da voz principal: o tenor, que canta em latim (ou toca num instrumento) um tema litúrgico: o *cantus firmus*”. Canções que se sobrepõem, às vezes em rumos contrários: a disposição partitural dos três caminhos da comitiva – geológico, planetário e genético – na projeção cartográfica evidencia, como nos palimpsestos do contraponto medieval, “a marca essencial e viva do passado”¹⁷⁶ dos cenários percorridos. Numa leitura platonizante do mapa, tudo se passa como se, revelando forças dormentes da natureza, os eixos de levantamento das montanhas dos gerais prefigurassem o “alto original” do arabesco musical das esferas celestes. A paisagem orográfica de RM imita a harmonia das esferas entre os caminhos tortos da “realidade sertaneja”, cujo recado é

diacrônico e sincrônico ao mesmo tempo: é a história condensada das idades terrestres e é também um entrelaçado de relações. Um corte vertical revela o oculto, as capas invisíveis, e uma “estrutura” que determina e dá sentido às mais superficiais.¹⁷⁷

O próprio morro da Garça constitui uma espécie de cronótopo vertical das idades do Sertão, atuando no poema como uma antena irradiadora (e também captadora?) de diferentes vibrações litológicas. Um estudo realizado por especialistas da Universidade Federal de Minas Gerais mostra que a massa piramidal do morro da Garça é predominantemente composta pelas formações Três Marias e Serra da Saudade,¹⁷⁸ inéditas naquela planície, de cobertura coluvional muito mais recente.

¹⁷⁶ Bakhtin, op. cit., p. 241.

¹⁷⁷ Paz, 1977, p. 8.

¹⁷⁸ Chaves et al., op. cit.

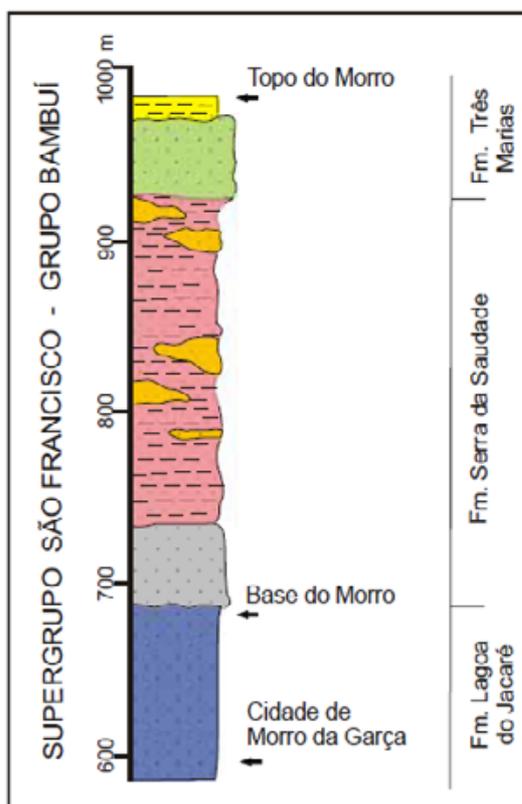


Figura 31 – Coluna estratigráfica do morro da Garça (extraída de Chaves et al., 2006)

Como já mencionado, a Formação S. da Saudade que compõe a maior parte do morro é um afloramento típico da bacia do Abaeté, distante muitas léguas dali – o que permite indagar se uma insuspeita ligação geológica entre RM e B não é reverberada nos nomes proféticos do Chefe (E)Zequiel e do Gorgulho, aliás Malaquias. Os profetas da noite e das profundezas seriam os únicos capazes de ouvir os movimentos sonoros dessas rochas sedimentares. A sensibilidade telúrica compartilhada pela sentinela do Brejão-do-Umbigo e pelo surdoso conviva dos urubus da serra Geral pode ser um índice dessa ligação subterrânea. Por outro lado, a Figura 9 mostra como o caminho da comitiva até o Apolinário atravessa sucessivas eras geológicas. Da Formação Lagoa do Jacaré (700 milhões de anos) das serras e grutas de Cordisburgo, no Saturnino, às formações Mata da Corda e Areado (135-80 milhões), endêmicas nos chapadões solares, os antecedentes multimilenares do enredo desfilam diante dos olhos do leitor, reconstituídos pela diligência científica de Rosa. A estratigrafia do morro

sincroniza a diacronia orográfica da cantiga do recado: o morro em si é uma viagem musical, condensada e congelada na eternidade das rochas sertanejas.

Entrementes, a extensão da partitura geológica até os confins da bacia do Urucuia – e portanto do São Francisco, na fronteira com Goiás – permite delinear uma formidável amplificação do arabesco melódico do recado do morro entre os cenários setentrionais. Os poemas distribuídos entre as bacias do Paracatu e do Urucuia obedecem a uma configuração simétrica à dos cenários da região meridional. Entre os volteios da orografia de Minas, Urubùquaquá, Mutúm e Pinhém se encontram igualmente envolvidos por um S orográfico. A fronteira entre as duas seções do grande divisor sinuoso que atravessa a bacia do São Francisco situa-se, sintomaticamente, no Chapadão dos Gerais, “o começo de lá”:¹⁷⁹ começo da “grande frase” musical que organiza, a partir do Apolinário, as correspondências entre os poemas do “grande sertão”.

¹⁷⁹ CB, p. 242.

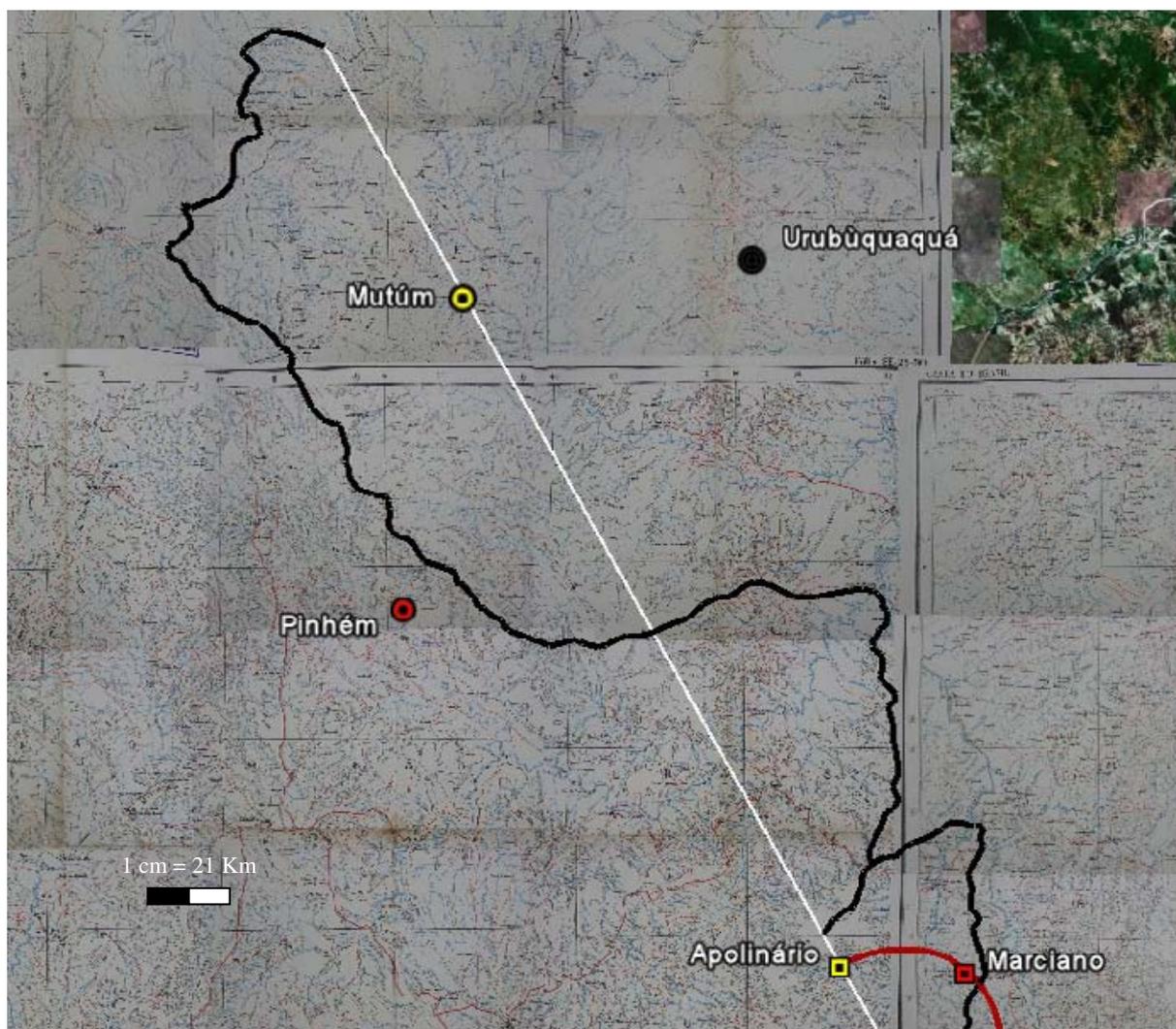


Figura 32 – O S: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume...” (CASO, BHNO, BHNE)

Assim, emulando os melismas dos antigos mestres cantores, o mapa das montanhas rosianas demonstra “a correspondência entre a experiência sensível da natureza e as obras intelectuais e espirituais da mente”¹⁸⁰ por meio dos índices geológicos da paisagem, em especial as linhas dos espigões divisores. A acentuada importância dos divisores de águas na configuração espacial das viagens sertanejas é cristalizada por uma célula encontrada no Caderno 7. Impregnados do tempo musical da paisagem mineira, os cenários de *Corpo de*

¹⁸⁰ Rosen, op. cit., p. 194.

baile são dirigidos pela ideia de “orografia cenográfica (um mapa)”.¹⁸¹ As montanhas e vales organizam todas as paisagens ficcionais, agindo como mediadores entre os atributos mitológicos dos planetas ptolemaicos e os traços concretos da “realidade sertaneja”. Transformada em alegoria, a topografia sanfranciscana prefigura os caracteres dos personagens e seu destino no futuro da leitura.

A partir da cantiga orográfica de RM, a “orografia cenográfica” se espraia sutilmente pelas sub-bacias do Velho Chico, principal eixo dos caminhos do Sertão. Cristalizado de modo paradigmático pelo morro da Garça, na bacia do rio das Velhas, o procedimento se apresenta no livro desde a abertura de CG, no Urucuia. A mãe de Miguilim lamenta morar no Mutúm, destacando a importância da antiga geologia da serra do Meio sobre o enredo psicológico da trama: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”¹⁸² A paisagem urucuiana de “montes, fundões e brejos” indica, por outro lado, a divergência entre os traços de Mãe e Doralda, em D. Os queixumes de Nhanina – “agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa”¹⁸³ –, a quem o escuro morro da serra do Mutúm-Mutúm não permite a visão do sol nascente, contrastam com os “olhos livres”, o “coração contente”¹⁸⁴ da mulher de Soropita, que habita uma concavidade serrana aberta para o leste, na “vertente sossolã” da serra dos Gerais, bacia do rio das Velhas. “Uma mulher emburrada, que suspira, era coisa desgraçável: tinha visto, as de outros, quase todas; sina sem sorte, um se casar com mulher assim”.¹⁸⁵ Nessa mesma direção, em B, o pequeno “jardim da banda do oriente” sob a janela de Lalinha indica que, na planta da casa do Buriti Bom, seu quarto se opõe ao de iô Liodoro, cujas janelas dão para os lados do rio Abaeté, a oeste, onde começam os Gerais altos do

¹⁸¹ Diversos indícios permitem acreditar que os documentos de Cad7 sejam contemporâneos da redação efetiva de *Corpo de baile*, entre os quais a presença de topônimos e listas de árvores extraídos e resumidos das pastas E28 e E29 (Boiada I e II, datadas de 1952).

¹⁸² CB, p. 8.

¹⁸³ Id., *ibid.*

¹⁸⁴ Id., p. 294.

“grande sertão”.¹⁸⁶ No Paracatu, as desventuras amorosas de Lélío são emolduradas pela serra Geral do Rio Preto e seus ramais, onde cintilam relâmpagos alusivos da presença de jazidas de minério de ferro, metal marciano por excelência. “João Urúgem sentava no chão, punha as palmas das mãos abertas encostadas em terra, que nem para se esquentar ou esfriar”.¹⁸⁷ em EA, o pé da serra dos Gerais é a morada sulfurosa de João Urúgem, esse irmão decaído de todos os personagens telúricos do livro. A vida motívica das células da “realidade sertaneja” se inscreve na temporalidade musical dos enredos segundo as necessidades ditadas pela topografia mineira. Nesse cosmo ordenado pelas curvas de nível das serras, morros e chapadas, como escreve Marcel Detienne,

se há uma geografia interna ou implícita nos mitos, reciprocamente as categorias específicas da mitologia podem servir para organizar o espaço, para tratar da paisagem e seu ambiente. Cada acidente do terreno serve então de suporte para uma frase do ritual, para um gesto do cerimonial; e a paisagem se metamorfoseia numa mitologia em relevo, cujo menor detalhe revela uma ação heróica, as pegadas de um deus, a injunção de um silêncio ou a supressão sonora de um interdito.¹⁸⁸

Entretanto, como observa Goethe sobre a Arena de Verona, primeiro grande monumento da Antiguidade que o poeta avista em sua descida para o sul da Itália, é necessário imaginar a presença da massa de ocupantes num teatro para ter uma correta percepção de sua construção.

A simplicidade da forma oval é perceptível da maneira mais agradável a todos os olhos, e cada cabeça fornece a medida da enormidade do todo. Vendo-se, porém, o anfiteatro assim vazio, não se tem uma medida, não se sabe se ele é grande ou pequeno.¹⁸⁹

À maneira do leito abandonado do Seco Riacho em EA, o teatro desabitado do Sertão semantiza os caminhos dos movimentos solistas do livro, mas somente a visualização dos trajetos de bichos, plantas e pessoas entre os palcos da “orografia cenográfica” pode balizar a

¹⁸⁵ Id., p. 294.

¹⁸⁶ Id., p. 440 e 497.

¹⁸⁷ Id., p. 94.

¹⁸⁸ Detienne, 1991, p. 48.

¹⁸⁹ CB, p. 49.

reconstituição da viagem intratextual de *Corpo de baile*. À maneira de demarcações coreográficas, as migrações de personagens se desenham como os operadores mais visíveis da unidade dos poemas.

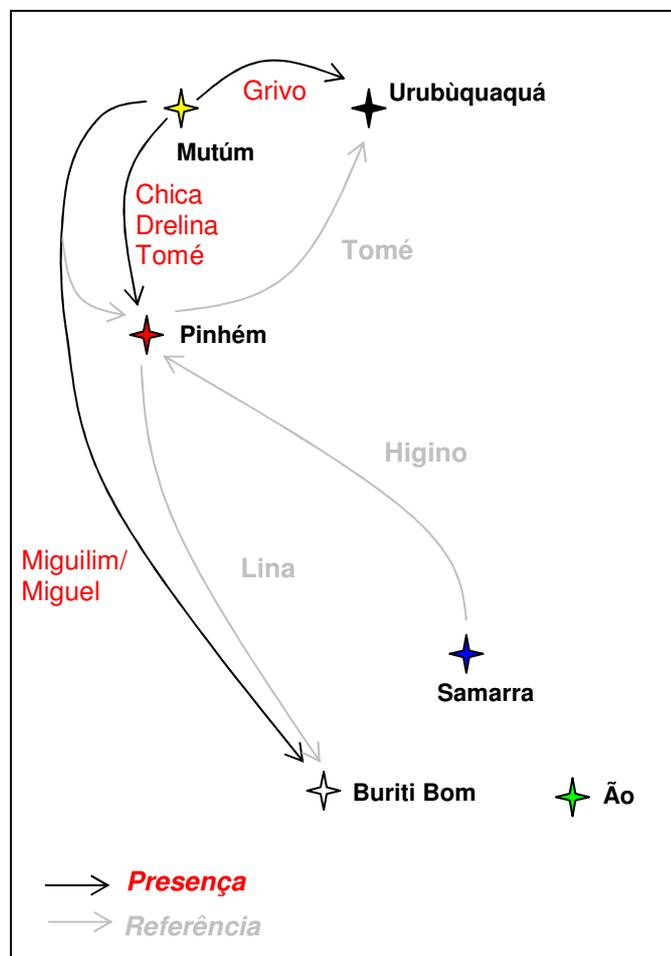


Figura 33 – Principais movimentos intercenários de personagens em *Corpo de baile*. A legenda se refere à presença ou ausência de pertencimento de fala dos personagens nos cenários.

As migrações mais populosas nitidamente dizem respeito aos filhos do Mutúm. Na superfície *common meaning* das tramas, os irmãos de Miguilim que reaparecem em ELL descambam do nível social ocupado na infância, tornando-se vaqueiros ou mulheres de vaqueiros nos sertões agrestes do Paracatu e do Urucuia. Ao mesmo tempo, o narrador-protagonista de B, convertido em “doutor” da cidade pelos anos de estudo em Curvelo¹⁹⁰

¹⁹⁰ “Drelina veio de lá direta, falou com ele também, muito agradável – ela nem era antipática, como de longe às vezes parecia. Perguntou se Lélío tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel

(limite meridional do Sertão), é o único dos filhos de Nhanina e Bernardo Cássio a aspirar à ascensão social, pois corteja Maria da Glória, filha do latifundiário do Abaeté, com chances reais de casamento. Nos antecedentes desses movimentos, Rosa informa que a mãe de Miguilim é originária da região do rio Abaeté, enquanto seu malfadado pai provém de Buritido-Urucuia, localidade ainda mais longínqua que o Mutúm.¹⁹¹ Assim, no quadro planetário sugerido por Heloísa Vilhena de Araújo, os irmãos de Miguilim não logram superar os acidentes de Marte e Saturno, enquanto somente Miguilim/Miguel é capaz de percorrer toda a extensão tonal do livro, aproximando-se da Lua e de Vênus (o caso de Tomé é o outro extremo, pois abandona a fazenda do Pinhém para refugiar-se na isolada vereda do Sapal, no Urubùquaquá). A trajetória norte-sul de Miguel opõe-se, desse modo, à de Pedro Orósio, cuja fuga final conduz aos gerais saturninos do veredão da Cúia.

O artigo pioneiro de Benedito Nunes sobre o amor em Guimarães Rosa deslinda o baile plotiniano dançado pelos personagens entre os rios e montanhas de *Corpo de baile*.¹⁹² O amor desempenha papel fundamental no pensamento neoplatônico que perpassa os poemas, participando de todos os níveis de conversão da alma ao manter a coesão das partes do cosmo sublunar contra o impulso centrífugo do tempo.¹⁹³ Comentando os emuladores renascentistas de Plotino, Erwin Panofsky observa que esse amor

é sempre engendrado por uma beleza que, pela sua própria natureza, “chama a alma para Deus”, [...] e que é uma questão de grau mais de que de espécie que este amor tome a forma de *amor humanus*, que se satisfaz com a produção e a apreciação da beleza acessível aos sentidos, ou de *amor divinus*, que surge a partir de uma percepção óptica e acústica e se eleva a uma contemplação extática daquilo que transcende não apenas a percepção mas também a razão.¹⁹⁴

Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos.” (id., p. 209-10.)

¹⁹¹ Id., p. 21.

¹⁹² Cf. Nunes, 1969.

¹⁹³ Cf. Lacrosse, op. cit.

¹⁹⁴ Panofsky, 1981, p. 250-1.

Da sensualidade irrefreável de Jiní (ELL) até a comunhão poética com o bom-belo alcançada pelo ascético Grivo (C), o devir dos corpos e almas do Sertão imita os corpos fluviais que se procuram para tecer as bacias hidrográficas. Seus movimentos são função direta da conjugação entre amor e distância. A “oroografia cenográfica” controla a hierarquia dos cursos d’água e, portanto, os rumos que se necessita viajar para os encontros amorosos. Trata-se de uma autêntica cronotopia da saudade, ecoada pelos berros ansiosos das vacas no início da estação chuvosa¹⁹⁵ e anunciada a todo passo pelos buritis, sinalizadores da presença de água no Sertão. A própria paisagem se metamorfoseia num grande entrelaçado de afinidades entre seus membros componentes, em especial as águas que, das pequenas nascentes nas encostas e brejos até os estuários e deltas nas fozes, compõem as malhas de rumos das bacias.

HIDROGRAFIA: Rio
 Riacho
 Ribeirão
 Córrego
 Lagrimal¹⁹⁶

“A saudade [...] é outro nome da água da distância”.¹⁹⁷ Como também explica a quadra corográfica do cantador João Fulano, sobrenomeado “Quantidades”,

Buriti me deu conselho,
 mas adeus não quis me dar:
 amor viaja tão longe,
 junta lugar com lugar¹⁹⁸

No belo conto infantil “O riachinho Sirimim”, publicado em *Ave, palavra*, Rosa acompanha com precisão de hidrógrafo o rumo seguido por um riacho – “de amor um mississipinho, tão sem fim”¹⁹⁹ – desde a nascente numa grota pedregosa até a enseada de um corpo maior, após diversas paragens e confluências. A essência amorosa da “oroografia

¹⁹⁵ “m% - no tempo das águas, as vacas berram mais (porque estão incomodadas, com os úberes cheios de leite, querendo que os bezerrinhos os aliviem).” (Cad22, p. 10.)

¹⁹⁶ E12, p. 29.

¹⁹⁷ CB, p. 255.

¹⁹⁸ Id., p. 370

cenográfica” é sintetizada de modo cristalino pelos volteios de seu pequeno leito, permitindo visualizar as mágicas relações entre a água e o amor no Sertão. Como o riachinho do Boi Bonito, em EA, o Sirimim nunca seca, é imagem da vida eterna proporcionada pela imersão completa nos ciclos da natureza. “Sirimim, água-das-águas, é menos de meio quilômetro, ele inteiro. Só isto, e a fada-flor – uma saudade caudalosa: Sirimim acima Sirimim-abaixo – alma para qualquer secura”.²⁰⁰ “Toda a vida, todas as vidas, sim”:²⁰¹ Miguel retorna ao Buriti Bom para pedir a mão de Maria da Glória a iô Liodoro; Tomé se retira para o Urubùquaquá após romper com Jiní; Lélío acompanha a comitiva do senhor Gabino para venerar sua inacessível Mocinha; Chica e Drelina migram do Mutúm para o Pinhém e lá encontram seus maridos; Soropita vai e volta de Andrequicé a carregar estórias e presentes para Doralda; o Grivo e sua demanda da Moça-Muito-Branca-de-todas-as-Cores; entre Saturnino e Apolinário, o périplo de Alquist sua paixão intelectual pelos enigmas da natureza; e mesmo Manuelzão, relutando em sair da Samarra com a boiada talvez por saudade e ciúme de Leonísia: as viagens, em *Corpo de baile*, são propulsionadas pelo amor em todas as suas gradações, sensíveis ou inteligíveis,²⁰² ilustradas na pasta E8 por uma curiosa nota sobre as velocidades da cavalgada.

ANDARES DO CAVALO
 PASSO – 100 a 120 m/min
 TROTE – 230 a 250 m/min
 GALOPE – 400 a 450 m/min²⁰³

O fato de que as três linhas destacadas na Figura 30 se entrelaçam nas proximidades da fazenda de dona Vininha visualiza a acentuada importância do amor na dinâmica da viagem de RM e, por conseguinte, em todo o livro. Levando em conta outro trecho de “Terrae vis” em que Rosa trata das virtudes propiciatórias dos solos calcários, infere-se que o escritor planeja a harmonia entre os caminhos geológico (o eixo do espigão divisor) e planetário (o

¹⁹⁹ AP, p. 284.

²⁰⁰ Id., p. 285.

²⁰¹ Id., p. 287.

²⁰² Cf. Nunes, 1969.

²⁰³ E8, p. 113.

arabesco melódico das fazendas) da comitiva como mais uma das artimanhas de Vênus, operada sob a mediação das observações colhidas no campo da “realidade sertaneja” (o trajeto da boiada de 1952).

Demais, foi Keyserling mesmo quem escreveu, da Cidade Maravilhosa: “O ambiente do Rio de Janeiro é um puro afrodisíaco...” Creio verdade. Menos afrodisíaco, contudo, que, um dos lugares brasileiros mais abençoados pela risonha filha de Júpiter [Poços de Caldas]. Mas, por falar em matéria de solo base própria para o amor, consta que nenhum melhor, e mais notório, que o de Paris, o de toda a Île-de-France. – “Ici chez nous, vous le savez, l’amour c’est endémique...” – declarava-me uma estudante de medicina, funcionária do Musée de l’Homme [...] Ali o amor dá, mesmo não se plantando. E, que é do chão, é. [...] São simpáticos e alegres os [lugares] calcários: Corumbá, Paris mesma, Cordisburgo.²⁰⁴

A vingança dos inimigos de Pedro Orósio, que subjaz à trama superficial do enredo de RM, decorre justamente da disputa pelo amor das mocinhas de Cordisburgo. A vizinhança entre o caminho musical dos planetas e as coordenadas do arruado do ão, no poema associado por Heloísa Vilhena de Araújo ao astro do amor e da sensualidade, reforça o poder atrativo da terra naquela região de Minas, geologicamente sustentada pelo calcário fundador da Formação Lagoa do Jacaré. “Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo”.²⁰⁵ Ademais, entre todos os poemas de *Corpo de baile* Dona Vininha e o ão são os cenários mais próximos do morro da Garça – ele pode ser avistado de qualquer parte entre aquelas serras suavizadas. Não por acaso, é na esfera de influência da fazenda do Bõamor que acontecem três encadeamentos da corrente do recado: as narrações de Catraz a Joãozezim, deste ao Guégue e do Guégue a Nominedômine – e mesmo a primeira “captação”, pelo Gorgulho, algumas léguas a leste ou sudeste.

Governadas pelo amor e pelas montanhas, as afinidades eletivas também proliferam entre os topônimos, plantas e bichos. No capítulo 5, essas simpatias e antipatias são especificadas com respeito ao microcosmo das paisagens do livro, mas o exemplo da viagem do Grivo em busca de sua noiva, em C, sintetiza os dados corográficos, botânicos e zoológicos

que orientam as viagens amorosas dos sertanejos. “E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore”.²⁰⁶ A lista de lugares visitados pelo Grivo consiste de indicações aparentemente confusas e fantasiosas, mas quase todos os topônimos podem ser encontrados nas cartas do oeste da Bahia e do sudeste do Maranhão produzidas pelo CNG em 1952-55 (nesses casos destacados em itálico).

Vim-me encostando para um chapadão feio enorme. Lá ninguém mora lá – só em beira de marimbú – só criminoso. Desertão, com uma lepra de relva. Dez dias, nos altos: lá não tem buriti... Água, nem para se lavar o corpo de um defunto...

– *Chapadão de Antônio Pereira?*
Virou dessas travessias.²⁰⁷

Mas beirou a caatinga alta, caminhos de caatinga, semideiros. Sertão seco. No aperto da seca. Pedras e os bois que pastam na vala dos rios secos. Lagoas secas, como panos de presépio. Caatinga cheia de carrapatos. Lá é que mais esquentava. A caatinga da faveleira. – Acompanhei um gado, de longe, para poder me achar... Tornou esquerda, seus Gerais.²⁰⁸

O Grivo, se curvando para apanhar do chão um pedaço de sogá (no bolso de sua calça, toda a grande palha de uma espiga de milho): – ...Mas estive num povoal dos *Prazeres*... Em-de num lugar chamado *Ouricurí*, beira dum rio Formoso. Lá tem dez casas, e uma que caíu...

Pôs a vista em *rio Sassafrás*? Bebeu água do *Sapão*? Vadeou o *rio Manuel-Alves* e o *Manuel-Alvinho*? Viu *São Marcelo*? – Em *rio de água preta*, quem pega peixe ali é porque está salva a alma...²⁰⁹

O Chapadão de Antônio Pereira se situa a leste da posição do Urubùquaquá, o que permite inferir que a indicação “tornou esquerda, seus Gerais” seja uma alusão aos gerais do Mutúm, onde “para trás do Nhangã”²¹⁰ o Grivo e sua mãe vivem pobremente em CG.

²⁰⁴ AP, p. 256.

²⁰⁵ CB, p. 240.

²⁰⁶ Id., p. 372.

²⁰⁷ Id., p. 373, grifo meu.

²⁰⁸ Id., ibid.



Figura 34 – A viagem do Grivo: “Tornou esquerda, seus Gerais” (GE)

Os rios Preto (“de água preta”), Sapão e Sassafrás, bem como um brejo com povoado chamado Ouricuri, pertencem aos confins “noroestes” da Bahia, na vertente oriental do Jalapão, depois das vastas “paragens pardas”²¹¹ do oeste do estado (atualmente desfiguradas, nos chapadões, pela monocultura de soja). O vaqueiro-poeta atravessa a Bahia junto à fronteira de Goiás, dominada pelo solo arenoso e pelo bioma de transição entre cerrado e caatinga que demarca o encontro das bacias do Amazonas, do Parnaíba e do São Francisco. Sua viagem provavelmente alcança as cabeceiras dos rios Manuel Alves Grande e Manuel Alves Pequeno, na confluência entre Maranhão, Tocantins e Piauí. Em seguida, o trajeto se flexiona para o leste, acompanhando, como a estrada planetária de RM, o divisor de águas da bacia, vertente esquerda do Velho Chico.

²⁰⁹ Id., p. 378, grifos meus.

²¹⁰ Id., p. 51.

²¹¹ Id., p. 372.



Figura 35 – A viagem do Grivo: vertente baiana do Jalapão (CANO)

Seguindo o espigão divisor, o viajante encontra outro povoado de nome Ouricuri ao pé da serra homônima, junto às fronteiras com Pernambuco e o Piauí – extremo setentrional da bacia do São Francisco.

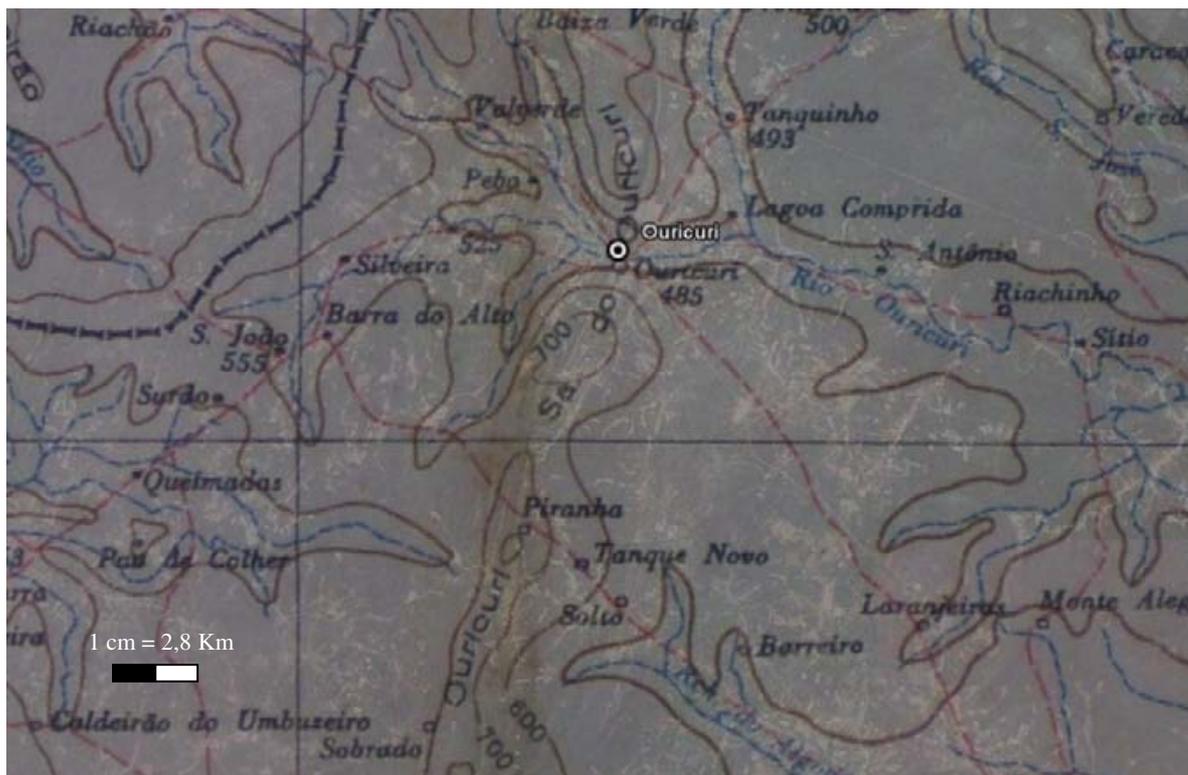


Figura 36 – A viagem do Grivo: “Em-de num lugar chamado Ouricuri” (CANE)

“– De em-de, o senhor então pega atravessa maiores lugares, cidades. Lá é país... As moças lá eram bonitas, demais...” – pode-se com boa certeza supor que fiquem esses lugares e cidades já no Piauí, ao norte da serra do Ouricuri, outras bacias – “...Até atravessar o espumoso de um grande rio”.²¹² Esse “grande rio” não é senão o Parnaíba, único curso d’água digno da qualificação naquelas secas mas hospitaleiras paragens.

“E pedi hospedagem numa fazenda – acho que se chamava dos Criulís – e lá mesmo me ensinaram: – ‘O lugar é aí, pertinho.’”²¹³ Entre as fotografias do escritor conservadas no AIEB, a de número 76 mostra um vaqueiro encourado e montado, e traz uma preciosa dedicatória no verso: “Para o meu amigo JGR uma pequena amostra do típico de uma fazenda no interior do Maranhão: o vaqueiro Satiro da fazenda dos Creolis”. A imagem, datada de 1954, provavelmente foi oferecida a Rosa como recordação de um contato estabelecido durante o “congresso” de vaqueiros promovido por Assis Chateaubriand na Bahia, em junho

²¹² Id., p. 382.

de 1952 (logo após a viagem com a boiada de Manuelzão).²¹⁴ Teria Satiro ensinado a Rosa algum lugar privilegiado da poesia em Caldas do Cipó? De todo modo, na colorida lista de árvores reproduzida em rodapé, no início do relato,²¹⁵ a “criuli” – *Mouriri guianensis*, árvore também denominada muriri (Houaiss) – já antecipara cripticamente o nome da terra de Satiro, ponto de repouso da viagem-cantiga do Grivo. Na carta São Luís SE, encontra-se a localidade “Crioula”, que na carta Brejo-MA é corretamente referida como “Criulis”.

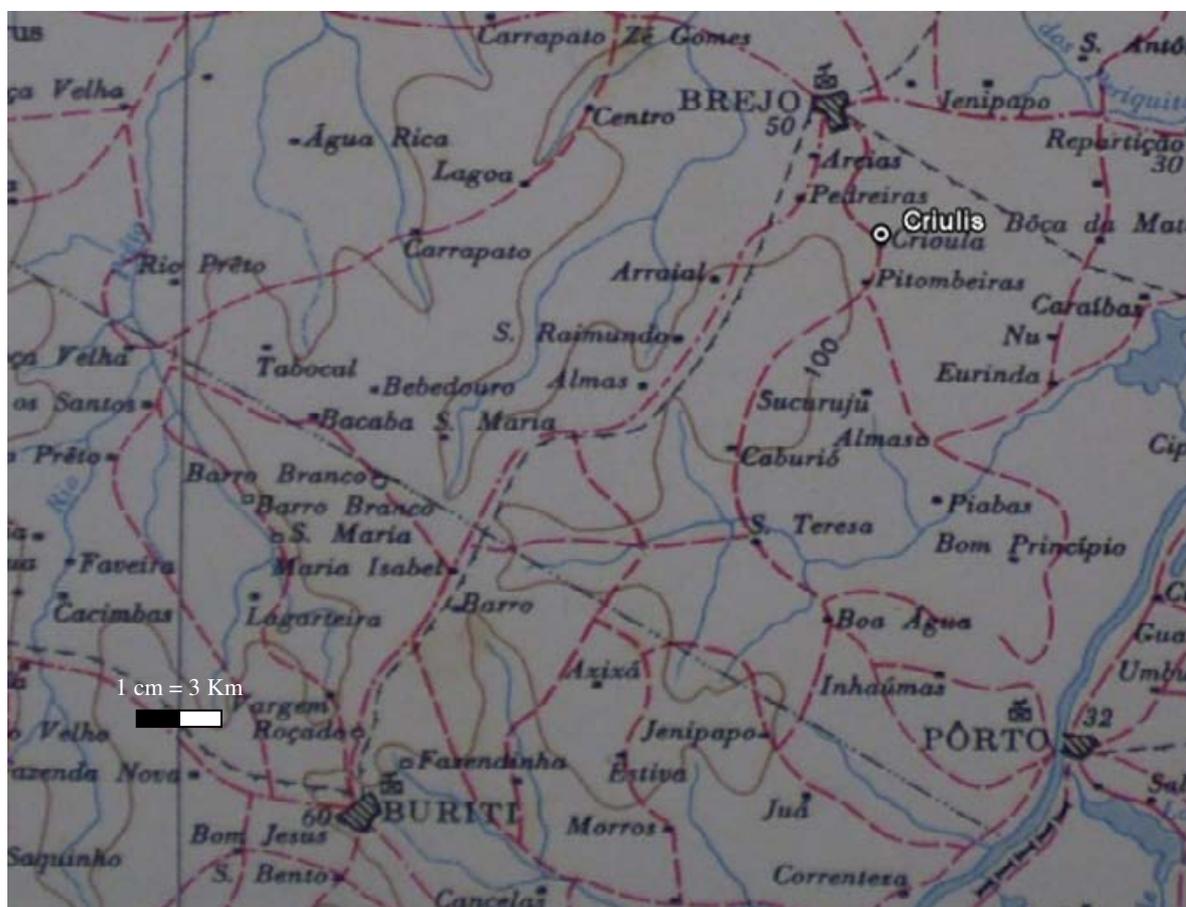


Figura 37 – A viagem do Grivo: “Naquele lugar, passou dez meses” (SLSE)

²¹³ Id., *ibid.*

²¹⁴ Dessa viagem resulta o texto “Pé duro, chapéu-de-couro”, publicado em jornal na época do evento e no *póstumo Ave, palavra*.

²¹⁵ CB, p. 372.

A localização da terra do Cara-de-Bronze também é indicada pelo topônimo que rebatiza a vereda do Sapal, no Urubùquaquá: “Buriti de Inácia Vaz”.²¹⁶ Trata-se do antigo nome de Buriti,²¹⁷ pequena e histórica cidade dos confins do cerrado maranhense, quase às vistas do mar, na bacia de outro rio Preto.

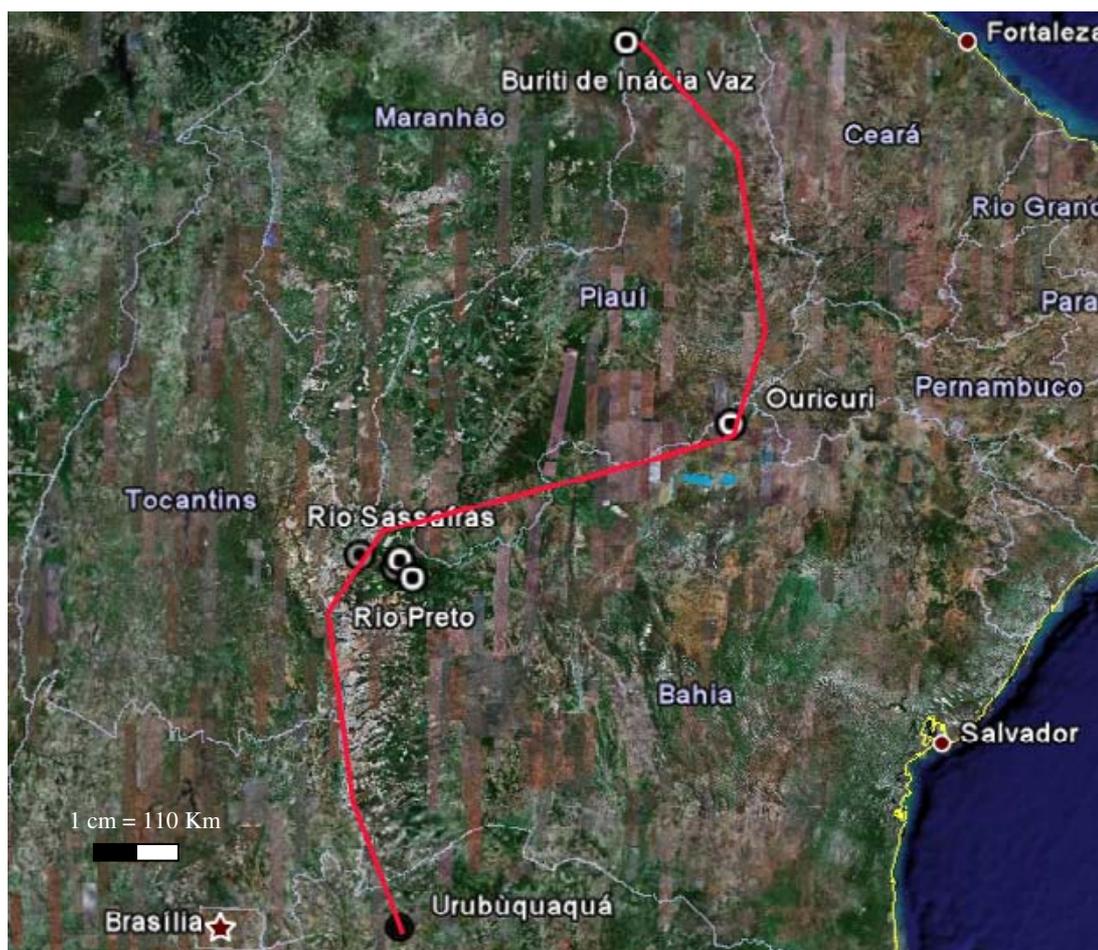


Figura 38 – A viagem do Grivo: “O ocre da estrada, como de costume, é um S” (GE)

Sassafrás, ouricuri, criuli, buriti: a partir do polo saturnino do Urubùquaquá, um enorme S desenhado pelas grandes árvores do Sertão, rumo nordeste, fecha a frase melódica iniciada pela estrada de RM e ampliada pelo espigão divisor do Paracatu e do Urucuia. O próprio nome do vaqueiro-poeta é puro “canto e plumagem”: a *grive* (*Turdus philomelos*), ave

²¹⁶ Id., p. 353.

européia estudada por Rosa em folhas avulsas conservadas na caixa 19 do AIEB, espalha pelo Nordeste brasileiro sua habilidade de imitar o canto de outras espécies, as melodias ouvidas em outras montanhas.²¹⁸ O contorno sinuoso do voo do Grivo imita o S da cantiga do recado ao desenhar um longo arabesco musical até a morada de sua noiva Poesia, situada entre Buriti e Brejo. A fazenda do Cara-de-Bronze rebate neste outro “mapa em grande escala” a função geodésica da cidade-natal de Rosa no *mundus* de *Corpo de baile*. Saturnino Jéia e seo Juca Saturnino: é como se o Urubùquaquá também fosse um centro geodésico, ponto de origem em que o compasso rosiano se fixa para medir os territórios da Bahia, do Piauí e do Maranhão numa viagem de amor e poesia pelos extremos da bacia do São Francisco e, no limite, pelo coração do “grande sertão” brasileiro.

Da minuciosa disposição espacial da viagem do Grivo resulta, assim, que os principais cenários da Parábase estão no ponto de partida de três longas viagens. Adjacente à maior de todas as veredas do Sertão – isto é, o rio São Francisco –, a Samarra também é a origem do extenso caminho psicológico da maturidade de Manuelzão, paralelo ao da boiada que vai sair no rumo de Cordisburgo após a festa – e que é o marco inicial da escrita de *Corpo de baile*. Os amplos percursos dos viajantes dos “contos” explicitam ora na partitura do mapa, ora nos “ocultos caminhos”²¹⁹ da natureza humana os volteios melódicos da viagem ficcional. Entrementes, a constatação da completa simetria entre os extremos da unidade dos poemas, interligados pelo traçado sinuoso dos cumes e vales do Sertão, permite a esta altura da viagem retornar ao clássico de Jean Seznec que inspira *A raiz da alma*, parafraseando sua síntese

²¹⁷ Cf. <http://www.buriti-ma.com.br>

²¹⁸ O termo *grive* origina-se do latim *graecus*, “grego”, referência à crença de que a ave, de canto particularmente apreciado, migra para a Grécia durante o inverno (Cf. *Le Trésor de langue française informatisé* em <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>). Em português também há *grivar*, termo de marinharia referente ao movimento ondulante do vento no panejamento de uma vela (Houaiss). Natureza, música e viagem, portanto, entrelaçam-se no nome do vaqueiro-poeta.

²¹⁹ GS:v, p. 154.

sobre a arte dos mestres do *Quattrocento*.²²⁰ Pode-se enxergar em *Corpo de baile*, como nas perspectivas renascentistas, uma calculada reconciliação entre mitologia e geometria. Projetada na cartografia do livro, a frase “harmonia com o terreno, com a topografia: nada mais belo”²²¹ seria a divisa do prolífico casamento entre terra e céu celebrado por Rosa na “raia noroesteã” do território de Minas Gerais.

*

O *epos* minucioso da “orografia cenográfica” de *Corpo de baile* possui notáveis afinidades com o espaço-tempo na obra de Goethe.

A visualidade das paisagens rosianas está impregnada do científico neoplatonismo abraçado pelo poeta alemão em versos como os de “Sendschreiben” (1774): “Sieh so ist Natur ein Buch lebendig / Unverstanden doch nicht unverstündlich”.²²² Lendo Goethe e outros viajantes e naturalistas, Rosa procura na Natureza “a expressão de uma forma que se assemelhe à beleza da obra de arte”²²³ – uma “forma formante” que, em RM, é a todo passo perscrutada pelo olhar armado de Alquist, “homem terrível para tudo enxergar”.²²⁴ A formação histórico-geológica das paisagens sertanejas, exposta na temporalidade musical da viagem da comitiva, perpassa as perambulações dessa mistura entre Goethe (pela sensibilidade poética), Peter Lund (pela origem escandinava e pelo amor à paleontologia) e Wilhelm von Humboldt (pela minúcia da coleta de observações). O escritor cordiburguense

²²⁰ “Recuperar as formas usadas pelos antigos, assim como seus conhecimentos, sua imaginação poética e seu conhecimento do universo – em outras palavras, reconciliar a mitologia e a geometria, eis o sonho dos maiores espíritos do Renascimento.” (Seznec, 1995, p. 187-88.)

²²¹ Célula encontrada em E26, p. 68.

²²² “Vê como a Natureza é um livro vivo / Incompreendida, mas não incompreensível” apud Manguel, 2000, p. 315. O poema foi composto sob o impacto das descobertas do capitão James Cook e dos cientistas de bordo do *Endeavour*: Daniel Solander, sueco discípulo de Lineu, Hermann Spöring, botânico finlandês, e sir Joseph Banks, primeiro presidente da Royal Society de Londres. A primeira viagem de Cook, em 1768-1771, deu a volta ao mundo num roteiro de mapeamento e descobertas científicas que incluiu o Brasil, o Taiti, a Indonésia e a Austrália. O objetivo primário da expedição era observar o trânsito de Vênus no Taiti. A mensuração do raro evento permitiria o cálculo preciso das distâncias entre os planetas e o Sol.

²²³ Will, 1956, p. 60.

²²⁴ CB, p. 280.

“procura as forças sob as formas”²²⁵ das paisagens, aproximando-se da ideia de *Bildung* que fundamenta a obra do autor de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*.²²⁶

Segundo Paul Valéry, “Goethe é um místico inteiramente devotado à contemplação da exterioridade”.²²⁷ Bakhtin também ressalta a importância primordial da visibilidade na composição das paisagens do poeta: “Goethe queria e sabia sempre ver com os olhos”.²²⁸ De acordo com o crítico norte-americano Frederic Will, Goethe reage ao pensamento kantiano e hegeliano corrente em seu tempo ao negar a dissociação entre o belo artístico e o belo natural. Em vez disso, seguindo a lição aprendida dos neoplatônicos, o poeta procura emular a Natureza do modo mais preciso possível na composição de sua fantasia sensível exata [*sinnliche exakte Phantasie*] do real. A formação goethiana da obra de arte aspira à solução das antinomias forma/conteúdo, bom/belo da filosofia idealista. Leitor de Shaftesbury,²²⁹ admirador e correspondente de Johann Gottfried Herder (1744-1803), o poeta acredita que o ideal e o natural possuem uma relação eminentemente ontológica. Segundo a fórmula lapidar de Will, “Goethe found nature significant”, convicção adquirida a partir dos anos *Sturm und Drang*. “Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur”:²³⁰ obra de arte, homem e natureza são apenas graus distintos da mesma Inteligência, cujas secretas relações o artista deve perscrutar, olhos sempre atentos à beleza dos corpos – embora os ouvidos também sejam dignos de participar das descobertas. Pois, afirma Plotino, “o belo se encontra sobretudo na vista, mas também há beleza na audição, como em certas combinações de palavras e em todos os tipos de música, uma vez que são belas as cadências e as melodias”.²³¹ Em seu exemplar de *Poésie et vérité*, Rosa

²²⁵ Valéry, 1999, p. 43.

²²⁶ Cf. Suzuki, 2005, p. 218.

²²⁷ Valéry, op. cit., p. 41.

²²⁸ Bakhtin, op. cit., p. 229.

²²⁹ A influência de Plotino e Anthony Ashley-Cooper, conde de Shaftesbury (1671-1713) sobre a obra de Goethe é analisada por Frederic Will em seu artigo de 1956.

²³⁰ “Uma obra de arte perfeita é uma obra do gênio humano, e nesse sentido também uma obra da Natureza.” Goethe, “Wahrheit und Wahrcheinlichkeit der Kunstwerke” apud Will, op. cit, p. 61.

²³¹ Plotino, *Enéada* I, 6.

sublinhou uma frase decisiva – “L’oeil était l’organe avec lequel j’appréhendais avant tout le monde” – com a nota a lápis na lateral “Goethe: um visual”, evidenciando a semelhança entre os modos de ver de ambos os escritores. Na pasta E12, uma escala de visibilidade de cunho técnico mostra uma sigla manuscrita de marcação para aproveitamento ficcional – “Cara-de-Bronze”? *Corpo de baile?* – que reitera a importância da visão acurada no cosmo rosiano:

VISIBILIDADE HORIZONTAL

0 neblina densa	– 0 m	
1	– 50 m	
2	– 200	
...	...	
7 boa	– 20.000 m	
8 muito boa	– 50.000 m	
9 excelente	– + 50.000 m	CB

Segundo Rosa, “Goethe nasceu no sertão”.²³² Bakhtin, nesse sentido, assevera que nos cenários naturais do poeta – e a sentença se estende sem esforço à “orografia cenográfica” de *Corpo de baile* – “tudo é visível, tudo é concreto, tudo é corpóreo, tudo é material e, concomitantemente, tudo é intensivo, inteligível e artisticamente necessário”.²³³ No início de *As afinidades eletivas* (1809), com efeito, o Capitão percorre os domínios do amigo Eduard, palco principal das desventuras dos protagonistas, a fim de logo agrimensá-los, apresentar em carta o plano geral de sua superfície aparente.²³⁴ A despeito da alegada sensibilidade às “irradiações telúricas”, o reconhecimento visual das bacias hidrográficas, seus limites e sedimentos era, como para Rosa, o modo de orientação preferido por Goethe quando em viagem.

Durante as minhas ainda pouco numerosas viagens pelo mundo, eu já tive tempo de perceber o quanto é importante conhecer o fluxo das águas, perguntando inclusive sobre o menor dos riachos, para onde ele corre. Graças a isso obtemos uma visão geral da bacia fluvial na qual nos encontramos, uma noção da relação recíproca entre os cumes e as baixadas, e por meio dessa *linha guia*, que ajuda a vista e a memória, é mais fácil nos desembaraçarmos da confusão geológica e política dos territórios.²³⁵

²³² Rosa, 2009, p. LIII.

²³³ Bakhtin, op. cit., p. 246.

²³⁴ Goethe, 1993, p. 45.

²³⁵ Apud Bakhtin, op. cit., p. 239 (grifo meu).

A atenção ilustrada do olho de Goethe à “viva realidade circundante” das montanhas e rios compartilha a própria essência da “orografia cenográfica” rosiana. Compare-se, nesse sentido, o procedimento adotado na *Viagem à Itália*:

E o guia me estranhou ainda mais quando procurei nas ribanceiras rasas (muitas das quais o rio deixara secar) por pequenos seixos de diferentes tipos que guardava comigo. Não fui capaz, no entanto, de explicar a ele que não há maneira mais rápida de se ter uma ideia de uma região montanhosa do que investigar as espécies de pedras que foram arrastadas pelas correntezas, e que justamente, por meio dessas amostras, aqui se impunha a tarefa de criar uma reprodução daquelas alturas eternamente clássicas da Antiguidade da Terra.²³⁶

à caracterização do viajante naturalista de RM pelos olhos do guia Pê Boi:

Enxacoco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vêspos.²³⁷

O cálculo simbólico efetuado pela Criação reflete a Unidade supratemporal das espécies, dispostas na topografia da paisagem segundo uma solidariedade escalonada cuja emulação acurada necessita fundamentar toda obra de arte Boa e Bela.²³⁸ Mais que mera imitação da natureza, cabe ao trabalho literário ideal metamorfosear os movimentos das hipóstases da alma do mundo, organizadas segundo as vias de mão única da Beleza no cosmo musical descrito por Plotino e Platão. A procura do arquetípico *Urphänomen* não prescinde, no entanto, de acurados procedimentos técnicos e experimentais. Segundo Charles Rosen, na cosmovisão dos românticos alemães “a beleza da paisagem descritiva era inseparável de sua precisão e exatidão”.²³⁹ Como em Rosa, a apreensão goethiana da unidade das coisas requer numerosos conhecimentos técnicos, que vão da botânica e da zoologia à geologia e à astronomia – algumas entre as especialidades de seo Alquist, em RM, que poderia, se necessário, conjugar o uso alternado da “codaque” e do binóculo ao do teodolito:

²³⁶ Goethe, 1999, p. 21.

²³⁷ CB, p. 239.

²³⁸ Cf. Suzuki, op. cit., p. 214.

²³⁹ Rosen, op. cit., p. 224.

Agrimensor: m% a primeira estaca (!)
 a tripeça da bússola / o prisma (da l.)
 a caderneta
 a luneta (na caixa se guarda)
 visar
 a mira²⁴⁰

Na *Doutrina das cores* e nos relatos de viagem de Goethe, a despeito de conclusões nem sempre confirmadas pela ciência do século XX (como no caso da curiosa “meteorologia” das montanhas), é sempre notável o rigor das observações. Como o próprio poeta explica na *Viagem à Itália*, “até agora tenho sempre me valido da contemplação da geologia e da paisagem no sentido de reprimir a fantasia e os sentimentos, com o intuito de adquirir uma visão límpida e clara dos lugares”.²⁴¹ O autor do *Fausto* acredita que “a ciência, no passado remoto, desenvolveu-se a partir da poesia, e que essas duas disciplinas devem reconciliar-se para mútuo benefício”.²⁴² Frederic Will assevera que, para Goethe, “a visão inteligível da Natureza, quando transferida para a arte, deve ser o produto de uma complexa combinação de distintas técnicas e habilidades”.²⁴³

Na biblioteca pessoal, bem como nos cadernos, pastas e cadernetas de viagem de Rosa, nota-se uma vívida ressonância desse método de trabalho.²⁴⁴ Numerosas anotações relativas a ciências naturais, obtidas a partir de ampla bibliografia especializada,²⁴⁵ convivem com desenhos de objetos – selas de montaria, chapéus, carros-de-boi – e esboços cartográficos das paisagens em vista. Na *ouverture* de RM, termos como “epífita”, “coracoides” e “*strix perlata*”²⁴⁶ derivam desse olhar ilustrado pela ciência, e dominam a apresentação fisiognômica do Sertão. Uma “necessidade” cenográfica tão concreta e visível como os

²⁴⁰ Células em Cad19, p. 21.

²⁴¹ Goethe, 1999, p. 143.

²⁴² Steuer, 2002, p. 160.

²⁴³ Will, op. cit., p. 59.

²⁴⁴ Sintomaticamente, ao longo de todo o ano de 1951, enquanto a “formação” de RM se desencadeava, Rosa conviveu diariamente com o poeta. Um calendário recebido de presente da sogra traz citações diárias de Goethe, uma das quais, significativa para esta discussão, o escritor sublinhou: “Auf diesem beweglichen *Erdball* ist doch nur in der wahren Liebe, der Wohltätigkeit und den Wissenschaften die einzige Freude und Ruhe” (grifo meu).

²⁴⁵ Cf. a seção “Referências bibliográficas” para um levantamento das fontes bibliográficas sobre ciências naturais, relatos de viagem e livros técnicos que antecedem a composição de *Corpo de baile*.

afloramentos geológicos – alusiva à *loci opportunitas* mencionada por Rosa no início do discurso de posse na Academia – organiza os enredos de todo o *Corpo de baile*, submetendo-os à “lógica férrea do [...] existir histórico-geográfico”²⁴⁷ das paisagens. “Tudo – desde a ideia mais abstrata até o fragmento de uma pedra à beira de um riacho – leva em si a marca do tempo, está saturado de tempo e nele ganha sua forma e seu sentido”.²⁴⁸ A impressionante capacidade de Rosa em enxergar uma “imagem visual-evidente da correlação dos tempos”²⁴⁹ da natureza transparece já no discurso de posse na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, em 1945:

Desarmado da luz reveladora dos conhecimentos geográficos, e provido tão só da sua capacidade receptiva para a beleza, o artista vê a natureza aprisionada no campo punctiforme do momento presente. Falta-lhe saber da grande vida, evolvente, do conjunto. Escapa-lhe a majestosa magia dos movimentos milenários: o alargamento progressivo dos vales, e a suavização dos relevos; o rejuvenescimento dos rios, que se aprofundam; na quadra das cheias, o enganoso fluir dos falsos braços, que são abandonados meândros; a rapina voraz e fatal dos rios que capturam outros rios, de outras bacias; o minucioso registro dos ciclos de erosão, gravado nas escarpas; as estradas dos ventos, pelos vales, se esgueirando nas gargantas das serranias; os pseudópodos da caatinga, invadindo, pouco a pouco, os “campos gerais”, onde se destrói o arenito e onde vão morrendo, silentes, os buritís; e tudo o mais, enfim, que representa, numa câmara lentíssima, o estremunhar da paisagem, pelos séculos.²⁵⁰

A decodificação do livro da Natureza, como demonstrado pelas camadas da trama geológico-musical de RM, presume o entendimento de que suas partes estão imersas em temporalidades distintas, constituindo umas prefigurações ou vestígios das outras. Numa tal *Naturphilosophie*, engendradora de múltiplas e lentíssimas diacronias, as relações sincrônicas entre os elementos da paisagem são regidas por uma Proporção – balanço visível e harmonioso entre as partes e o Todo.²⁵¹ Característica da visão orgânica de Goethe, a habilidade de Rosa em enxergar a especificação do Todo entre suas partes e a conversão das

²⁴⁶ CB, p. 241.

²⁴⁷ Bakhtin, op. cit., p. 239.

²⁴⁸ Id., p. 245

²⁴⁹ Id., p. 233.

²⁵⁰ Rosa, 2006, p. 16.

partes rumo ao Todo foi amplamente mobilizada na construção da unidade dos poemas de *Corpo de baile*. Aludindo a Platão e ao discurso de Er, o Armênio sobre a máquina do mundo, o escritor investiga os mecanismos da Beleza nos termos vetoriais que regulam a cosmologia dos *Diálogos* e das *Enéadas*.

Só importa é a Beleza
 Mas a Beleza é incaptável
 A Beleza é uma porta encruzilhada = + ou -
 digo ↑ ou ↓²⁵²

“Parabase”, sétimo poema do volume XXI (*Gott und Welt*) das *Obras completas* organizadas por Goethe em 1827, explicita a ambição de beleza que anima o modelo de viajante naturalista adotado por Guimarães Rosa. Num mundo em que tudo é semelhança, a decifração do livro da *Natur* presume um olhar treinado e infatigável. As espécies, cada qual em seu lugar determinado no organismo da Criação, movimentam-se e transformam-se segundo leis que relacionam o grande e o pequeno, o alto e o baixo, o disforme e o formado. A secreta unidade das coisas, cuja contemplação extática propulsiona a confissão poética,²⁵³ somente se revela ao espectador atento ao funcionamento da máquina do mundo. Mesmo após seu longo itinerário de pesquisa da Natureza, o poeta não cessa de se admirar com o espetáculo grandioso das espécies.

Freudig war, vor vielen Jahren,
 Eifrig so der Geist bestrebt,
 Zu erforschen, zu erfahren,
 Wie Natur im Schaffen lebt.

Und es ist das ewig Eine,
 Das sich vielfach offenbart;
 Klein das Große, groß das Kleine,
 Alles nach der eignen Art.

²⁵¹ Cf. Suzuki, op. cit.

²⁵² Cd4 (“Itália 2”).

²⁵³ A parábase era um componente obrigatório das comédias atenienses no século V. “Talvez a seção mais curiosa e formal da comédia antiga, a parábase aparece como uma pausa natural na ação. É encenada pelo coro, que ocupa o palco no lugar dos atores e se dirige aos espectadores amiúde de modo direto, sem qualquer tentativa de preservar a ilusão dramática.” (Storey e Allan, 2005, p. 184).

Immer wechselnd, fest sich haltend;
 Nah und fern und fern und nah;
 So gestaltend, umgestaltend –
 Zum Erstaunen bin ich da.²⁵⁴

Em *Corpo de baile*, indicada pelos caminhos dos viajantes da Parábise, a interrupção autorreflexiva da trama dos “Gerais” encena o itinerário da acumulação de dados científicos do real que antecede a composição minuciosa da “orografia cenográfica”. Se em EA a presença de um viajante naturalista – o próprio Rosa, então aprendiz de boiadeiro – é perceptível apenas no contexto genético das pastas E28 e E29 (que reúnem as notas tomadas na expedição de 1952), em RM seo Alquist encarna a própria essência rosiana de viajante ilustrado, equipado com máquina fotográfica e colecionador de ossadas fósseis. Em C, as especulações de Moimeichêgo com os vaqueiros do Urubùquaquá alegorizam a demanda autoral pelo “quem” das coisas. Movido talvez pela mesma sede de conhecimento cantada por Goethe, o Grivo resume de modo epigramático sua viagem em busca da poesia: “Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui.”²⁵⁵

Numa passagem grifada em um de seus volumes sobre Goethe, Rosa reconhece a lição aprendida do poeta: “Para Gundolf, Goethe é um *Augenmensch* [homem-olho] que empreende a viagem à Itália sobretudo para educar seu olhar”.²⁵⁶ Como os vaqueiros do Urubùquaquá também compreendem ao longo do rigoroso treinamento a que são submetidos pelo Cara-de-Bronze, é necessário educar os olhos do espírito para, em seguida, encetar a árdua leitura dos versos da Criação. Para viajar pelo mundo, o olho da alma deve estar previamente armado de conhecimentos sobre a formação histórico-geológica das paisagens a visitar. A extensão da marginalia nos relatos de viagem e livros de ciência naturalista cujo estudo antecede a

²⁵⁴ Goethe, 1965, p. 542-43. “Alegre e entusiasmadamente, por muitos anos se esforçou meu espírito por investigar, por experimentar como vive a Natureza na Criação. E é o Eterno Uno que se revela multiplamente: pequeno o grande, grande o pequeno, tudo segundo a própria espécie. Sempre cambiando e sempre se fixando, próximo e distante e distante e próximo, assim fazendo e desfazendo – Para o maravilhamento estou aqui.” Tradução em prosa de Daniel Bonomo, a quem agradeço pela fraterna gentileza.

²⁵⁵ CB, p. 385.

²⁵⁶ Michéa, 1945, p. 15, grifo a caneta preta.

composição dos livros de 1956 é sintoma do amplo estudo de clássicos de Goethe, Burton, Pohl e Lund, bem como de variada literatura técnica, na composição das paisagens de Minas. Qualidades de madeira, tipos de solos e rochas, raças de rebanhos, espécies de palmeiras, períodos de semeadura e colheita, distâncias e durações de viagens a cavalo, informações sobre a produção anual de minas e garimpos e, claro, numerosas tabelas e diagramas de teor científico atraem a atenção de Rosa.

[...] as arestas ou contornos das bacias dos rios correspondem em regra às cadeias de montanhas mais importantes.²⁵⁷

24 de novembro – [...] a magnífica palmeira flabelada (*Mauritia vinifera*), aqui chamada buriti, que se eleva em grupos pitorescos às margens dos riachos que cortam esta região e cujas folhas fortes e resistentes são empregadas em chapéus, mantos, cestas, telhados e principalmente cordas.²⁵⁸

No Brasil, as cidades fundadas pelos eclesiásticos ocupam as melhores posições: montes e elevações dominando belos panoramas. Os leigos preferiam as terras baixas do ouro e da água.²⁵⁹

Terminada a idade siberiana, esse mar foi levantado para depois sofrer novo abaixamento até o período cretáceo, deixando como vestígio atual a grande camada de arenito que constitui o chapadão do divisor de águas das bacias do São Francisco e do Tocantins.²⁶⁰

Koster divide sabiamente as léguas em grandes e pequenas, e ainda léguas de nada, que podem valer 4 milhas.²⁶¹

Muito apreciado por Rosa,²⁶² o relato da viagem de Richard Burton por Minas Gerais em 1867, ocasião em que o explorador britânico navegou parte do curso do rio das Velhas, inspirou o primeiro projeto de viagem preparatória esboçado pelo escritor. Nos contos de *Pelo sertão*, de Afonso Arinos, peças de duvidoso valor literário, mas acurada cenografia sertaneja, Rosa encontra dados importantes para a verossimilhança dos tempos de viagem, costumes e falares das regiões-alvo. “A distância a percorrer é de 44 léguas. Levaremos em marcha de

²⁵⁷ Trecho de livro não identificado transcrito em E12, p. 25.

²⁵⁸ Pohl, 1951, p. 235, trecho grifado a lápis.

²⁵⁹ Burton, 1941, p. 146, trecho assinalado com ponto de exclamação.

²⁶⁰ Trecho de livro não identificado transcrito em E14, p. 23.

²⁶¹ Burton, op. cit., p. 256.

²⁶² Cf. Martins Costa, 2006, p. 25.

seis a sete dias de Santa Luzia ao alto do Cipó”.²⁶³ Informações de primeira mão fornecidas por habitantes da zona rural também alimentam a ampla coleção rosiana de itens da “realidade sertaneja”. Numa longa conversa com o primo fazendeiro Francisco Moreira, o escritor indaga sobre as montanhas da região de Paraopeba e registra: “pode-se ver as cachoeiras na serra da Diamantina (40 léguas) do espigão da serra das Três Barras (200 m mais alta)”.²⁶⁴ Outro aparentado sertanejo, Pedro Barbosa, fornece-lhe uma série de dados sobre a rotina dos campeiros em suas fazendas, aproveitados nos grandes trechos descritivos de ELL.²⁶⁵ Do mesmo modo, a sabedoria sertaneja colhida entre os vaqueiros, violeiros e enxadeiros da Sirga, durante a festa e ao longo da boiada, recobre boa parte dos manuscritos resultantes da viagem de 1952.

De seu exemplar de *Memórias da paleontologia brasileira*, de Peter Lund (autógrafo: “1.VIII.951”), Rosa aproveita diversas passagens da poética descrição da “Lundlândia” ou “Lundiana” percorrida pela viagem de RM (p. 240-1). A ficção visual e auditiva da paisagem baseia-se em grande medida nas pesquisas do cientista dinamarquês. O fato de que o panorama das belezas da região natal do escritor mineiro se origina de observações de Lund, o primeiro europeu a explorar as profundezas da gruta de Maquiné, é sintomático da importância da geologia e da paleontologia no repertório da cenografia do poema de seu Alquist. Seguem abaixo os trechos mais notáveis (surpreendentemente não grifados no livro), bem como as respectivas versões ficcionais, em itálico.

Percorri muitas vezes o prado que circunda a Lapa Grande, bem como outros, em suas vizinhanças. O silêncio é apenas quebrado ali pela voz estridente dos papagaios, pelo piado choroso dos anuns e pelos gritos agudos dos caracarás. (Lund, 1951, p. 41.)

Papagaios rouco gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de anús, coracoides, que piam pingos choramingas. O caracará surge, pousando perto da gente, quando menos se espera – um gavião vistoso, que gutura. (CB, p. 241.)

²⁶³ Trecho de *Pelo sertão* copiado em Cad7.

²⁶⁴ Nota em E14, p. 23.

²⁶⁵ Notas em E10, p. 26-7.

Meus companheiros permaneceram durante muito tempo mudos à entrada deste templo; depois, involuntariamente, se ajoelharam e, persignando-se exclamaram, diversas vezes: “Milagre! Deus é grande!” (Lund, p. 69)

Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, se alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas lonjura. – “Dá açoite de se ajoelhar e rezar...” – ele falou. Dava. (CB, p. 241.)

Tendo sido a origem destes depósitos explicada de modo satisfatório pelos estudos de muitos zoólogos e geognostas, supondo-se que eles provêm de uma inundação geral que se teria espalhado por toda a superfície da Terra, e acreditando que se pode sem receio conservar-lhe o nome de *Diluvium*, proposto por Buckland – apesar da identificação hipotética deste acontecimento com o dilúvio mosaico, a que poderia dar lugar semelhante denominação, como realmente sucedeu –, não hesitarei em servir-me dele, doravante. (Lund, p. 81.)

Montes de ossos, de bichos que outros arrastavam para devorar ali, ou que massas d’água afogaram, quebrando-os contra as rochas, quando às manadas eles queriam fugir, se escondendo do Dilúvio. (CB, p. 241.)

Minhas explorações noutras cavernas deram-me a mais completa certeza quanto à explicação da origem destes montões de destroços de ossadas. Procedem eles de animais agarrados e devorados pela coruja das cavernas do Brasil, chamada *Strix perlata*. (Lund, p. 92.)

Lapas, com salitrados desvãos, onde assiste, rodeada de silêncios e acendendo globos olhos no escuro, a coruja-branca-de-orelhas, grande mocho, a estrige cor de pérolas – strix perlata. (CB p. 240.)

Julguei ter diante de mim as ruínas de um vetusto palácio de gigantes, e meus olhos demoraram-se na contemplação de uma série de altas arcadas escavadas na asa esquerda, como se esperasse descobrir ali os vestígios de seus misteriosos habitantes. (Lund, p. 94.)

Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. (CB, p. 240.)

Os brasileiros atribuem a seres humanos todos os ossos encontrados na terra das grutas; se são excepcionalmente grandes, atribuem-se a gigantes. (Lund, p. 97.)

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração deles [...] e homenzarros, duns que não há mais. Era só cavacar o duro chão, de laje branca e terra vermelha e sal. (CB, p. 241.)

Em sua decifração do texto da Natureza, entretanto, Rosa dispõe de recursos técnicos inimagináveis à época dos precursores, o principal dos quais talvez seja a cartografia aerofotogramétrica. Os rumos das curvas de nível desenhadas pelos cartógrafos do CNG se deixam percorrer com plástica facilidade. Produzidos pelo governo brasileiro na década de 1950 como parte do projeto da Carta Universal ao Milionésimo, os belos mapas do governo brasileiro basearam-se em dados colhidos por espectrógrafos de última geração (então “cedidos” pela Força Aérea norte-americana), que tornam o planejamento da viagem ficcional muito mais preciso e, portanto, inteligível. Do mesmo modo, a extensa coleção de fotografias reunida por Rosa – existem no AIEB cerca de cinquenta imagens de bois, vacas, bezerros, vaqueiros e boiadas, de própria autoria ou enviadas por outras pessoas, entre as quais se destaca o pequeno retrato equestre do vaqueiro Satiro, dos Criulis – permite-lhe descrever tipos humanos e animais com grande acuidade.

Porém, para tratar da apropriação de mapas, fotografias, desenhos, relatos de viagem e livros científicos na composição da visualidade dos cenários de *Corpo de baile* e, sobretudo, de como ela se distancia criticamente da tradição naturalista e regionalista, é necessário demonstrar como as paisagens dos poemas superam a função de mero suporte verossímil das tramas, integrando o núcleo alegórico do livro por meio de uma aguçada escuta da “fala” da natureza. A discussão se estende no capítulo 5, mas já é possível lançar este seu importante pressuposto.

Flora Süssekind associa o surgimento do narrador de ficção no Brasil, em meados do século XIX, à procura de uma identidade nacional, uma “essência meta-histórica” de nacionalidade cuja fundação geográfica era ideal cívico dos pensadores-escritores ligados às instituições da Corte. Então, como na obra de Rosa, a busca de “paisagens brasileiras” sobre as quais encenar o país recém-independente passava pela experiência documentada de exploradores e viajantes estrangeiros, “olhos fixos nas séries de pranchas e comentários de

viagem, quase pictóricos, sobre o cenário natural local”.²⁶⁶ No entanto, à diferença dessas narrativas dos antecessores românticos e regionalistas, os poemas do escritor cordisburguense transcendem o emprego das fontes naturalistas como mera “certidão de verdade” aplicável ao suporte topográfico de enredos e ideologias. Em *Corpo de baile*, os transbordantes detalhes realistas dos cenários não servem de mero suporte artificial a conteúdos ideológicos externos projetados no texto. Embora também ligado às altas hierarquias do Estado, como seus antecessores do Império, Rosa não pretendeu alegorizar uma essência nacionalista de país com sua literatura.²⁶⁷ As paisagens rosianas, em suma, não soam postiças como aquelas dos romances oitocentistas, compostas no conforto dos gabinetes do Rio de Janeiro para ambientar tramas semi-operísticas contra panos de fundo neoclássicos de Debret e Pedro Américo. Para Rosa, “Zola provinha apenas de São Paulo”:²⁶⁸ a verdade dos cenários dos poemas resulta de um projeto estético muito mais ambicioso, direcionado à reprodução da unidade cósmica das partes da “realidade sertaneja” como símile da unidade do livro.

Em Rosa, o estudo do texto da *Natureza* a partir das ferramentas fornecidas por livros de referência das mais diversas disciplinas científicas antecede o reconhecimento visual completo e eficiente dos caracteres da “realidade sertaneja” necessários ao proporcionamento da *overlying idea* das narrativas. A obsessiva verossimilhança conferida pelo escritor à ambientação ficcional não se explica senão pela necessidade de selecionar todos os traços do mundo sensível adequados à plasticidade da fantasia exata do real executada pelo corpo de poemas. Talhada segundo o mandamento do Cara-de-Bronze, a procura minuciosa do “quem” das coisas requer a mais estrita atenção aos recados da natureza: “– Eu estava cumprindo lei. De ver, ouvir e sentir. E escolher. Seus olhos não se cansavam”.²⁶⁹ O olho armado de Rosa, híbrido de viajante naturalista e sertanejo assoberbado de saudade, apreende e cataloga

²⁶⁶ Sússekind, 1990, p. 40.

²⁶⁷ Cf. opiniões contrárias em Roncari, 2004 e Bergamin, 2008.

²⁶⁸ Rosa, 2009, p. LIII.

²⁶⁹ CB, p. 377.

paisagens que são logo a seguir carregadas de propriedades inteligíveis por seu engenho poético. Frederic Will escreve sobre a ciência de Goethe – e a frase se aplica à totalidade do projeto estético de Rosa – que sua força propulsora consiste na compreensão de que “sem um conhecimento dos propósitos e qualidades da natureza, o conhecimento da essência do homem é impossível”. Como afirma Claudia Mattos sobre o método goethiano, “baseada no método analítico, a ciência [é] capaz de discriminar as menores diferenças, mas somente a arte [é] capaz de promover uma síntese dos elementos dispersos, revelando sua unidade num olhar essencial”.²⁷⁰ Inversamente, o autoconhecimento por meio da arte é a única via de acesso às instâncias mais elevadas do mundo – isto é, os planetas e estrelas cujas revoluções regulam os ciclos vitais de todas as espécies sublunares. A viagem de *Corpo de baile*, assim, é a viagem de fundação de um novo olhar sobre as plantas, bichos, rios e montanhas do prodigioso país rosiano – um novo país descoberto na “raiz da alma”, para empregar a fórmula platônica adotada por Heloísa Vilhena de Araújo

Também à diferença de seus antecessores românticos, naturalistas e realistas, Rosa não se contenta em colher informações bibliográficas desatualizadas de gravuras, mapas e livros amarelados. Nos anos de formação dos livros de 1956, imbuído de uma ambição poético-visual estranha tanto aos romancistas da paisagem oitocentista como, no século XX, à cena sociológica do romance de 30, *Viator* empreende cansativas expedições ao Pantanal mato-grossense e aos sertões de Minas Gerais e da Bahia, abandonando o ponto de vista fixo, urbano que sempre caracterizara as tentativas de mapeamento ficcional do interior do país. Além de viagens de observação, como o próprio escritor relembra, são “viagens de observância”, transformação existencial: nada mais distinto da sensação de “não estar de todo” enfrentada pelo narrador naturalista/regionalista. O prodígio da ficção rosiana é justamente o de harmonizar as presenças simultâneas de Goethe e Humboldt, viajantes

²⁷⁰ Mattos, 2004, p. 143.

opostos e complementares como Apolinário e Saturnino: Humboldt, o explorador e colecionador infatigável de descobertas naturais; Goethe, o elaborador do sentido final e, em última instância, da verdade poética do caminho percorrido. O impulso saturnino-humboldtiano de tudo querer abarcar, coletar e classificar parece estar figurado na metafísica do coco de Chico Bràabóz que serve de epígrafe geral às primeiras edições do livro. Por outro lado, a inspiração apolínea provinda de Goethe dá forma inteligível aos movimentos essenciais da Natureza sertaneja. Sobre esses polos dispostos “de rumo a rumo” na história da cultura alemã, Lezama Lima acredita que

na realidade, o tipo de sábio à la Humboldt, a quem o fato arranca um júbilo de descobrimento, de imotivação alegre dos começos, parece viajar sob as ordens de Weimar, do pequeno centro de *irradiação* capaz de esclarecer toda relação entre uma manifestação fenomênica e um signo, entre um fato e sua configuração em unidade e símbolo.²⁷¹

Mattos efetivamente associa o efeito de imagem imediata buscado pelo discurso ecfástico dos relatos de Humboldt à influência incontornável de Goethe. Sob a inspiração emanada de Weimar, o explorador publicou em 1807 o resumo das andanças pelo continente americano como uma série de “pinturas da natureza” [*Naturgemälde*],²⁷² evidenciando a plasticidade da paisagem procurada pelo poeta de “Parabase” – e por seu discípulo cordisburguense.

Alguns fragmentos foram escritos *in loco* e depois fundidos numa Totalidade. O grande panorama da natureza, a prova da ação conjunta de suas forças e o prazer renovado que uma visão não mediada dos trópicos proporciona aos homens de sentimento, eis as metas que persigo.²⁷³

Grifada e assinalada a lápis por Rosa com as palavras “composição e estilo”, uma passagem de seu volume das *Conversations avec Eckermann* corrobora a estreita afinidade entre a pintura da paisagem goethiana e a ficção da “realidade sertaneja” em *Corpo de baile*:

²⁷¹ Lezama Lima, “Recuerdo de Humboldt” in: *Algunos tratados en la Habana*, p. 186 apud Sússekind, op. cit., p. 128 (grifo meu).

²⁷² Mattos, op. cit., p. 141.

J'abordai l'ouvrage comme un peintre qui, selon le sujet, évite certaines couleurs et abonde au contraire en certaines autres... Pour peindre une aurore, par exemple, il mettra beaucoup de bleu sur sa palette, mais peu de jaune. Peint-il au contraire un soir, il prendra beaucoup de jaune et n'explorera presque pas de bleu. C'est ainsi que j'ai procédé dans mes différents ouvrages littéraires [...]²⁷⁴

A paisagem rosiana, que o pincel goethiano colore de poesia e o lápis coletor de Humboldt enriquece de minúcia sob a mediação das grossas lentes de seo Alquist, está repleta de elementos pictóricos que estruturam as partes da natureza ao atribuir-lhes valores no quadro mitológico da ficção. Nesse sentido, o fato de que diversas células das cadernetas de viagem foram fixadas de modo quase literal nas ficções permite pensar que Rosa escrevia como quem pintava, captando a presença imediata da Ideia nas transformações da luz e na impermanência das formas captadas desde o ponto de vista oscilante do lombo de cavalos e burros. A inexistência de etapas intermediárias da elaboração de *Corpo de baile* pode indicar que o livro tenha sido formado diretamente sobre a tela final do datiloscrito da coleção Guita e José Mindlin a partir dos traços e pinceladas esboçados pelos itens preparatórios remanescentes no AIEB – hipótese mais que instigante sob o ponto de vista da genética da escrita rosiana (cf. Apêndice).

Assim como o descobridor dos meandros da bacia do Orinoco e o poeta do *Fausto*, que chegou a ser um desenhista competente,²⁷⁵ (cf. ilustrações da *Viagem à Itália*), quando em campo Rosa apreende a paisagem por meio de suas cores e linhas fundamentais. Em 1949, o

²⁷³ *Ansichten der Natur*, p. 5 apud Mattos, op. cit., p. 142. Humboldt afirma numa ocasião posterior, referindo-se a Goethe, que “acima de tudo deve-se mencionar o grande mestre, em cuja obra sobressai um profundo sentimento da natureza, [...] em revéberos que nos tocam como ‘uma suave brisa soprada pelo céu azul’”.

²⁷⁴ Goethe, 1949, p. 148. “Trato a obra como um pintor que evita certas cores e é pródigo em outras conforme o assunto representado. Para pintar uma aurora, por exemplo, ele usa uma grande quantidade de azul em sua paleta, e pouco amarelo. Pintando, em vez disso, um crepúsculo, empregará muito amarelo e quase nenhum azul. É assim que tenho procedido em minhas diversas obras literárias.”

²⁷⁵ Acredita-se que visão orgânica da paisagem goethiana tenha se desenvolvido a partir da experiência do poeta como aluno de Jakob Philipp Hackert, pintor da corte de Nápoles sob Ferdinando IV, durante sua permanência no sul da Itália (1786-87). Além de tomar lições práticas, Goethe visitou com Hackert muitas galerias e coleções de arte privadas, colhendo suas valiosas impressões sobre os mestres antigos. “Saía a passear com o sr. Hackert, que possui uma capacidade inacreditável de copiar a natureza, ao mesmo tempo em que dá uma Forma ao desenho” (Roma, 16/6/1787). Hackert foi considerado, no início do século XIX, o fundador de uma nova vertente da pintura de paisagem, partindo da fusão entre a tradição italiana da paisagem idealizada e a minúcia da observação dos artistas holandeses. Cf. Mattos, op. cit.

escritor cordisburguense registra em diário numerosas conversas com o pintor Cícero Dias, que então também residia em Paris.²⁷⁶ “Para as paisagens, [...] azul de cobalto e terra de Siena”.²⁷⁷ Um acentuado interesse por pintura está documentado nos desenhos dos cadernos França e Itália, que reproduzem obras visitadas em museus como o Louvre, os Uffizzi e a Pinacoteca Vaticana. Esboços de história sagrada, cenas de regiões, planos arquitetônicos, embarcações e figuras humanas convivem com as impressões sobre telas e esculturas de mestres antigos. Artistas como Martin Schongauer (1448-91), Rogier van der Weyden (1400?-64), Hieronymus Bosch (1450-1516), Albrecht Dürer (1471-1528), Piero della Francesca (1415-92), Sandro Boticelli (1445-1510), Gentile da Fabriano (1370-1427), Antonio da Correggio (1489-1534), Domenico Ghirlandaio (1449-94) – para citar apenas os que inspiraram os poemas efrásticos de “O burro e o boi no presépio (catálogo esparso)”²⁷⁸ – atraem os olhos ávidos por beleza de Rosa.

Retábulo: m% - uma unidade profunda
m% - harmonioso e definitivo²⁷⁹

“Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal”.²⁸⁰

Percorrendo os manuscritos e a marginália dos livros do AIEB, Sibeles Paulino e Paulo Soethe afirmam que o escritor “estuda passo a passo conceitos fundamentais do desenho e da pintura, intercalando às anotações vocábulos e expressões de cunho próprio, antecedidos com o símbolo ‘m%’”.²⁸¹ Corrobora-os, entre outros indícios, um esquema das partes da pintura encontrado na pasta E18:

²⁷⁶ Martins Costa, 2006, p. 29.

²⁷⁷ AP, 83.

²⁷⁸ Coletânea publicada em *Ave, palavra*, evocativa do presépio de Vovó Izidra (CG).

²⁷⁹ Células encontradas em Cad14, p. 23.

²⁸⁰ CB, p. 241.

²⁸¹ Paulino e Soethe, 2005, p. 42.

Elementos essenciais de uma Obra-Prima (Pintura)

A significação

As formas com suas Proporções e sua Expressão

A composição

O ritmo

O colorido

Exemplo paradigmático do caráter pictórico da paisagem rosiana é o “ritmo” orográfico da paisagem de RM, que cristaliza a semantização goethiano-neoplatônica dos cenários de *Corpo de baile* quando iluminado pelo sol nascente do inverno mineiro. A luz filtrada da manhã destaca a preponderância das montanhas na “composição” do quadro narrativo. Visto da posição aerofotogramétrica, o S da estrada do recado ressalta a irregular recepção da Luz pelas vertentes opostas da “realidade sertaneja”, transfigurando o agreste panorama da Formação Três Marias num signo pictórico da Ideia que norteia a viagem rosiana.

O ARABESCO: é a linha que se afirma com mais autoridade e que forma sempre limite entre dois volumes de valores diferentes

VALORES: c'est la combinaison de masses claires, de masses sombres et des demi-teintes, abstraction fuite de toute coloration

Saber de onde vem a luz e distribuí-la em seguida sobre os objetos, escolhendo duas dominantes – uma clara, a outra escura

ARABESCO: “ele se inscreve geralmente por uma sinuosidade mais ou menos acentuada”²⁸²

Segundo essas indicações técnicas, extraídas de livro não identificado, os valores contrastantes da Natureza são delimitados pelo espigão divisor das vertentes leste e oeste da serra dos Gerais, iluminadas de modo desigual pelo alvorecer sertanejo de “julho-agosto”. A anotação, desse modo, localiza a comitiva do recado sobre a fronteira das massas da “orografia cenográfica” do Sertão: “As sombras deles davam para o lado esquerdo”.²⁸³ Os viajantes rumam para o norte, portanto sua esquerda designa o ocidente, ainda imerso no lusco-fusco matinal; a oriente, “solene sol”, as encostas reluzem.

²⁸² Cad16, p. 4.

²⁸³ CB, p. 239.

A paleta do colecionador obsessivo de informações sobre pássaros, flores e borboletas é capaz de, entretimentos, colorir os valores luminosos dos cenários mineiros com enorme variedade, conferindo vividez carnal à coreografia mitológica das espécies. Por meio de suas cores, as plantas e os bichos tornam-se índices das conexões mitológicas das paisagens. No Caderno 20, uma lista intitulada “Cores de cavalos” evidencia a minúcia das gradações que matizam as montarias, elementos-chave no Sertão de longas léguas.

Castanho = vermelho
 Alazão = vermelho dourado escuro, brilhante
 Lobuno
 Libuno = cor-de-lobo
 Camurça
 Queimado = pelos pretos e brancos
 Tordilho = queimado escuro
 Baio = creme com caudas e crinas brancas
 Melado = baio ou lobuno com cauda e crina preta
 Sabaruno = melado mais escuro
 Quativalvo = 4 patas brancas
 Pampa = com 2 cores
 Zaino ou saino = vermelho escuro²⁸⁴

Deve-se lembrar que Lélío chega ao Pinhém montado num cavalo pampa, variedade pintada que sinaliza a natureza dual do jovem vaqueiro de ELL, dividido entre o amor inteligível da Mocinha de Paracatu e o amor carnal das Tias e de Jiní. Já o lendário mestre Uapa, mencionado na festa de Manuelzão e em “Pé-duro, chapéu-de-couro”,²⁸⁵ monta um alazão encantado cuja pelagem uniforme assinala a estirpe marcial do dono, “rei de todos” os vaqueiros. Também alazão, aliás, é o cavalo Quebra-Coco, montado pelo Grivo no retorno de sua viagem iniciática pelos sertões do norte. Quanto ao ocre da estrada do início de RM, Rosa registrou na pasta E12 o modo de obtê-lo a partir da terra: “Ocre – sesquióxido de ferro com um pouco de argila. Pode ser amarela ou vermelha.”²⁸⁶

²⁸⁴ Cad20, p. 25.

²⁸⁵ AP, p. 148.

²⁸⁶ E12, p. 34.

Além de tentar reproduzir em desenhos as paisagens, animais, tipos humanos, arquitetura e obras de arte, a apreensão lexical da realidade realiza-se através da fixação de cores, cuja escala cromática parece ser insuficiente ao escritor, que usa inúmeras nuances e cria outras.²⁸⁷

Transferidos até os manuscritos, trechos de livros sobre a arte da pintura conservados no AIEB estabelecem notáveis vínculos genéticos com a plasticidade dos cenários rosianos. A articulação pictórica da paisagem ficcional é revelada sobretudo pela marginália do *Traité du paysage* de André Lhote, assinado no frontispício “Paris, 1949” – data que coincide com a primeira fase da gênese dos livros de 1956. A leitura de Lhote permite supor que a riqueza transbordante das paisagens rosianas emule os panos de fundo de retábulos, painéis e telas renascentistas, transcendendo as fontes naturalistas em que se inspira para compor um verdadeiro cosmo autônomo, orientado pelos polos planetários da mitologia sertaneja. Os trechos grifados se associam à “composição” e ao “colorido” da prosa paisagística, sob a égide da unificação de enredo e cenário geográfico numa totalidade quase-musical.

Uma paisagem, para Mantegna e Giovanni Bellini, assim como para Bosch ou Pierre de Limbourg, é uma verdadeira orquestração, enriquecida por todos os elementos propostos pelo universo.²⁸⁸

Esses pintores não podem ser considerados paisagistas puros. Sua ciência, contudo, era tão completa, e tão profundo o seu conhecimento do universo, que esses fundos, na aparência sacrificados em benefício do tema principal – a ação dos heróis e mártires –, constituem verdadeiros quadros independentes. Eles formam uma totalidade perfeita, um mundo que se basta a si mesmo.²⁸⁹

A respeito de um óleo de El Greco conservado em Toledo, outra frase significativa insere-se no esquema das partes da pintura da pasta E18, tendo sido grifada a caneta preta e assinalada com ponto de exclamação: “A ‘natureza’, desse modo, encontra-se submetida a um *ritmo* inventado, que pode inspirar-se nos afetos do pintor ou mesmo num modelo real, repercutido em todos os sentidos proporcionados pela Ideia”.²⁹⁰ Na paleta rosiana, música e pintura fundem-se numa totalidade harmônica que reproduz a *harmonia mundi* do cosmo

²⁸⁷ Cavalcante, 1996, p. 246.

²⁸⁸ Lhote, 1948, p. 20, margem grifada a caneta preta.

²⁸⁹ Id., p. 17, grifos a caneta preta. Com marginália: “e assisti à imobilíssima m% = emancipação da paisagem”.

neoplatônico. Uma passagem sobre geometria marcada com ênfase no mesmo tratado alude às “proporções” – conceito que na cosmovisão plotiniana diz respeito às relações essenciais entre micro- e macrocosmo que devem modelar a obra de arte ideal: “Para que um todo particionado em partes desiguais pareça belo, deve existir entre a parte pequena e a parte grande a mesma relação que existe entre a parte grande e o Todo”.²⁹¹ O trecho foi assinalado a lápis azul na marginalia com a expressão francesa “nombre d’or”. Trata-se de uma referência à razão áurea, número mágico adotado pelos pitagóricos e platônicos na construção de seus polígonos essenciais, e se associa ao espírito de uma citação de Plotino encontrada no Caderno 7:

Do Belo (Enéada 1-VI)

m% - a luz nos faz ver os corpos (o mundo sensível); o amor nos faz ver as almas.

– o Belo se acha sobretudo na vista

– a beleza visível é uma *simetria* das partes, umas em relação às outras e em relação ao conjunto. [grifo meu]

– Qu’est cette beauté présente dans les corps? C’est la première chose à rechercher (m% - eu sei que aí é que pousa todo o mistério)

m% - LIEBE → “Car il faut que l’oeil se rende pareil et semblable à l’objet pour s’appliquer à le contempler”

É, pois, no sentido espiritual que a beleza das paisagens rosianas encontra sua realização plena, destinada a indicar no organismo da natureza uma espécie de manual de instruções – parábase – do Criador. O órgão da visão não é um simples análogo do olho da alma: trata-se do espaço orgânico em que se consuma a transcendência da experiência estética. Seguindo uma das máximas de Goethe, o olho paisagístico de Rosa funde o dinamismo do símbolo, em que se percebe “a pulsação vital da Ideia” da Natureza, com o estatismo da constelação planetária do mapa, perfazendo um construto orgânico em que, mediadas pela música do indizível das coisas do Sertão, “palavra e imagem, literatura e artes plásticas são ao mesmo tempo independentes e complementares”.²⁹² O olho, entretanto, é a

²⁹⁰ Id., p. 191, grifo meu.

²⁹¹ Id., p. 73.

²⁹² Suzuki, op. cit. p. 218.

única chave capaz de fornecer acesso privilegiado aos códigos do belo superior, especificados, no caso de *Corpo de baile*, como simetria cartográfica entre as partes e o Todo do corpo de poemas.

O excerto de Nicolau de Cusa reproduzido na epígrafe geral deste trabalho compara o trabalho do cartógrafo ao governo do soberano de uma cidadela rodeada pelos portões dos cinco sentidos – o corpo humano –, através dos quais numerosos mensageiros trazem notícias de todas as partes de seus domínios. Convertido em cosmógrafo por sua ambição demiúrgica de reproduzir num único mapa sua própria concepção filosófica do mundo, o monarca não pode jamais prescindir das mensagens transmitidas pelas formas e cores das coisas, conquanto os demais sentidos também importem contribuições importantes. Sobre esse canal de contato privilegiado com a “realidade sertaneja”, afirma Cusa que

se um entre os portões de sua cidade permanecer sempre fechado – por exemplo, o portão da visão –, então sua descrição do mundo será defeituosa, porque os mensageiros do visível não logram entrar. Tal descrição não levaria em conta o sol, as estrelas, a luz, as cores e as formas dos homens, animais, árvores e cidades – em suma, a maior parte das belezas do mundo.

A transcendência da emulação da Natureza em *Corpo de baile* decorre, nesse sentido, da prodigiosa habilidade de Rosa em abrir de par em par os pórticos de seu corpo ambulante de *Homo viator* às “notícias do mundo” transmitidas pelos recados da paisagem. As conexões alegóricas entre a aparência e a essência dos cenários são engendradas pela impressionante ilustração científica do escritor, cuja operação se estende das profundezas da geologia até as fronteiras macrocósmicas da cartografia. Relacionados pelo olho armado de Rosa, mapa e paisagem se confundem amorosamente numa só Unidade. *Coincidentia oppositorum*: o mundo se torna mapa do homem. Entretanto, por seu conteúdo indissociável da forma sutil da Criação, o acesso à carta produzida no interior do burgo rosiano é vedado aos olhares de forasteiros insensíveis ao maravilhamento dos trabalhos da Natureza.

A alternância pictórica de luz e sombra sobre os contornos da “orografia cenográfica” de *Corpo de baile* evidencia a questão da visibilidade da alegoria rosiana, extensível à do “mapa em grande escala” dos poemas.

Numa primeira leitura do livro – ou mesmo na terceira ou quarta, poder-se-ia ceticamente adicionar –, o leitor desprovido de mapas e/ou pouco instruído na geografia de Minas Gerais dificilmente logra totalizar a constelação dos planetas sertanejos a partir das indicações toponímicas, geodésicas e corográficas fornecidas por Rosa ao longo dos enredos. É quase certo que, avançando a duras penas pelo matagal de personagens, lugares, bichos e plantas, tal leitor perderá de vista a dimensão analítica da projeção cartográfica. Tal como a mãe de Miguilim em relação às coisas que acontecem detrás da serra do Mutúm, esse obstáculo o impedirá de apreender os mecanismos intratextuais revelados no tabuleiro cartográfico do jogo ficcional. A dificuldade é agravada pela fragmentação do livro em três volumes independentes, que descorporifica a unidade cenográfica dos poemas. Cabe, pois, discutir a funcionalidade de uma alegoria tão fechada que sequer pode ser vislumbrada sem os instrumentos da cartografia – fato que sem dúvida tem contribuído para o eclipse quase total do livro no contexto da crítica rosiana.

A difícil visibilidade do mapa de *Corpo de baile*, como se percebe após anos de convívio com os sete poemas, parece ser programática, imitada por Rosa a partir da alternância de pontos de vista proporcionada pela topografia do livro. A desorientação que a massa de eventos e objetos da “realidade sertaneja” efetua sobre a atenção do leitor de primeira viagem é comparável ao isolamento dos capiaus no ambiente embrenhado das grotas e cafundós do Sertão, quase alheio à existência de outros lugares e apenas raramente aliviado pelas boiadas e tropeiros que viajam pelas maiores veredas. Como assinala Flora Süssekind, os viajantes estrangeiros do século XIX registraram sua admiração com o fato de que os sertanejos mais catrumanos jamais haviam visto um mapa em suas vidas. De fato, segundo a

crítica carioca, até meados do século XX pouquíssimas cartas do interior circularam no país, que então não passava de um conjunto de cidades costeiras interligadas por via marítima. A cartografia do Sertão somente atingiria níveis aceitáveis de precisão técnica com a publicação dos mapas desenhados por aerofotogrametria que precederam, nos anos 1950, a ocupação agrícola dos chapadões e a construção de Brasília. Excetuados alguns sete-pernas locais como Pedro Orósio, os relatos de viagem de precursores corajosos eram, até então, os guias mais confiáveis para os viajantes naturalistas dispostos a internar-se nos desertos do cerrado.²⁹³

Segundo uma preciosa anotação na Caderneta 5, registrada durante uma das viagens de Rosa à Itália, o viajante é um “m% = caçador de perspectivas”. Em todos os poemas de *Corpo de baile*, com efeito, o domínio cartográfico das montanhas e vales sertanejos é privilégio dos personagens andejes, capazes de descortinar do alto das estradas o mapa mental da paisagem, reconstituindo-o mais tarde como estória. Os exemplos mais consumados da apreensão panorâmica da geografia simbólica de *Corpo de baile* encontram-se, naturalmente, na Parábase, materializados no *Augenmensch* Alquist, sua “codaque” e seu binóculo. Somente desde os espigões das serras que o “mapa em grande escala” dos cenários estabelece como pontos de visão privilegiada é que se dilui a escuridão ocasionada pela exuberância dos matos do Sertão, permitindo a formação de uma ideia mais acurada do espaço e suas subdivisões morfológicas, nomeadamente as bacias hidrográficas. Tropeiros, boiadeiros, cantadores andarilhos como seo Aristeu e exploradores como seo Alquist (carregaria o viajante dinamarquês algumas cartas do CNG consigo?) são aptos, olhos treinados pela experiência andeja, a orientar-se pelos rumos sertanejos através dos sinais da natureza. O conhecimento da “forma espacial interna” da natureza, para usar a terminologia bakhtiniana, permite-lhes vislumbrar a plenitude significativa do ambiente circundante, expressa “na harmonia de cores, linhas, na simetria e em outras combinações não semânticas, puramente estéticas”²⁹⁴ da

²⁹³ Sússekind, op. cit., p. 62-3.

²⁹⁴ Bakhtin, op. cit., p. 90.

paisagem. O S do divisor de águas da abertura de RM conforma, nesse sentido, uma espécie de emblema pictórico da visualidade aerofotogramétrica vedada aos moradores fixos, que, ao contrário dos andarilhos, apenas enxergam o horizonte limitado dos matos e morros que têm à frente. Sua cegueira relativa alude ao “obscuro” que, como afirma Rosa numa carta a Bizzarri, precisa opor-se dialeticamente à clareza da visão completa na composição ficcional:

Corpo de baile tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. [...] Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. [...] Precisamos também do obscuro.²⁹⁵

A concentração espacial dos “romances” (CG, ELL, D e B), aferrados a “ilhas” nos gerais mais ou menos desconectadas do mundo exterior, indica essa autêntica limitação visual da enunciação, enquanto a amplitude das viagens da Parábase dá contornos plásticos à liberdade dos movimentos solistas dos “contos”. Talvez por essa razão os “romances” apresentem a maioria dos episódios de introspecção psicológica do livro: a viagem se internaliza e passa a explorar as profundezas da subjetividade dos personagens. Alheias à dimensão cartográfica da paisagem, estacionadas na esfera “volitivo-emocional” dos protagonistas dos “Gerais”, a saudade e sua força motriz, o amor, passam a controlar o horizonte retraído desses enredos. Proposta por Walter Benjamin na clássica análise do narrador na obra de Nikolai Leskov,²⁹⁶ a distinção entre narradores andejes (“marinheiros”, “comerciantes”) e moradores (“camponeses”, “artesãos”) ajusta-se perfeitamente ao discurso indireto livre que compõe a maior parcela do livro.

Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abaxo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego.²⁹⁷

²⁹⁵ Rosa, 2003b, p. 238.

²⁹⁶ Benjamin, 1996.

²⁹⁷ CB, p. 97-8.

O mundo visto e contado por seo Aristeu, seo Vevelho, Joana Xaviel, João Fulano, o Grivo e Chico Brãaboz, navegadores de cantigas e boiadas, é consideravelmente mais aberto, por exemplo, que o horizonte capiau dos campeiros de ELL, fechado na “ilha farta” do Pinhém pelas serras do Saldã e do Rojo, ou que a vida escondida de Soropita e Doralda no arruado do ão, cercada pela serra Geral. Os devaneios de Soropita entre Andrequicé e seu esconderijo serrano chegam a simbolicamente obliterar sua visão, confiantes no discernimento do cavalo Caboclim,²⁹⁸ para embrejar-se nos cheiros, texturas e sabores de Doralda e outras mulheres, confundidos com os da paisagem. No Mutúm, “longe de qualquer parte”, os espigões das serras do Meio e do Olho d’Água sitiam completamente o ambiente do enredo, tornando aquele bonito “covoão” um mundo raramente penetrado por notícias e pessoas de fora. Não por acaso, a mãe de Miguilim se distrai da rotina do “triste recanto” com tio Terêz, vaqueiro de longas estradas, e em seguida com Luisaltino, proveniente da vereda do Quússo e dono de um papagaio “que sabia muitas coisas”. Do mesmo modo, o Buriti Bom encontra-se perdido entre os mares de morros da bacia do Abaeté, insulado pelo rio e pelo Brejão-do-Umbigo num lugar de difícil acesso (inclusive pela rigorosa triagem realizada por Gualberto Gaspar), o que limita o enredo quase somente ao tateante aprendizado de Lalinha na roça. A fazenda de iô Liodoro, como referido no capítulo 2, está separada das cidades maiores por afloramentos da Formação Serra da Saudade, topônimo geológico que ressalta o alheamento do lugar.

No outro extremo da cosmovisão do livro, Pedro Orósio é o modelo paradigmático da conversão existencial que somente a viagem é capaz de proporcionar. Na primeira etapa de seu curso loxodrômico até os gerais, abandonando a condição de enxadeiro residente atrás da serra do Cuba, em Cordisburgo, Chãbergo viaja “pulando de estrela em estrela”, expressão indicativa da observação do céu estrelado como método de orientação durante a fuga. Em sua escapada “com medo de crime”, o protagonista do recado imita o procedimento dos antigos

²⁹⁸ Nome do cavalo usado por Manuelzão na boiada de 1952, cf. pasta E29.

navegadores que, desprovidos de bússola, recorriam às estrelas para manter o rumo da embarcação e estimar a distância percorrida. O domínio da navegação astronômica é, com efeito, distintivo dos personagens andejes do livro. Passagens decisivas de *Grande Sertão: Veredas* evidenciam a funcionalidade dos conhecimentos astronômicos na deriva dos errantes jagunços. Às vésperas da batalha do Paredão, em busca de rastros de Otacília e seo Habão, o Urutu-Branco se vale de seu conhecimento empírico do céu para medir a passagem das horas: “A quase metade do céu tinha suas estrelas, descobertas entre os enuveados para chuva. O setestrelô, no poente, a uma braça: devia de regular umas nove horas”.²⁹⁹ Na cena do pacto, Riobaldo calcula o tempo de sua permanência nas Veredas Mortas a partir das posições relativas das constelações: “Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrelô, nem as três-marias, – já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo”.³⁰⁰ Simulações computadorizadas do céu mineiro comprovam que todas essas posições e horários são descritos com exatidão.³⁰¹

Em CG, enquanto também espera a noite passar, tentando “não dormir, nunca” de medo das assombrações do mato, Miguilim “queria uma coragem de abrir a janela, espiar no mais alto, agarrado com os olhos, elas todas, as Sete-Estrelas”.³⁰² As sete estrelas mais brilhantes das Plêiades, reiteradamente mencionadas no *corpus* rosiano e que se encontram no nadir da posição de Riobaldo durante o pacto (se a data de 24 de junho calculada por Francis Utéza está correta), depois do Sol são os primeiros corpos celestes nomeados em *Corpo de baile*. Sintomaticamente, Miguilim/Miguel, ao lado de Lélío e Pê-Boi, é dos poucos personagens a lograr passar de “camponês” a “marinheiro”: seu desejo frustrado de ver o setestrelô prefigura o apurado conhecimento técnico da natureza demonstrado nas andanças

²⁹⁹ GS:V, p. 568.

³⁰⁰ Id., p. 420.

³⁰¹ Para as simulações do céu utilizei o aplicativo de licença pública Stellarium, disponível em <http://www.stellarium.org>.

³⁰² CB, p. 34.

com Gualberto Gaspar. De óculos e dirigindo um *jeep*, ele possui a acuidade oftálmica e a condição andeja necessárias à visualização das constelações da paisagem.

Entretanto, é na cena estelar do início da *coda* de ELL que a convergência entre astronomia e viagem em *Corpo de baile* se evidencia em sua plenitude. Lélío e Lina preparam-se para fugir da inércia de moradores fixos e enfrentar os caminhos do Sertão:

* * *

Ver o fim da noite, volta das quatro – com as três estrelas maiores e mais brilhantes quase rumo a rumo na cumeeira do céu, e o Cruzeiro pendente na beira do sul, subindo uma braça, enquanto o sete-estrêlo e as três-marias já desciam muito, descambando para o poente e pelo norte – e se madrugava, na Lagoa-de-Cima.³⁰³

Os três asteriscos tipográficos que anunciam a escapada dos inusitados amantes poderiam figurar o alinhamento das três estrelas mais brilhantes do céu do Pinhém. A simulação astronômica comprova que, nas madrugadas de primavera em Minas Gerais,



Figura 39

³⁰³ CB, p. 236.

as “três estrelas maiores e mais brilhantes” do céu – Sirius, Canopus e Procyon, em ordem decrescente de magnitude – estão quase a dividir a mesma linha de rumo, próximas ao zênite ou centro da projeção astronômica;



Figura 40

que o Cruzeiro sobe do horizonte meridional,



Figura 41

enquanto as constelações de Touro (a que pertencem as Plêiades ou “sete-estrelô”) e Órion, a que pertencem as Três Marias, mergulham para o ocaso.

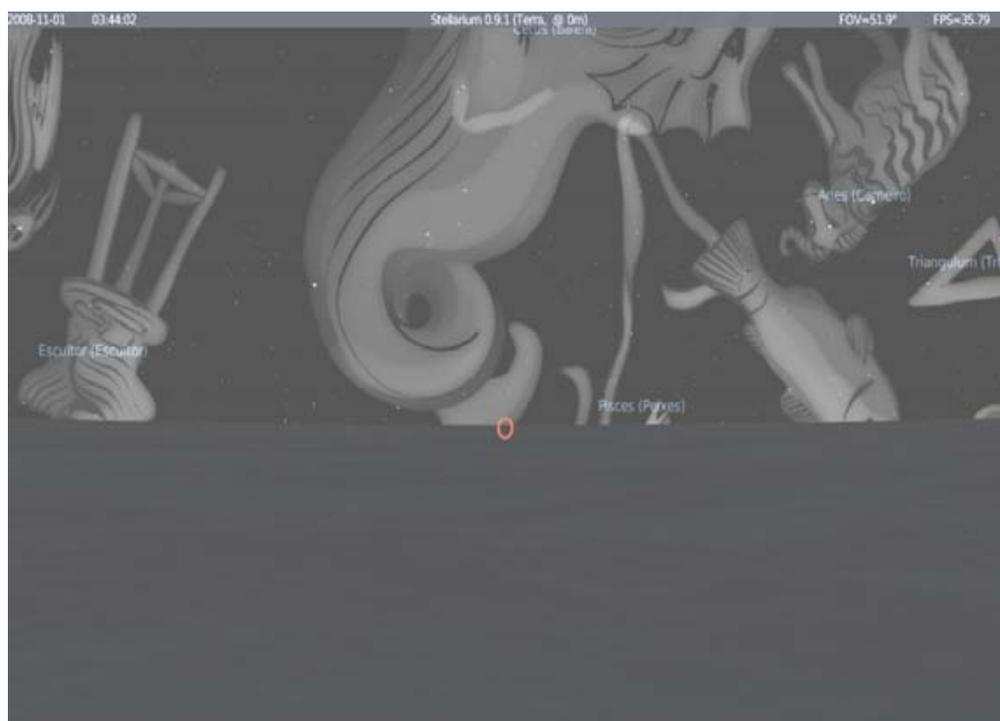


Figura 42 – “um lugar forte”.

A oeste, a constelação de Peixes, quase submersa no horizonte, assinala simpaticamente o rumo da fazenda do Peixe-Manso, destino final do casal madrugador. “Lélio governava os horizontes”: convertido em “viajante”, o “camponês” alarga seu horizonte limitado e toma o rumo das estrelas. A impressionante verossimilhança do céu do Pinhém aponta, assim, para um alegorismo toponímico efetivamente inspirado na astronomia, repercutindo estudos documentados na pasta E12, cognominada “Geofísica”.

as estrelas visíveis a olho nu são 7647 (p. 6)
 m% - astração (da estrela) (das estrelas) (p. 8)
 cabeça e cauda (de uma constelação) (p. 9)
 As Plêiades – “que, para el ayamara, representa um conjunto de doncellas o ninas que danzan por um presunto triunfo”
 Plêiades (o 7 cabrillas): Kotu-coya: montón de doncellas
 Formalhaut – “a boca do peixe” (árabe)
 m% - as estrelas andaram para seu oeste
 m% - um texto lunar
 difratar: operar a inflexão, o détour dos raios que rasent une surface.
 Vega – o pássaro que cai (árabe)
 Aldebaran – aquele que vem depois
 Canopus – nome do piloto do rei Menelau
 Deneb – o rabo da galinha
 Rigel – a perna de Órion
 Altair – a águia que voa
 Archehar – a foz do rio 2/12/45 (p. 14)
 m% - em estado cristalino
 a ciência das constelações
 a marcha regular dos fenômenos siderais (p. 23)

Embebida da mesma sede de informações técnicas que movimentava a “orografia cenográfica”, a “astronomia cenográfica” de *Corpo de baile* explicita as estritas condições de visibilidade da alegoria rosiana, proporcionadas pelas alternâncias entre horizonte/ambiente, morador/andejo formadoras do foco narrativo. O “sobe-e-desce” da alma dos personagens efetuado pelo discurso indireto livre dominante nos poemas emula as transições entre visível e invisível encenadas pelo movimento do olho entre as anfractuosidades da paisagem, com consequências diretas sobre a percepção do ambiente inteligível da natureza. Os diferentes pontos de vista da narração são governados pelo

alternado movimento do ir e do vir, do longe e do perto, do transponível e do intransponível, do caminho e do descaminho, da vereda e do Sertão, da entrada e da saída, do começo e do fim de um percurso, da chegada e da partida.³⁰⁴

Portanto, estimulado pelos indícios distribuídos por Rosa entre seus cenários naturais, o viajante que deseje abarcar a totalidade do organismo planetário dos poemas deve necessariamente colocar-se num posto de observação que lhe permita dominar o panorama arquitetônico das montanhas, os volteios das veredas, os caminhos das boiadas, o agrupamento das estrelas. Somente à maneira dos vigias dos antigos galeões e caravelas, acima do horizonte transiente do terreno, ele poderá vislumbrar os continentes desconhecidos do mapa do Sertão. No limite, tal operação visa igualá-lo à posição do *kosmo theorós* das paisagens inteligíveis de *Corpo de baile*, ambição cuja realização completa o virtuosismo ofuscante da arte rosiana, como o Sol na imprudente empreitada de Ícaro, programaticamente impossibilita.

Entrementes, colocar o pé no chão da estrada e mergulhar nas paisagens em que se entrecruzam os falares, sabores e raças que compõem esse país chamado Minas Gerais propicia a compreensão de que *Corpo de baile* é sem dúvida um livro escrito *more geometrico*, mas uma geometria matizada de paixão pela alternância das luzes e sombras da subjetividade dos personagens. Fazer estação e perscrutar os embrejados de suas travessias pode então dar acesso aos subterrâneos do burgo do coração, onde se ouvem outras músicas.

³⁰⁴ Nunes, 1998, p. 253-4.

Geraes2010

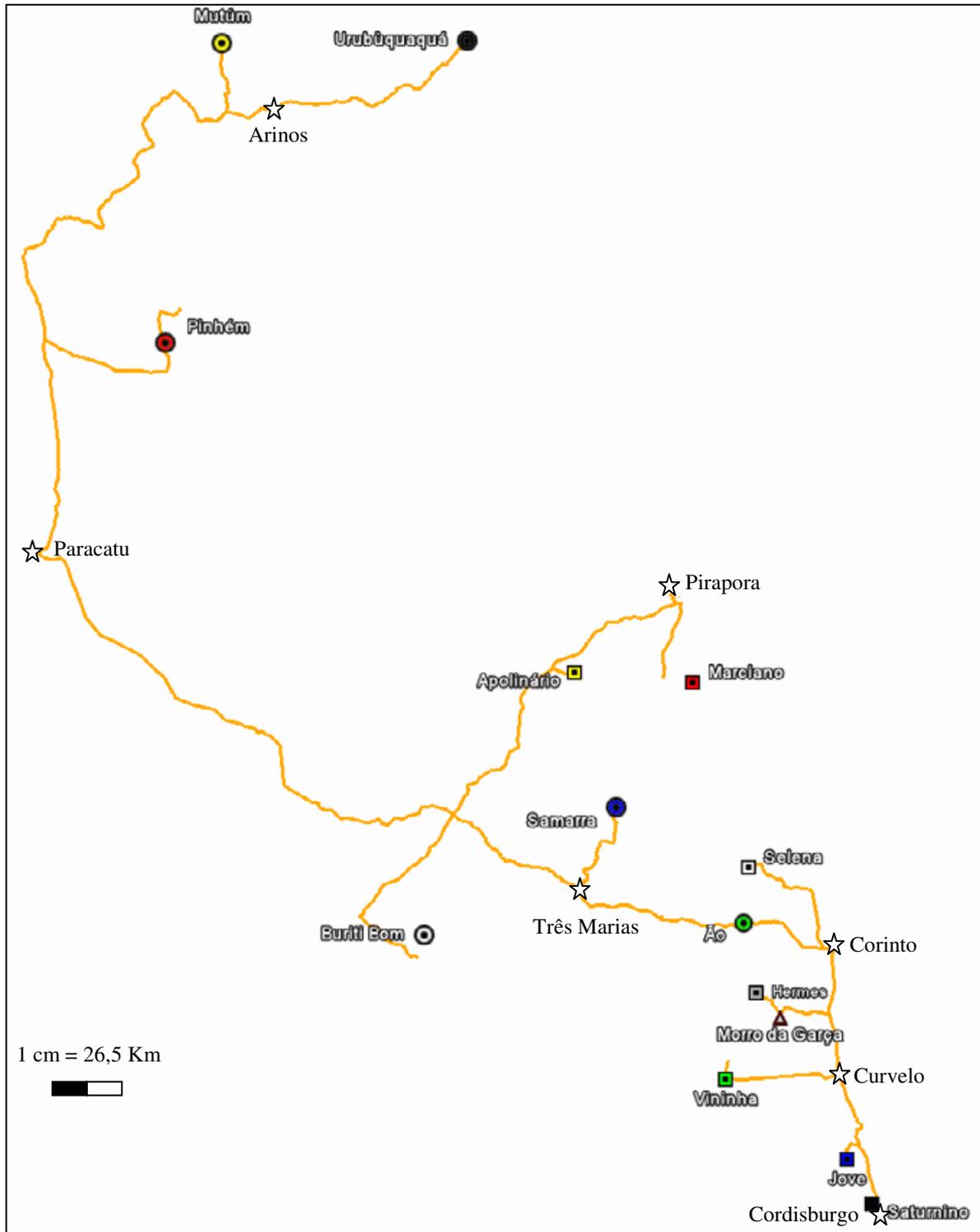


Figura 43 – “A onde queriam chegar, até lá chegaram...”

“Os viajantes que atravessam esta região jamais se esquecem de sua poesia, e mais de um conserva recordações cheias do desejo de revê-la.”³⁰⁵

Em maio de 2010, viajei até os principais cenários da “realidade sertaneja” que compõem o sistema *Corpo de baile*. Incapaz de superar um arraigado analfabetismo automobilístico, tive a sorte de ser conduzido por uma motorista paciente e infatigável, especialista nas estradas pedregosas de Minas Gerais. Munido de uma modesta “codaque” digital, registrei o que nos foi dado ver entre a aprazível fazenda do Saco-dos-Cochos e os ermos arenosos do chapadão do Urucuia.

A expedição acumulou quase trezentas léguas nas estradas empoeiradas do interior de Minas, sempre nos domínios do rio São Francisco e em suas vastas sub-bacias: Paraopeba, das Velhas, Abaeté, Paracatu e Urucuia. Fazendas, grotões, lugarejos, povoados e cachoeiras – alguns topônimos pitorescos saltaram aos olhos: Meleiro, Jatobá, Buriti, Recanto das Águas, Barrerinho, Barreirinha, Capivara de Baixo, Retiro, Uberaba, Rancho Azul, Viracopos, Bom Jardim, Olho d’Água, Paiol, Eldorado, Santa Clara, Esperança, Felicidade, Barra do Rio de Janeiro, Estrada do Gavião, Tolda, São José, Rancho do Leal, Formoso, Hermes, Brejinho da Serra, Bonito, Bebedouro, Zoca, Pedras, Sirga, Porto do José Marques, Carnaúba, Jambeiro, Arara Azul, Santa Catarina, Santa Maria, Sol Nascente, Santo Expedito, São Judas Tadeu, Conceição, Nova Esperança, Divino Argemiro, Vovó Creoula, Mamoneiras, Barriguda, Macaúba, Assentamento Chico Mendes, Pôr-do-sol.

A partir da primeira década do século XX, a margem direita do São Francisco passou a contar com um extenso trecho da EFCB, integrando-se economicamente à capital do estado e ao Rio de Janeiro. Hoje esses trilhos estão relegados ao mudo transporte de carvão e minérios, por eles há muito não viajam passageiros ou gado de corte como nos livros de Rosa. Ainda é, sem dúvida, uma região mais povoada que o “grande sertão” do Paracatu e do Urucuia, com

³⁰⁵ Lund, 1950, p. 35.

diversas cidades de porte razoável – Curvelo, Corinto, Pirapora, Três Marias. Do outro lado do rio, a noroeste, rareiam as estradas asfaltadas e diminui a densidade populacional, com as exceções notáveis de Arinos, Paracatu e Unaí, enriquecidas em anos recentes pela economia do “agronegócio” e interligadas por boas rodovias. Grandes propriedades rurais, dedicadas à pecuária extensiva, caracterizam a economia da região dos “sertões menores”, cada vez mais devorada pelos eucaliptos. O mesmo quadro fundiário aflige o “grande sertão” da margem esquerda, conquanto variem as monoculturas. Onipresentes, carvoarias clandestinas exterminam árvores de todos os tamanhos.

Entre Cordisburgo e Arinos, é nítida a transição entre o falar caipira típico do sul e oeste de Minas e o “belo modo abaianado”³⁰⁶ da prosódia do norte, sendo Pirapora o ponto médio aproximado dessa variação. A cor de pele predominante também muda notavelmente com a diminuição da latitude, assumindo tonalidades mais mulatas e caboclas. A culinária, em que nunca faltam os itens tradicionais da mesa mineira, apimenta-se à medida que o viajante se aproxima da Bahia e de Goiás, enriquecendo-se igualmente com os peixes dos grandes rios do oeste. Nota-se com tristeza que, pressionadas pela violência dos jagunços contemporâneos e conduzidas por governos cúmplices, vastas populações de sem-terra foram assentadas nos extremos imprestáveis do estado, em especial no arenoso chapadão do Urucuia e nos confins pedregosos do vale do Paracatu. Assim mesmo, a expedição encontrou sorrisos e acolhida entre assentados e pequenos proprietários, enquanto alguns fazendeiros equipados de picapes blindadas pouco faltaram para estumar cachorros e apontar carabinas – certamente na desconfiança de que, ocupados a fotografar seus bois de raça, integrássemos algum pelotão avançado de invasores. Malgrado esses senhores feudais de exposição agropecuária, progride-se: plantada no coração do “covoão” da serra do Meio, uma escola estadual recém-inaugurada

³⁰⁶ CB, p. 289.

no Assentamento Chico Mendes impede que os atuais miguilins sejam separados de suas famílias para estudar em regiões menos desafortunadas.

Largos trechos do noroeste mineiro, talvez em decorrência da pobreza que assola a região, permanecem como na época das viagens preparatórias de Rosa. Ao contrário das planuras sem fim dos chapadões, invariavelmente transformadas em *plantations*, as depressões hidrográficas e cerradões abandonados ainda abrigam diversos espécimes da fauna e da flora. Pastos de pecuária extensiva, campos e vertentes ainda não destruídos pelo “agronegócio” desvelam-se ao longo de mares de morros verdes e albardões de serras azuis, ajardinados por séculos sucessivos de capinas e transumâncias. Nos vales, veredas, riachos, córregos e rios se desondeiam entre barrancos rochosos. “Este céu é o da Itália!”: para júbilo de Lélío, a viajada Mocinha do Paracatu compara as belezas do trajeto às vistas requintadas do *paese* toscano visitado por Rosa em 1949-50 e registrado em numerosas fotografias conservadas no AIEB. Com efeito, um intenso elemento *pittoresco* se faz sentir nos panoramas divisados desde os espigões, permitindo aos viajantes imaginar o estremunhar dos movimentos milenares das rochas azuladas pela distância, tal como descritos por Rosa em seu belo discurso de posse na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro. Instruída pela cartografia do CNG e com o precioso auxílio de imagens de satélite, a expedição logrou alcançar ilhas de beleza natural memorável. A confirmação visual da verossimilhança da “orografia cenográfica” de *Corpo de baile*, objetivo primário da expedição Geraes2010, logo cedeu lugar à observação contemplativa das ruínas do Sertão.

As imagens coletadas pelo caminho documentam diversos motivos da natureza do Sertão analisados neste trabalho. Suas legendas, extraídas do *corpus* rosiano, contrapõem – não sem certa literalidade irônica – o olhar de 2010 sobre a paisagem mineira às definições poéticas contidas na corografia ficcional. Boa parte das “células visuais” que se seguem foi

captada nas mesmas localidades do contexto cenográfico das legendas. Essas coincidências são assinaladas com um asterisco.

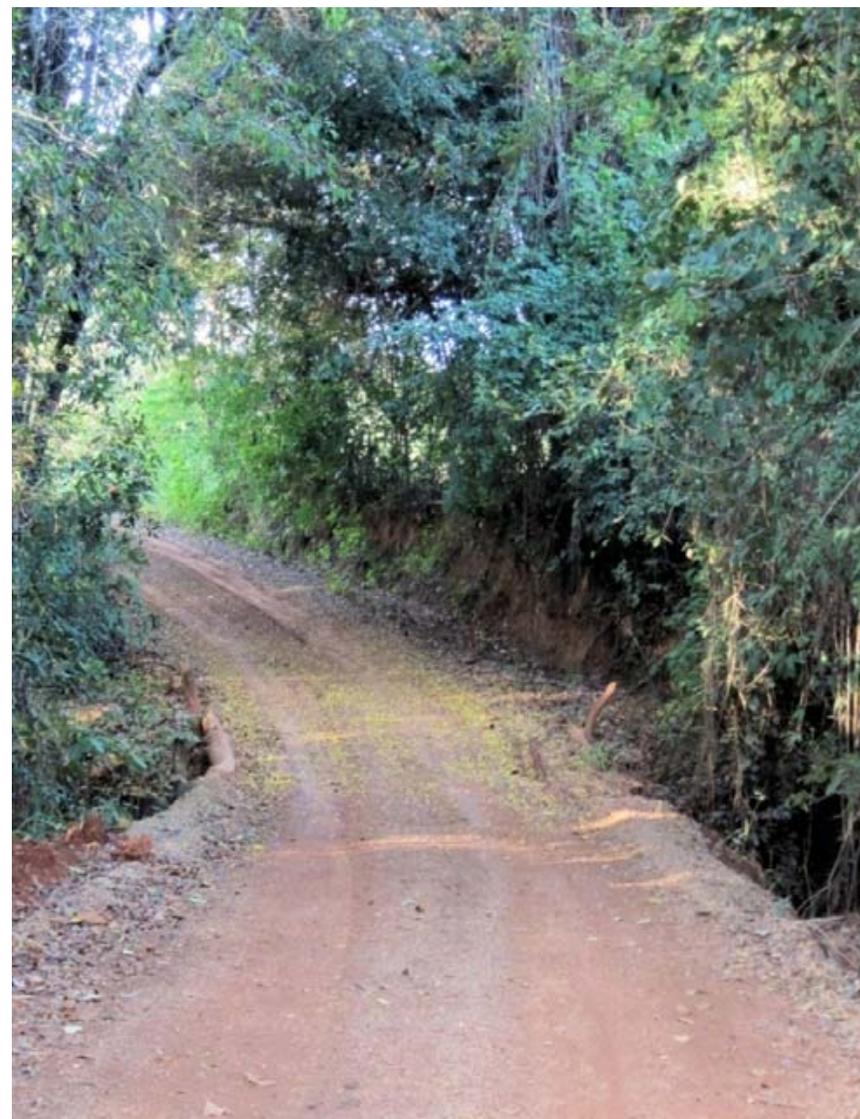
Para mais fotografias da expedição Geraes2010, visite <http://www.flickr.com/geraes>



“Ao meu Rio-de-São-Francisco, capitão deste lugar!” (EA, p. 120) *



“Vão rezando, vão rezando” (RM, p. 264) *



“Na bacia do Riacho Magro” (RM, p. 262) *



“Os conduzidos caminhos campeiros” (B, p. 389)



“As nuvens podem fazer em estranhas perspectivas” (C, p. 377)



“Bebelambendo água na poça” (CG, p. 31)



“Isso foi no Nhô Hermes” (RM, p. 256) *



“No rosto das pedras” (RM, p. 241) *



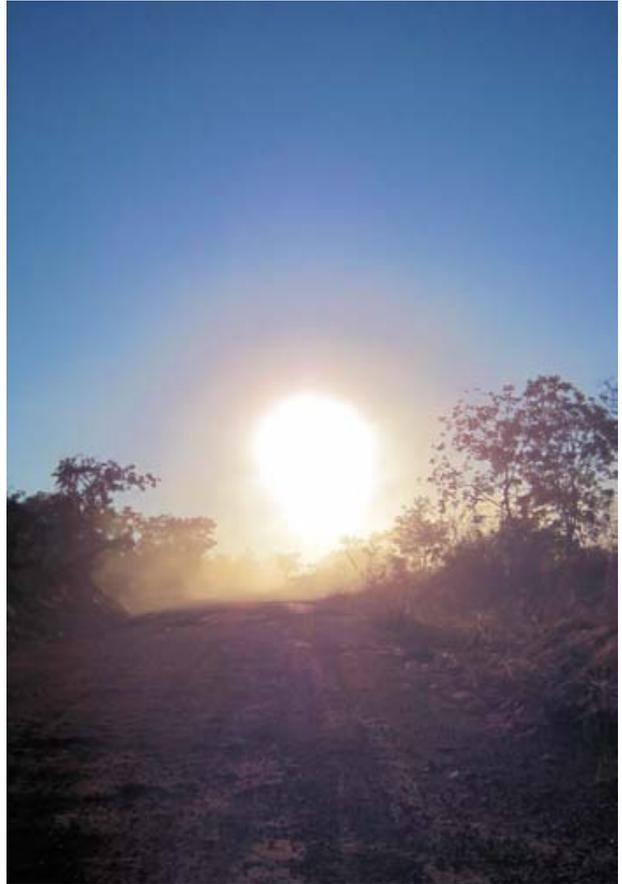
“Seu sol nas asas chumbo” (RM, p. 247) *



Manuelzão por Walter Firmo, 1996



“Templozinho, nem mais que uma guarita” (EA, p. 84) *



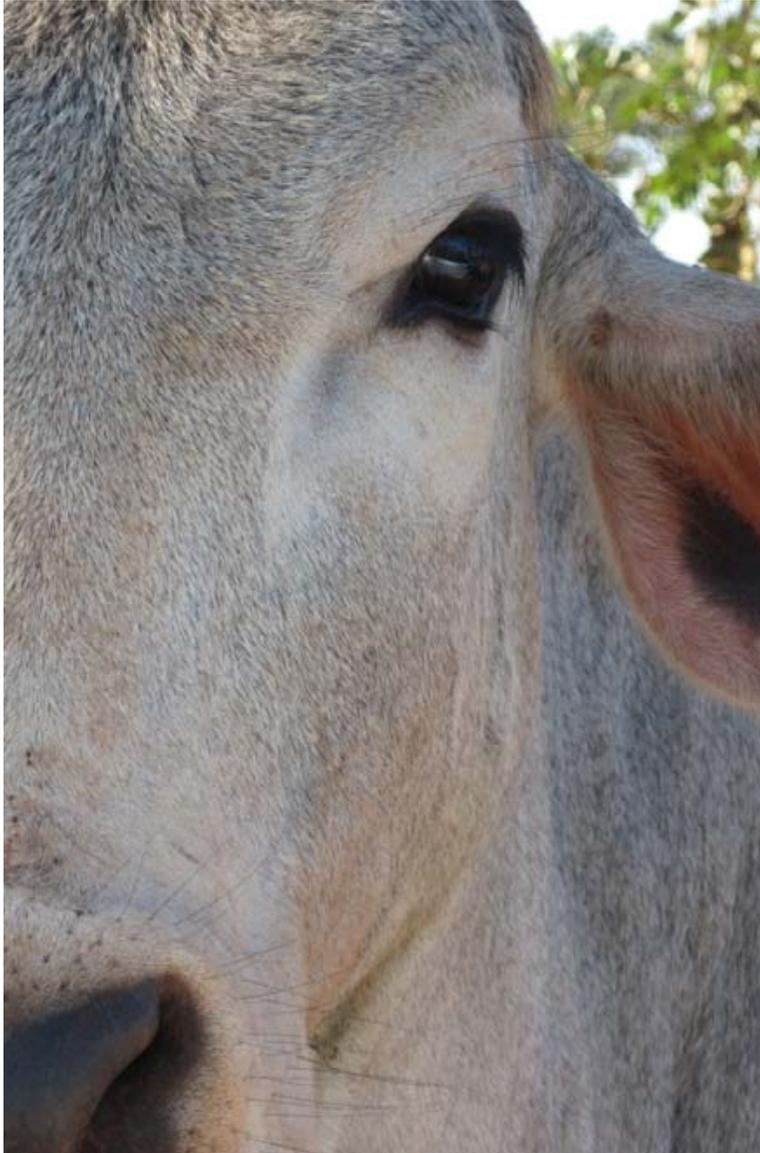
“Batia o vento – girava a poeira brancada” (RM, p. 264) *



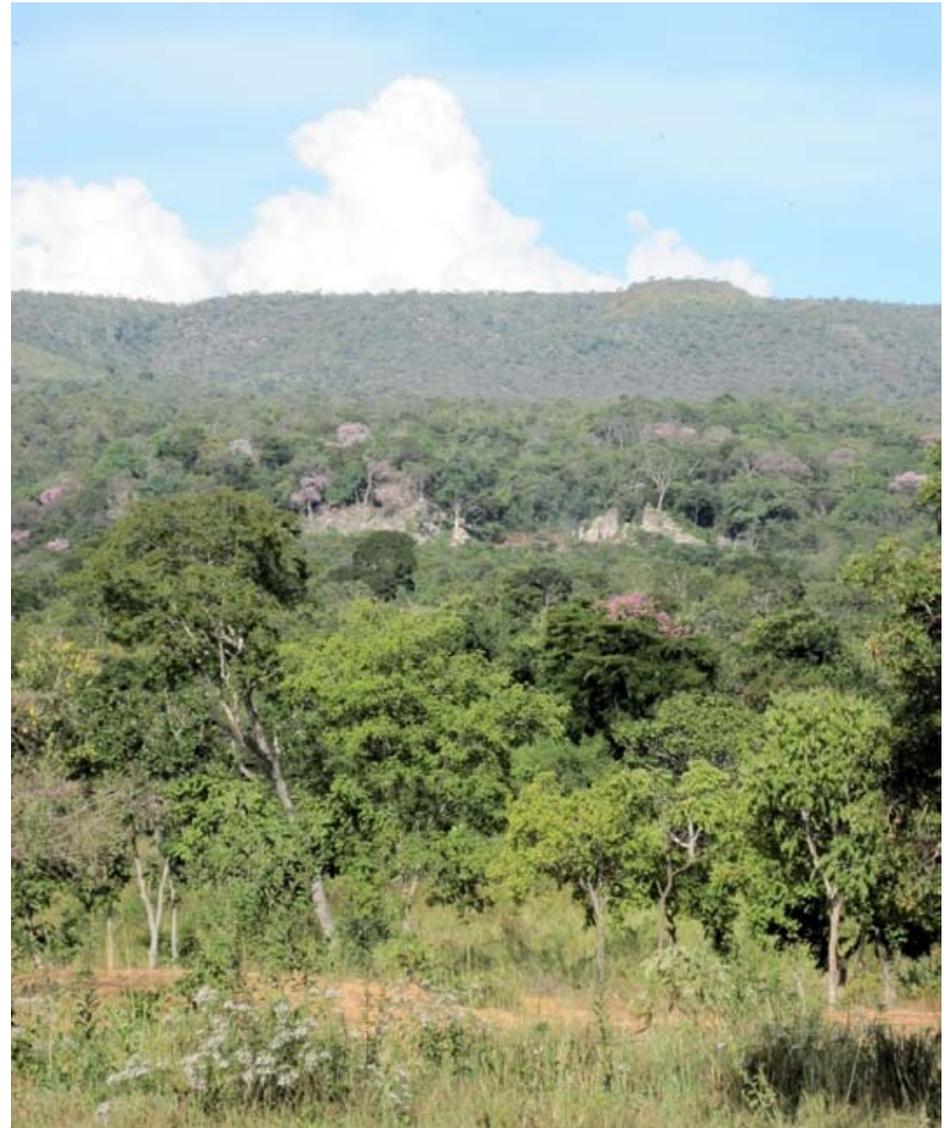
“Numa belavista, fim de serra” (RM, p. 286) *



“Buriti, minha palmeira” (C, p. 346)



“Cheiro de focinho de bezerro” (D, p. 292)



“Com muita pedreira e muito mato” (CG, p. 7) *



“Espécie duma lagoa enorme, um mundo d’água sem fim” (CG, p. 45-6)



“O Mutúm é lugar bonito ou feioso?” (CG, p. 8) *



“No escalavrado, beiras amarelas” (GS:v, p. 281-2) *



“A Barra-da-Vaca – o velho porto, nesse velho Rio Urucúia” (ELL, p. 205) *



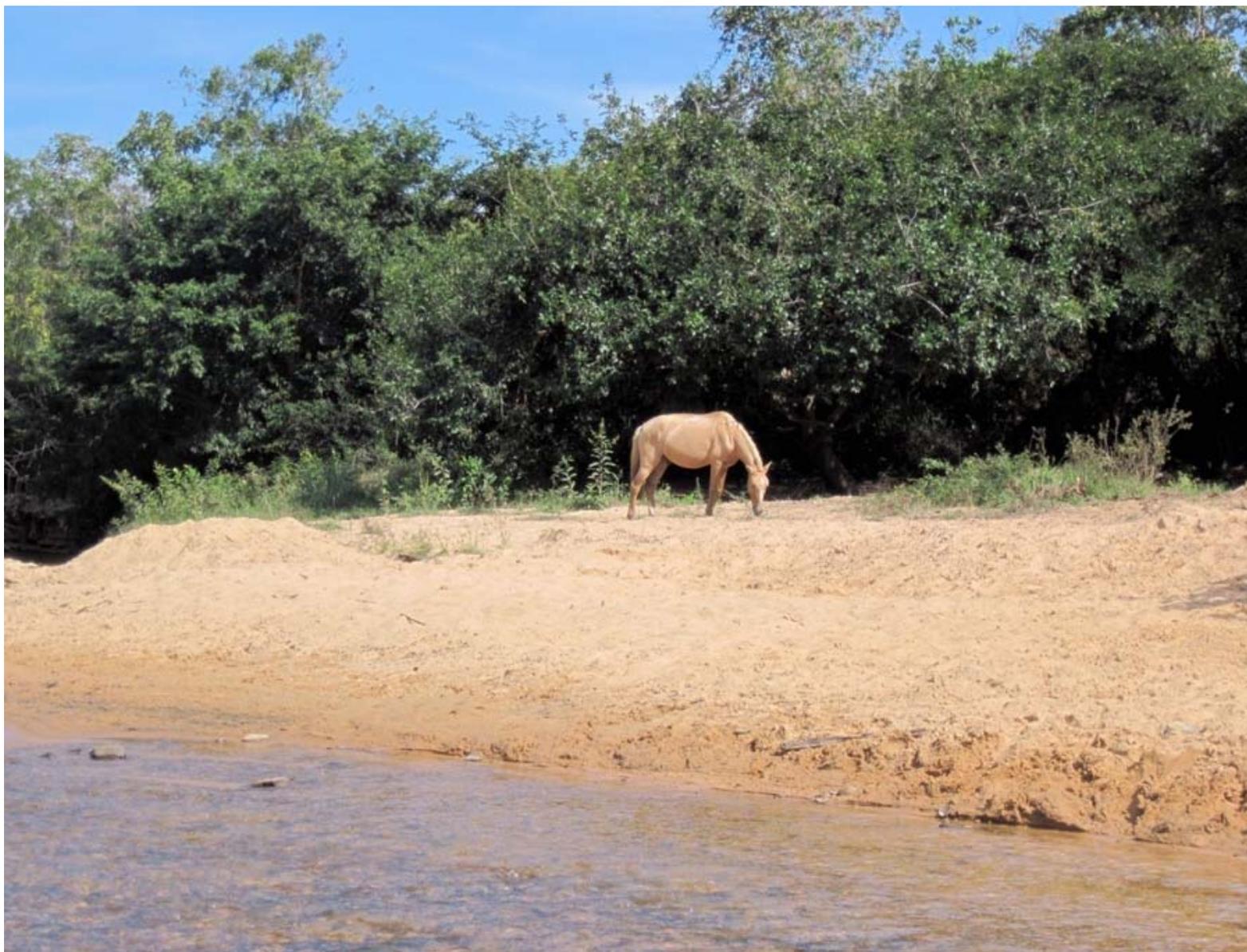
“Os bois são mil cabritinhos?” (C, p. 370)



“Um reduzidinho retalho de arco-da-velha” (CG, p. 24)



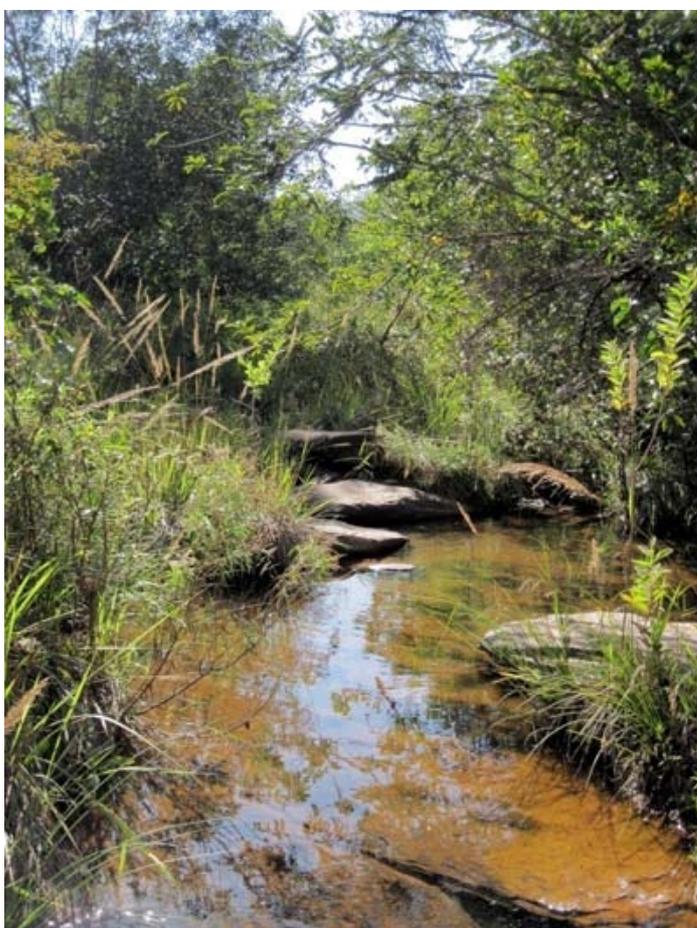
“Um trilho-de-vaca, que beirava o cerrado ralo” (ELL, p. 88)



“O cavalo rodeado de zumbidos” (C, p. 381)



“Era pelo meio do dia. Saíam de Andrequicé” (D, p. 289) *



“Um regato fluifim, que as pedras olham” (RM, p. 249)



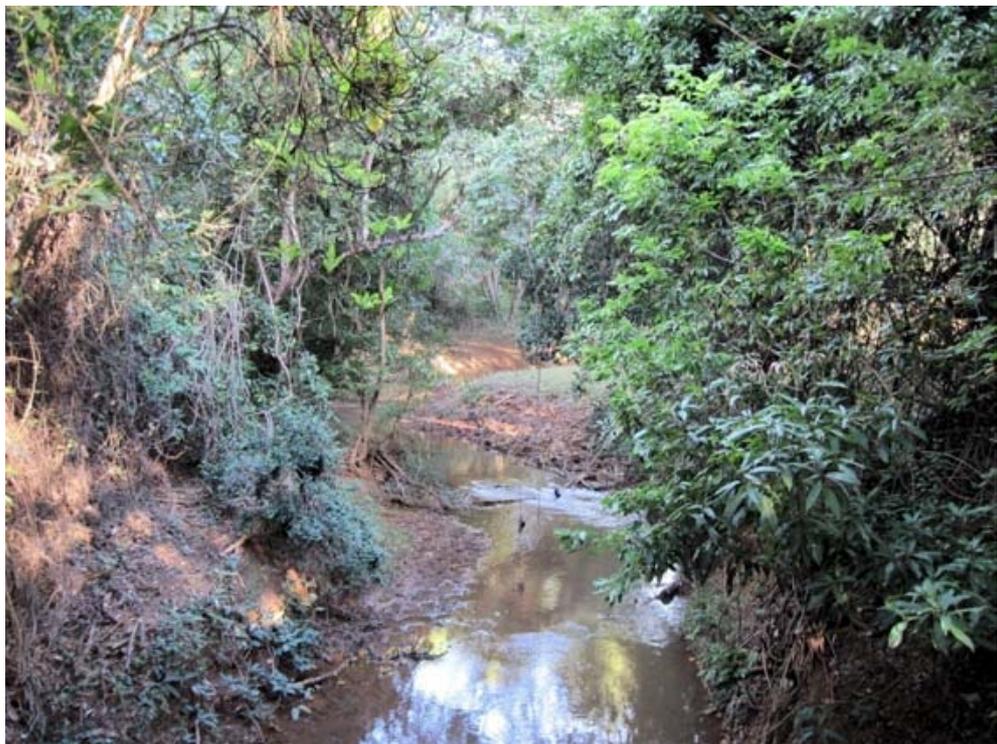
“Já o céu de todas as partes se enfumaçava cinzento” (RM, p. 254)



“Com um verde de folha folhagem” (C, p. 364)



“Deixou o chapéu onde é que estava” (ELL, p. 224)



“O fiúme de um riachinho” (RM, p. 241) *



“Dentro do sol” (RM, p. 255) *



“Serras e serras, por prolongação” (RM, p. 240)



“Só com umas palmeiras e umas grandes pedras pretas” (RM, p. 259)



“Onde tem a cachoeira de escadinhas” (GS:V, p. 246)



“O curralzinho dos bodes” (D, p. 296)



“Meando terras de bons matos” (C, p. 379)



“Na hora do sol entrar” (CG, p. 7)



“O xilixe continuado do riacho na ponta branca das pedras” (ELL, p. 220) *



“Cachoeira, que cantava pancada” (GS:V, p. 334)



“...Axe! A entre os cornos do bode!...” (ELL, p. 234)



“As curvas dos troncos das árvores” (EA, p. 126)



“Em beira de ninho pronto feito” (ELL, p. 188)



“Cinquenta novinhos curraleiros” (RM, p. 255) *



“No estarvo da seca” (C, p. 379)



“Tudo igual em igreja mestra” (EA, p. 117)



“As estradas cantavam” (s, p. 361)



“Os cavalos que sopram quente” (CG, p. 42)



“Os bois sabiam sua distrição” (ELL, p. 196)



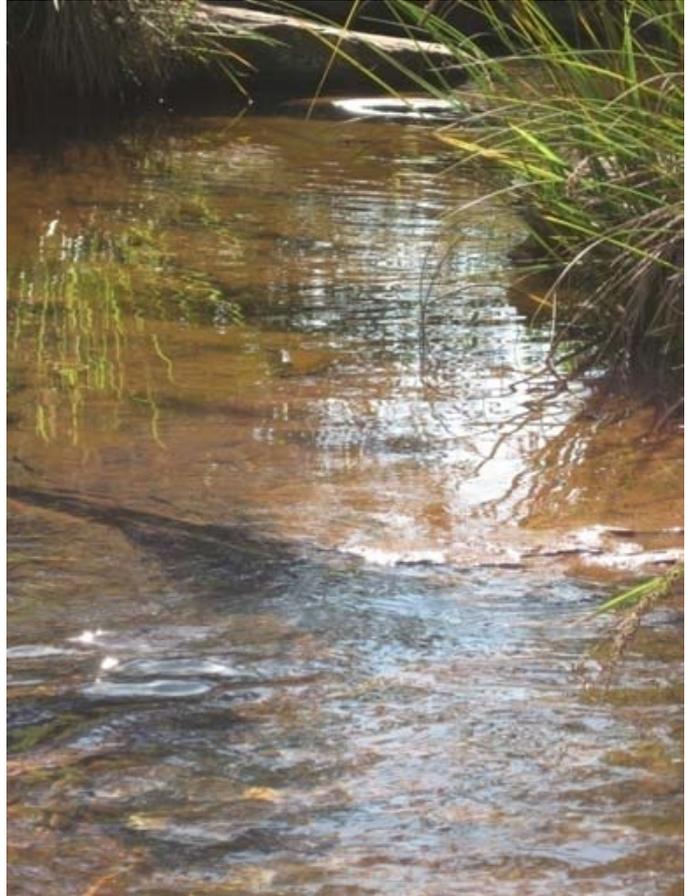
“O brinquedo dos espinhos” (C, p. 345)



“Estavam presos, separados dos companheiros” (CG, p. 8) *



“Um ribeirão de repente vem” (RM, p. 241)



“Com o muito espelho de suas águas” (RM, p. 285)



“Sendo azul a Serra da Diamantina” (RM, p. 247) *



“Ela traz um nome novo” (CB, p. 3)



“Mandou fazer jardim de flor” (C, p. 358)



“Para cima da Barra-da-Vaca, Arinos” (GS:v, p. 498) *



“No outro pé do morro” (CG, p. 51) *



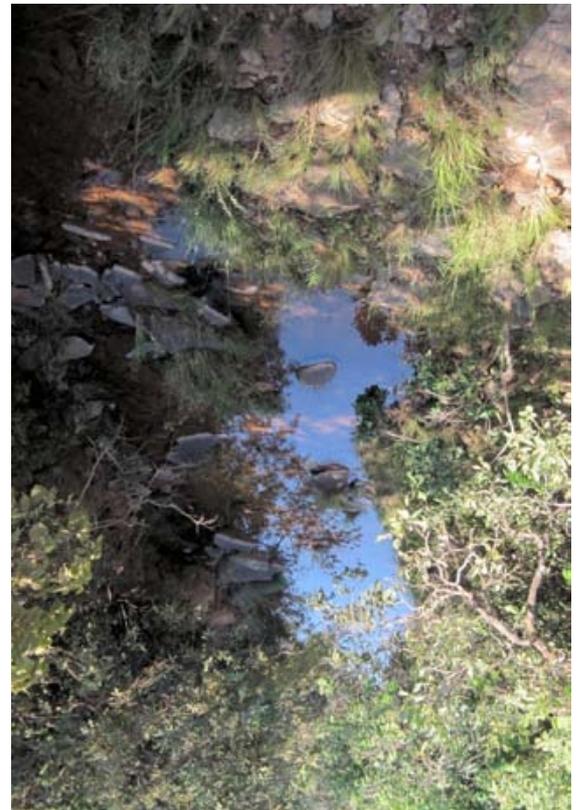
“Um rio de ondas que no endurecer esbarraram” (RM, p. 287)



“Cavavam-lhe no lenho um cocho” (B, p. 421)



“Um minadouro ou um poço de grotta” (CG, p. 7)



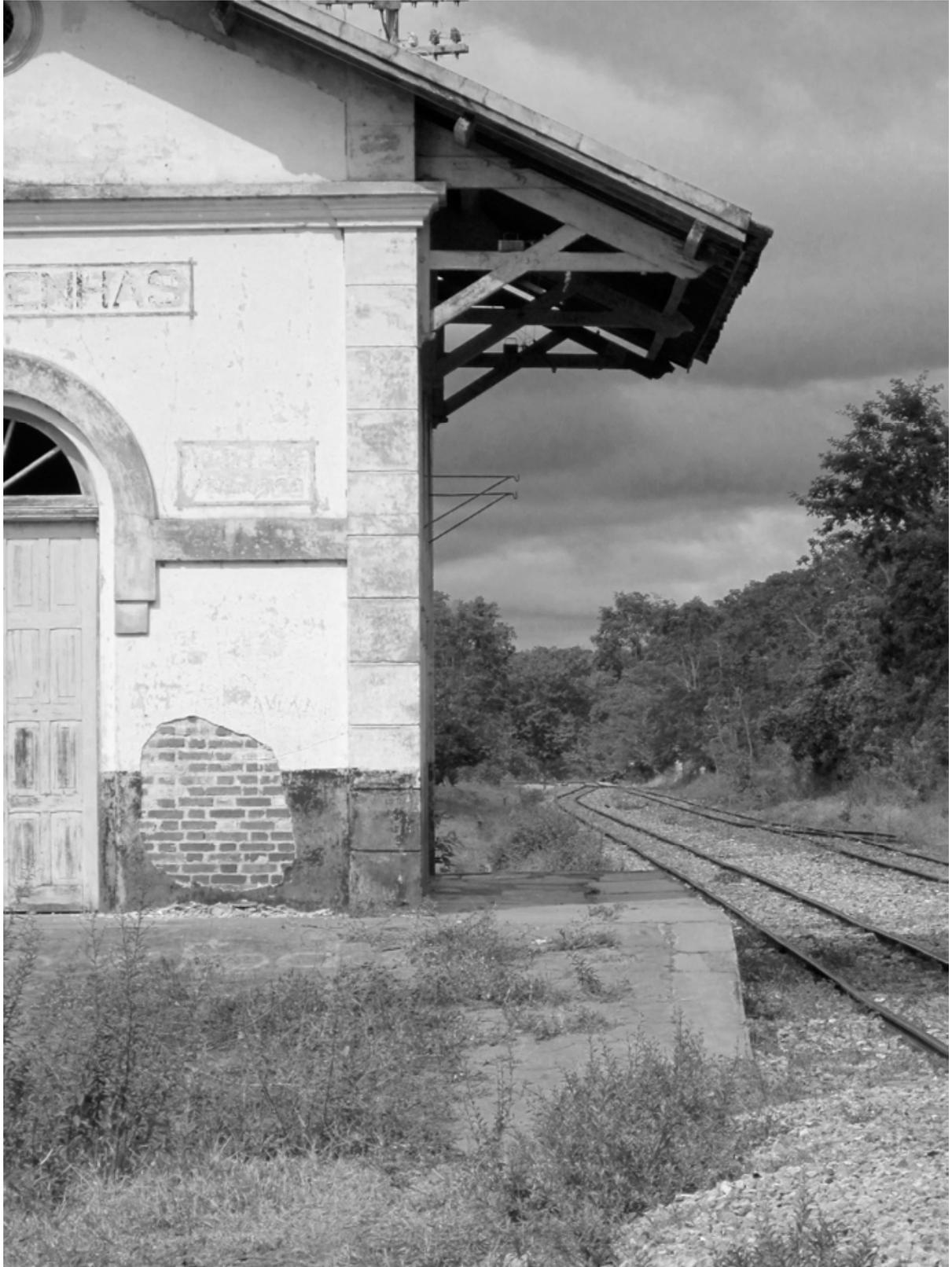
“Devido ao ar e ao céu” (RM, p. 242)



“Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro” (EA, p. 142)



“O existir do cavalo” (CG, p. 45)



“Ver passar o trem-expresso que segue para o Sertão” (RM, p. 277) *



“Aprezível, ao pé da Serra do Boiadeiro” (RM, p. 255) *



“Morro em mama erguida” (RM, p. 247) *



“Formam uma esquadria” (GS:v, p. 101) *



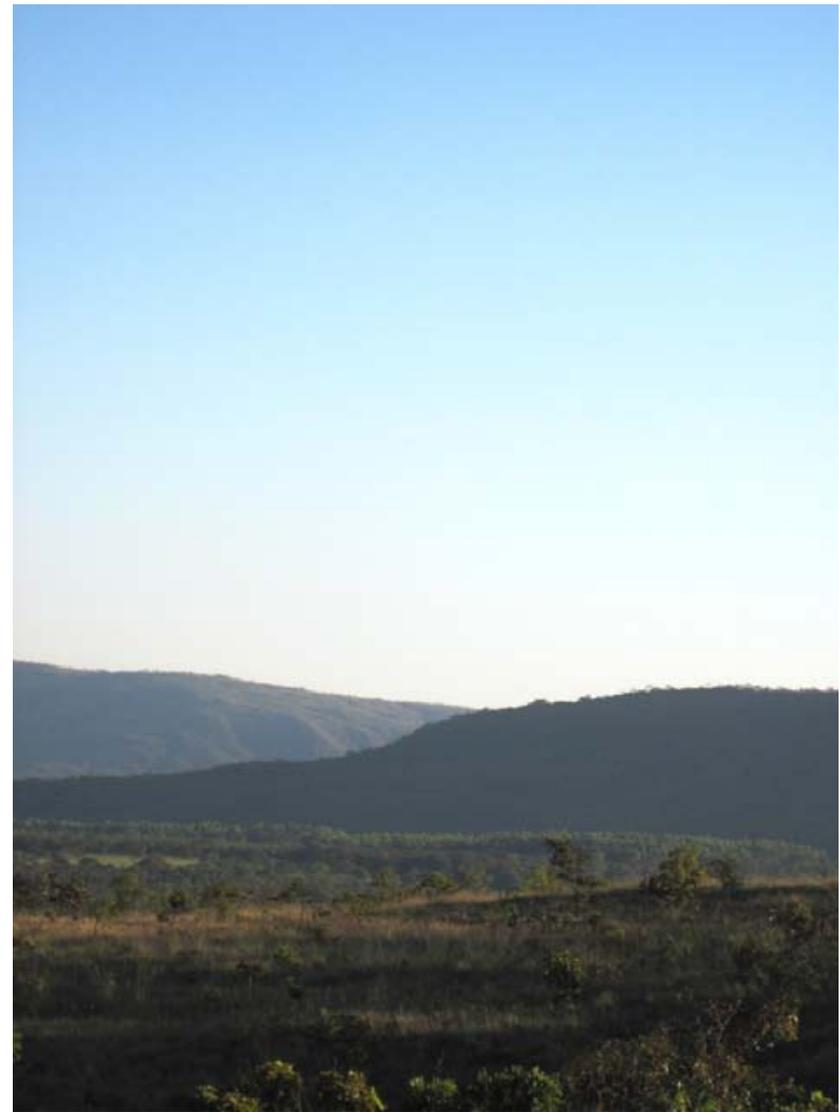
“Agora estavam torando para a fazenda do Jove” (RM, p. 254) *



“Na ponta da Serra de Santa Rita” (RM, p. 255) *



“Essas pedras com limo muito molhado” (EA, p. 94)



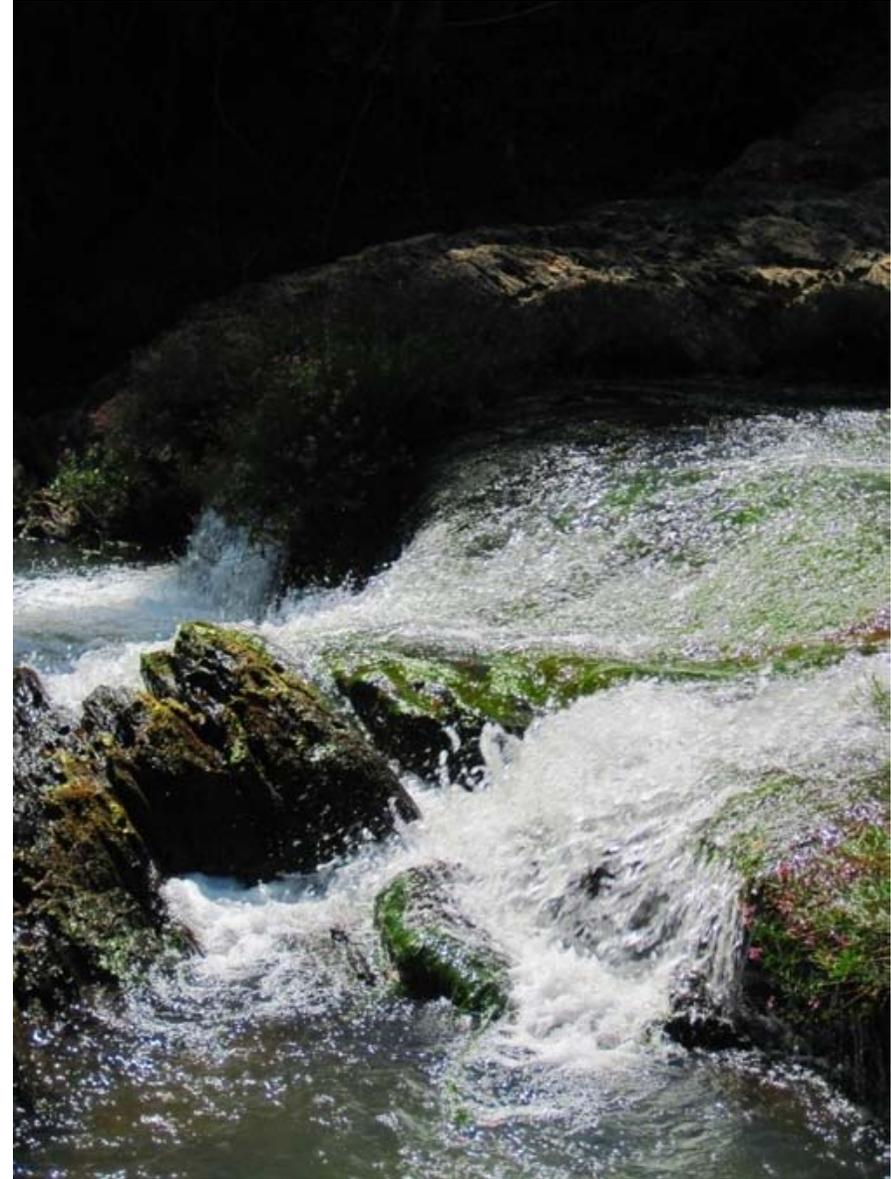
“Num vão, num saco da Serra dos Gerais” (D, p. 289) *



“Não me venha com loxías!” (RM, p. 256) *



“Um arraial supimpa, com a igrejinha trepada, bem no monte do morro” (s, p. 72)



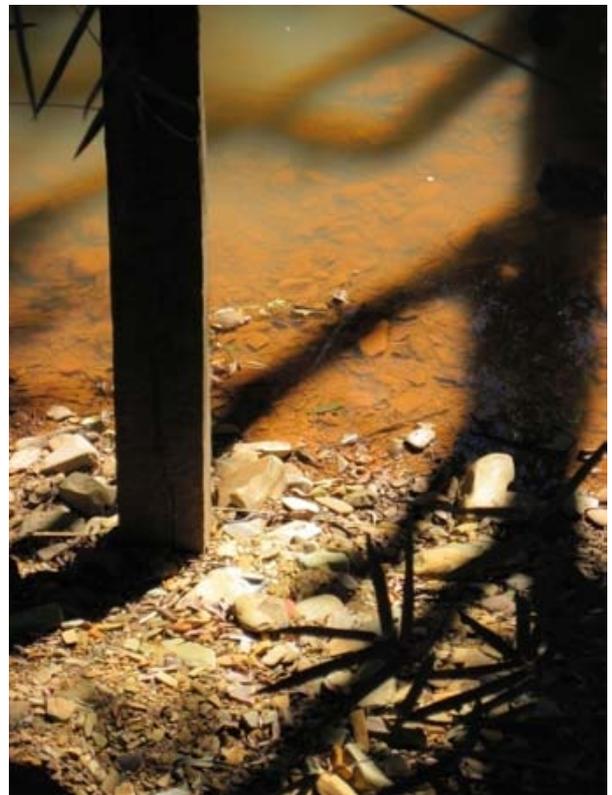
“Grota abaixo, de checheio” (EA, p. 114)



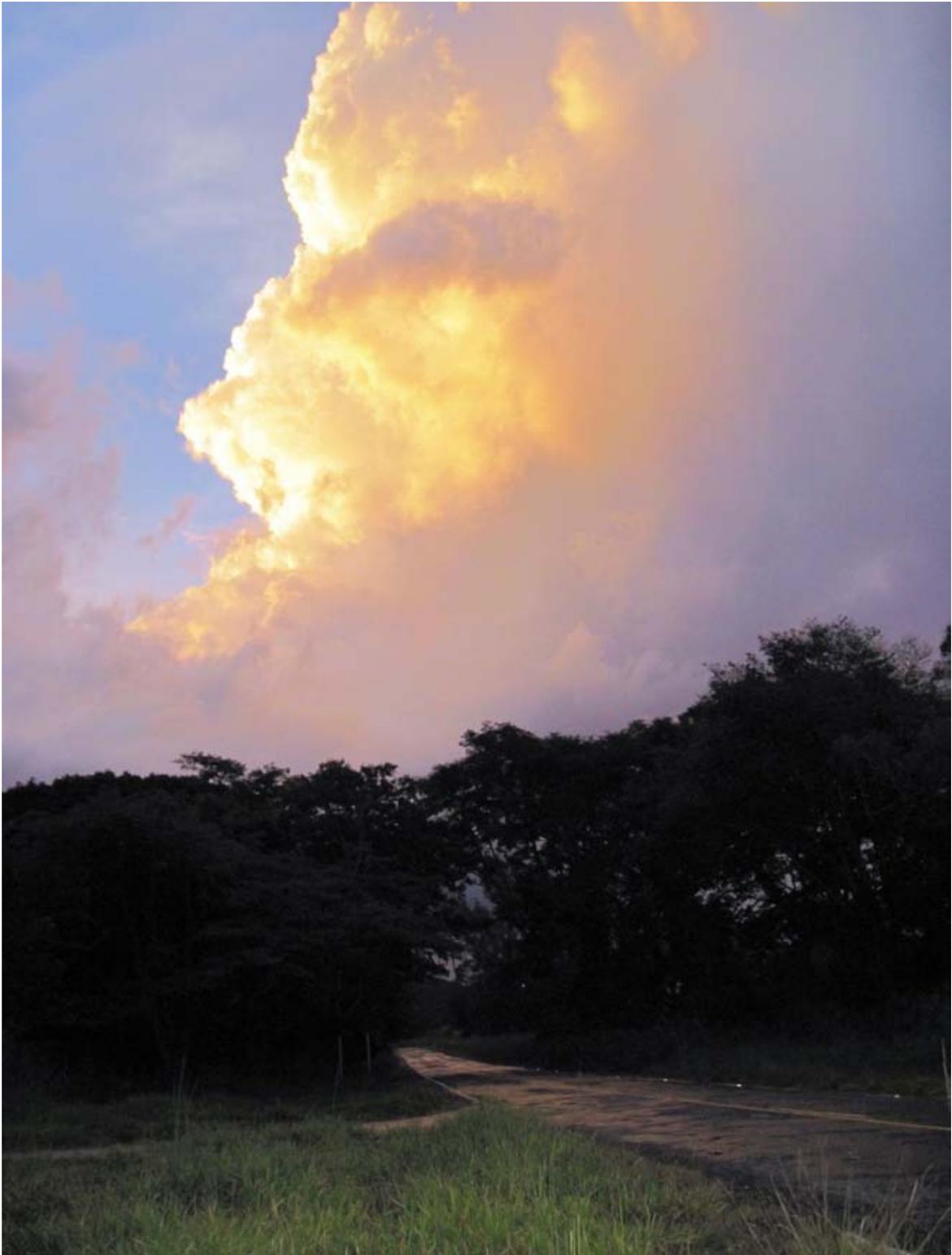
“Numa volta de estrada” (B, p. 390)



“Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há” (GS:v, p. 101) *



“Como uma ponte sobre o abismo” (CB, p. 3)



“Mediu o mundo” (RM, p. 288) *



“Braços de pau apodrecido” (EA, p. 85)



“De frente dada para uma lagoa” (RM, p. 254) *



“Ali o riachinho, por pontas de pedras, parecia correr defugido” (RM, p. 251)



“Uma urubuquara – casa dos urubus” (RM, p. 245) *



“Com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito” (GS:v, p. 101) *



“Quem carece, passa o de-Janeiro em canoa” (GS:v, p. 101) *



“A gente tinha de atravessar, varar da outra banda” (CG, p. 46)



“Ele ia viajando os Gerais adiante” (ELL, p. 224)



“Seu contraforte de mais cabo” (RM, p. 255) *



“Só as borboletas estavam maduras” (ELL, p. 187)



“Fechava o horizonte o albardão de uma serra” (C, p. 346)



“A água azul que tem no céu” (ELL, p. 185)



“De alto ar, as araras” (B, p. 489)



“As formigas que amolecem o chão” (EA, p. 110)



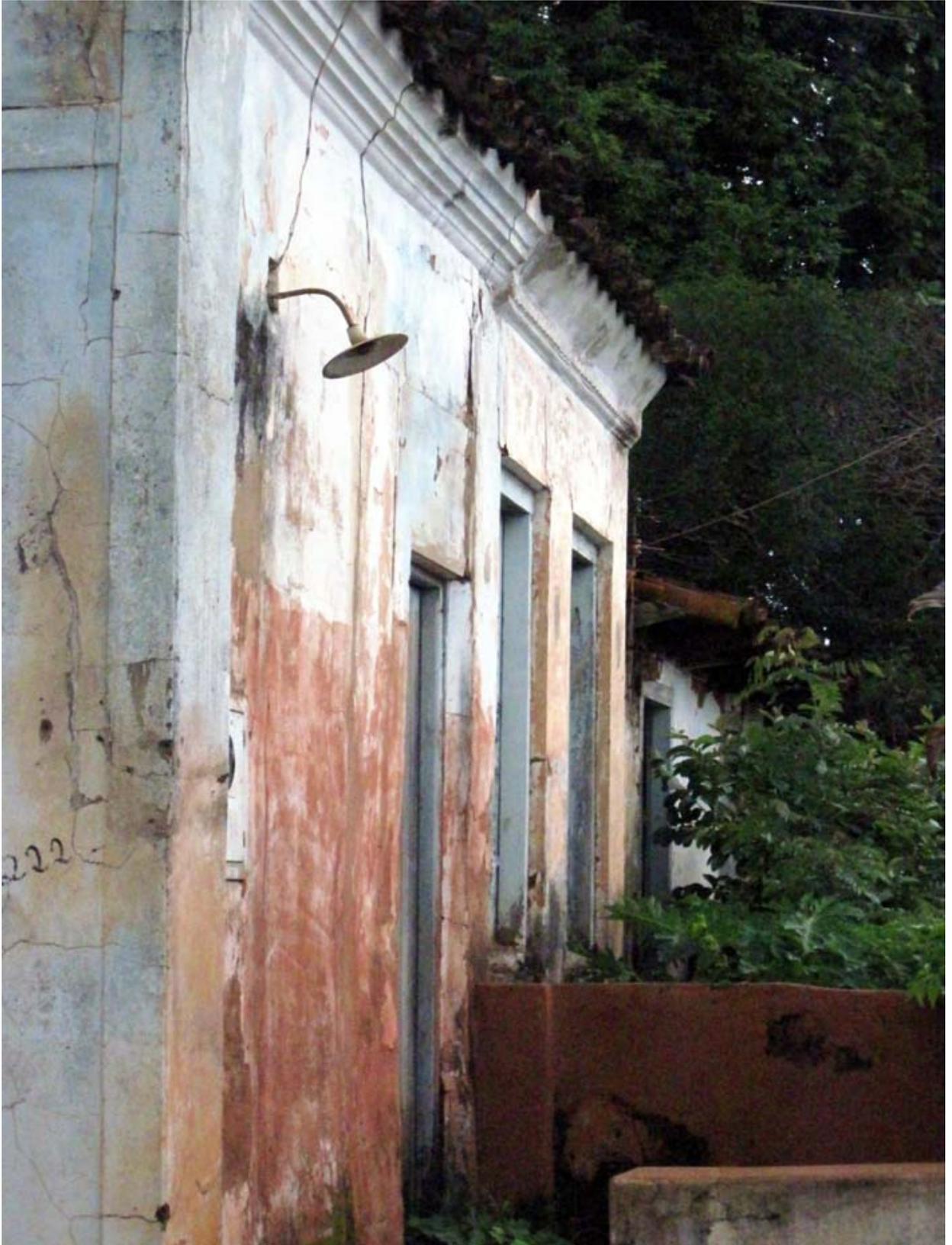
“Que altura era que o milho estava crescendo” (CG, p. 59)



“Demos para progredir muito” (B, p. 452)



“Ocos pretos nas bases dos troncos” (B, p. 409)



“O cotidiano das paredes do casarão” (B, p. 485)



“Queria ali outros coqueiros altos, mas que não fossem buritis” (CG, p. 55)



“Mas o buriti era tão exato de bonito!” (id., ibid.)



“Minas é uma montanha” (AP, p. 269)



“A caveira possui algum poder?” (RM, p. 265)



“Se escutava a cantiga dos carros” (B, p. 505)

4. Um interlúdio intertextual: O díptico de 1956

“A dança regula o conflito entre o corpo e o espírito; por isso ela deve ser menos temperamental, do que proporcional e harmônica.”³⁰⁷

Se, como propõe Ana Luiza Martins Costa, *Corpo de baile e Grande Sertão: Veredas* integram “um mesmo projeto de escrita”,³⁰⁸ a reconstituição do espaço geográfico comum aos dois livros pode esclarecer o contraste entre a organicidade do “teatro de palcos múltiplos” do ciclo de poemas e a desordem fragmentária dos lugares da memória de Riobaldo. A “orografia cenográfica” de *Corpo de baile* sugere que os extremos da loxodrômica central dos poemas – Mutúm (Apolinário) e Saturnino, Sol e Saturno – também polarizam a estrutura interna do díptico de 1956.

A distância compreendida entre as folhagens brilhantes do Buriti-Grande e o terreno obscuro do Brejão-do-Umbigo, “ladrão de si mesmo”,³⁰⁹ poderia abrigar um símile visual do abismo formal e temático inventado pelos dois livros. Instalado entre o silêncio dos morros mineiros, “que é a maneira de como entre si eles conversam”,³¹⁰ o drama geodésico dos planetas de *Corpo de baile* contrasta vividamente com os ruidosos cenários de extermínio da demanda de Riobaldo. Indicando essa contradição, os episódios de violência física nos poemas – na maior parte inerentes ao embate mítico entre os homens e a natureza áspera do Sertão – são pouco numerosos na comparação com os massacres que perpassam *Grande Sertão: Veredas*, entre os quais a horripilante carnificina da fazenda dos Tucanos e o duelo do Paredão. Ao contrário do que se lê no romance, escasseiam no ciclo – exceção aberta aos crimes de Soropita, rememorados brevemente em D – “conflitos, assaltos e duelos de

³⁰⁷ Mendes, op. cit., p. 877.

³⁰⁸ Martins Costa, 2006b, p. 220.

³⁰⁹ CB, p. 455.

³¹⁰ Id., p. 246.

exterminação”³¹¹ típicos do “sistema jagunço”.³¹² Predomina, ao invés, um espírito “dionisíaco (contido), de porre amplo, de enfática desmesura”,³¹³ expresso pela musicalidade harmônica da dança intratextual dos poemas.

Os efeitos da violência vivida como experiência cotidiana são premissa talvez fundamental da narrativa de Riobaldo, tendo consequências diretas sobre a forma da expressão de seus atos de fala. De modo contínuo, a enunciação de *Grande Sertão: Veredas* experimenta uma proximidade limítrofe do silêncio da morte, o que efetua sobre a totalização retrospectiva dos eventos recordados uma ação desagregadora.³¹⁴ A tentativa de reorganizar em série narrativa os fragmentos estilhaçados pela memória da violência é, assim, marcada pela precariedade. A primeira pessoa é frequentemente abandonada pelo ex-jagunço, interrompida pela interpolação de causos e estórias exemplares – a de Maria Mutema, como aponta Willi Bolle, é a mais significativa – que o auxiliam na tarefa de recompor os sentidos de sua trágica existência. Os efeitos centrífugos que embaralham a lembrança dos fatos operam dissonâncias entre as diferentes modalidades diegéticas do romance, fazendo com que a verossimilhança da fala seja constantemente sujeita ao questionamento do próprio narrador.

Por homologia, os lugares do mapa do romance também se emaranham no redemoinho da memória do ex-jagunço. Embora o rastreamento dos cenários de *Grande Sertão: Veredas* já tenha encontrado boa parte dos topônimos mencionados, a minúcia cartográfica de Riobaldo se desafina ao explorar o território baldio da guerra e do Diabo. A mais acurada pesquisa, realizada por Willi Bolle (2005) (com base nos trabalhos pioneiros de Alan

³¹¹ S, p. 354.

³¹² Cf. Bolle, 2004.

³¹³ Rosa, 2003, p. 125. Não é supérfluo lembrar, nesse sentido, que o assassinato de Luisaltino e o suicídio de Bernardo Cássio, tal como o episódio do rapaz assassinado pelo Patorí, em CG, são narrados de modo bastante sumário por Vovó Izidra e pelo Vaqueiro Salúz; num registro próximo da cortesia cantada, os atritos de Lélío com Alípio, Jó Cõtôte e Canuto perdem no enredo de ELL apenas como desafios verbais; os valentões comparecidos à festa de Manuelzão não produzem “nenhuma discussão, nem um começo de briga, por deslei”. Do mesmo modo, a viagem do Grivo, em C, transcorre sem sobressaltos: “E encontro com gente-ruim: ladrão jagunço, desordeiro, cangaceiro? Rezo a reza do Meu Rio-Jordão.” (CB, p. 376.) Em D, Soropita desiste no último segundo de matar o negro Iládio.

³¹⁴ Cf. Ginzburg, 1993.

Viggiano (1974) e Marcelo de Almeida Toledo (1982), aos quais se somaram observações próprias tomadas em viagem), mostra como as andanças de Riobaldo, em oposição aos rumos organizados da cartografia de *Corpo de baile*, confundem-se numa embaraçada deriva de caminhos e estradas perdidas. De modo geral, os itinerários são marcados por sucessivas mudanças de direção, planejadas como operadoras de indeterminação espaçotemporal. Rosa transforma lugares decisivos como o Liso do Sussuarão em paragens apenas concebíveis no obscuro teatro da subjetividade de Riobaldo. Por isso, como adverte Antonio Candido, o rastreamento de lugares situados na margem esquerda do rio São Francisco, região despovoada em que se dá a maioria dos eventos traumáticos do livro, está fadado a permanecer sob uma aura de mistério insolúvel.³¹⁵

No polo oposto, a modalidade de discurso indireto livre predominante em *Corpo de baile* instrumentaliza um narrador necessariamente distanciado das vicissitudes da primeira pessoa riobaldiana, conquanto capaz de “absorção completa da vida espiritual das personagens”.³¹⁶ Desde sua altitude aerofotogramétrica, o *theorós* que “mudo e alto maquina”³¹⁷ o sistema de poemas repele a desordenada fala do ex-jagunço para engendrar na tranquilidade congelada do ambiente cartográfico a harmonia geodésica da constelação de paisagens. Não obstante, os poemas e o romance inicialmente compunham um único livro, projetado para nove partes: os sete poemas, a longa estória de Riobaldo e, como supõe Martins Costa, o conto “Meu tio o Iauaretê”, publicado postumamente em *Estas estórias*, mas terminado ainda em 1949.³¹⁸ Como destaca a crítica carioca, Rosa é transferido para Paris em agosto de 1948 já tencionando (desde 1945) escrever outro livro após o sucesso estrondoso de *Sagarana*, conforme carta a Azeredo da Silveira.³¹⁹ O escritor regressa ao Rio de Janeiro em

³¹⁵ Candido, 1957, p. 5.

³¹⁶ Costa, 1956.

³¹⁷ CB, p. 412.

³¹⁸ No fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP), encontra-se uma capa de cartolina avulsa com a seguinte inscrição: “Meu tio o Iauaretê (acabei 23/1/1949)”.

³¹⁹ Martins Costa, 2006, p. 21.

março de 1951 e, logo após, em 12 de abril, sua mulher Aracy comenta em alemão, numa carta à mãe conservada no IEB-USP, que o marido escreve todos os dias da manhã até a noite, e que espera logo finalizar o “novo trabalho”. O desmembramento do grande projeto, que em dezembro de 1953 já contava com cinco partes escritas, se dá em meados de 1954, quando Rosa passa a dedicar-se intensivamente ao novo romance.³²⁰

Na pasta Boiada II, colhida no porto do rio de-Janeiro, uma observação de seu Joãozinho, próspero comerciante da festa de Manuelzão na Sirga, ratifica a intensiva interpenetração genética dos dois livros: seu provérbio “pão ou pães é questão de opiniões...” é literalmente repetido por Riobaldo no fecho do primeiro parágrafo do romance. A sobreposição das principais coordenadas de *Corpo de baile* aos caóticos percursos da jagunçagem revela, no entanto, uma intertextualidade cenográfica significativa. O compartilhamento das fontes da “realidade sertaneja” que antecede a escrita do díptico de 1956 instrumentaliza em ambos os livros o olhar pictural do viajante naturalista dos manuscritos do AIEB. Os lugares dos poemas também influenciam certos desvios e paragens da fala de Riobaldo. Num exemplo inicial, quando Riobaldo discorre a seu interlocutor sobre as paisagens do extremo noroeste de Minas Gerais, uma menção ao rio Saririnhém³²¹ indica proximidade com as confusas lembranças de Miguilim, em CG – seu local de nascimento, o Pau-Rôxo, fica às margens desse fictício curso d’água. Trata-se da única repetição do sonoro topônimo fluvial em todo o *corpus* de 1956, o que sem dúvida estabelece um vínculo relevante com a toponímia de CG. Logo a seguir, Urucuia abaixo, um parágrafo revelador agrega numerosas células da paisagem do “covoão” da infância de Miguilim.

³²⁰ Id., p. 33.

³²¹ GS:V, p. 26.

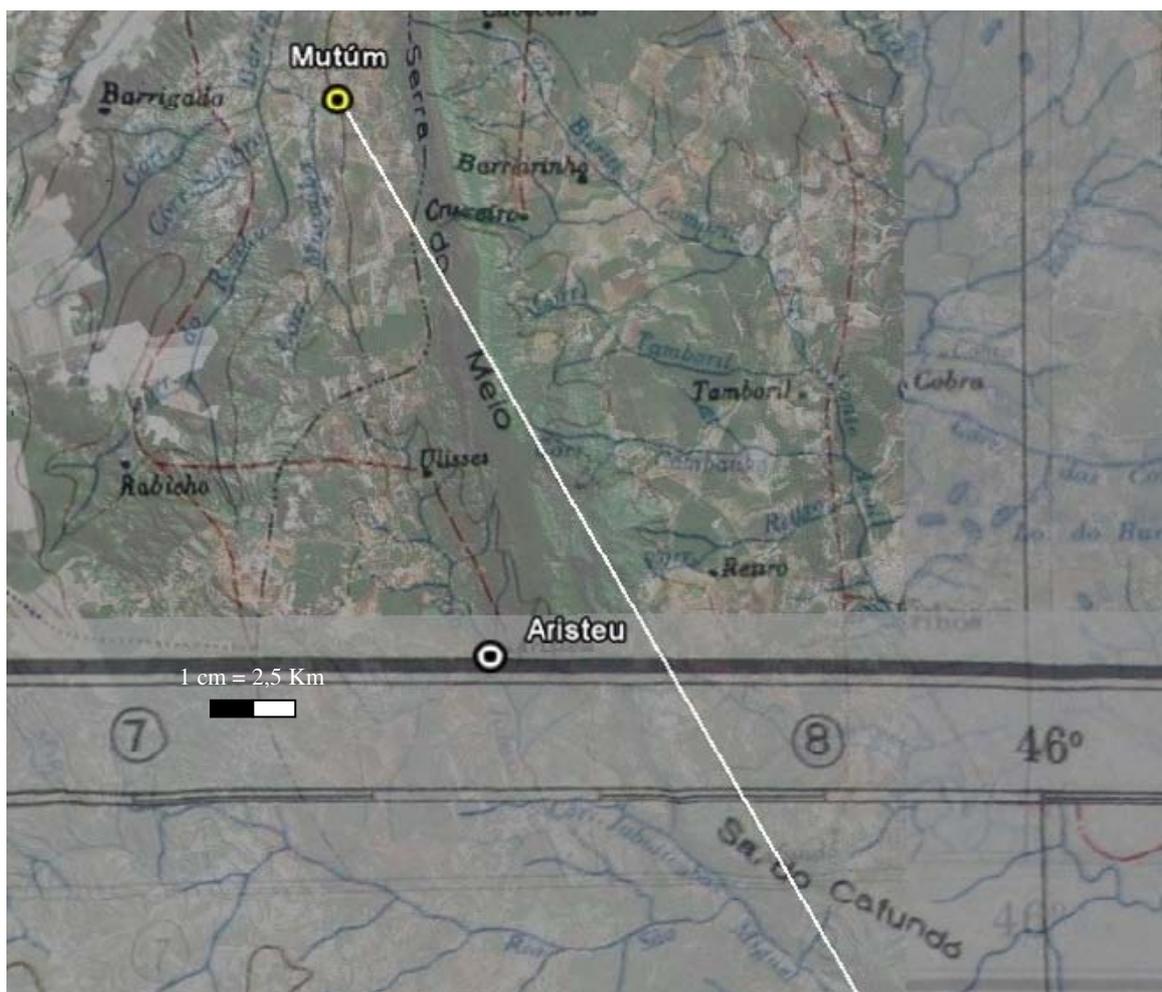


Figura 44 – “A serra ali corre torta. A serra faz ponta” (CASO, BHNO)

Na serra do Cafundó³²² – ouvir trovão de lá, e retrovão, o senhor tapa os ouvidos, pode ser até que chore, de medo mau em ilusão, como quando foi menino. O senhor vê vaca parindo na tempestade... De em de, sempre, Urucúia acima, o Urucúia – tão a brabas vai... Tanta serra, esconde a lua. A serra ali corre torta. A serra faz ponta. Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxofre, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor. Semelha com as serras do Estrondo e do Roncador – donde dão retumbos, vez em quando. Hem? O senhor?³²³

O trecho concentra motivos de diversos episódios marcantes de CG: o medo do mato e das chuvas tempestuosas (p. 13-21), a presença constante das vacas e bezerros no cotidiano do sítio (p. 30), o passeio noturno com Mãe, durante o qual a lua nasce sobre o morro (p. 54-5), os “enxofres breus” (p. 47) da estória do demônio Pitôrro – e mesmo a crença goethiana nas

³²² Segundo Houaiss, cafundó é uma “baixada estreita entre encostas ou lombas altas e íngremes”. Assim, o topônimo da serra reitera o isolamento do “covoão” do Mutúm.

irradiações geológicas. São também sugestivas, no final do parágrafo, as oblíquas interrogações de Riobaldo ao “doutor”, aparentemente afetando dúvida acerca da elíptica intervenção do visitante. Esse interlocutor deve ser alguém com vasto conhecimento das coisas do Sertão, conquanto proveniente das cidades; alguém como o próprio Guimarães Rosa, é evidente – mas, na perspectiva intertextual em análise, Miguel talvez seja o único personagem de 1956 a dirigir um *jeep* semelhante ao do comparsa de Riobaldo.³²⁴ A hipótese de Paulo César Lopes sobre a unidade da voz do narrador de *Corpo de baile*, que coincidiria com a do próprio Miguel,³²⁵ afigura-se, assim, bastante promissora.

No plano dos personagens, contudo, é Nhorinhá o marco mais visível da presença do romance no ciclo de poemas. O vermelho do laço de fita com que o Grivo a vê passar em C³²⁶ domina as lembranças guardadas por Riobaldo da Aroeirinha, onde a mulher moça aparece vestida de vivo encarnado: “Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado.”³²⁷

³²³ GS:v, p. 27.

³²⁴ Id., p. 102.

³²⁵ Cf. Lopes, 2000.

³²⁶ CB, p. 379.

³²⁷ Id., p. 33.

chapadão dos padecimentos saturninos prenuncia os diversos nomes femininos da poesia ali aflorados pela narrativa do Grivo – um dos quais sagazmente sugerido pela cozinheira Iàs-Flores:

Iàs-Flôres: *Bem feito! Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse rio Urucúia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita e penteando...* (C, p. 362).

Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais (GS:V, p. 377).

As demarcações do mapa de *Corpo de baile* balizam de modo sub-reptício o espaço da memória do ex-jagunço. Ratificando o posicionamento dos corpos celestes na terra comum aos livros de 1956, os glifos de Vênus e Marte ocupam os mapas das orelhas do romance conforme o “mapa em grande escala” de *Corpo de baile*, isto é, em margens opostas do São Francisco: o arruado do ão (D) pertence à bacia do rio das Velhas, afluente direito, enquanto o Pinhém (ELL) está na bacia do Paracatu, à margem esquerda. Do mesmo modo, Marciano e Vininha encontram-se em lados distintos do espigão divisor de RM. Moldados segundo essa simbologia topográfica, os episódios marciais mais encarniçados de *Grande Sertão: Veredas* – a batalha do Tamanduá-tão, o massacre na fazenda dos Tucanos, o epílogo no Paredão – são encenados nos domínios acidentados do Paracatu, enquanto os eventos formativos do jovem Riobaldo predominam nas remansosas bacias do rio das Velhas e do Paraopeba. O histórico Paracatu, rio da mineração, é um importante eixo de conflitos no livro, influenciados pela presença de Marte na vertente meridional do divisor de águas da serra Geral (isto é, a serra do Saldã de ELL). O próprio Riobaldo é nativo de um lugarejo próximo às cabeceiras do rio Verde, afluente direito do Paracatu que banha o atual município de João Pinheiro, mais ao sul.

[...] quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra – baixo da ponta da serra das Maravilhas, no entre essa e a serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatú.³²⁹

³²⁸ Rosa, 2003, p. 80.

³²⁹ GS:V, p. 42.

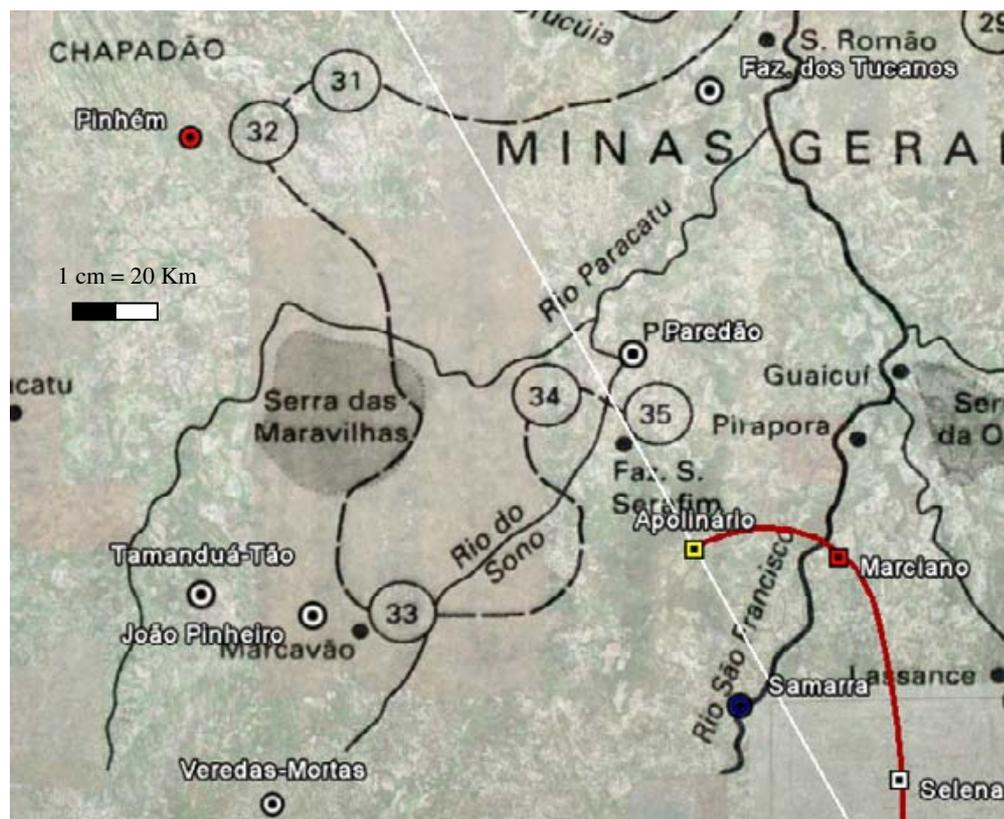


Figura 46 – Marte no vale do Paracatu (adaptado de Bolle, 2005, p. 104)

Pode-se também supor, acompanhando Bolle, que o pacto das Veredas-Mortas, aliás Veredas Altas, ponto de virada da sorte na guerra, aconteça perto dali, nas rampas das nascentes do mesmo Paracatu.

Na margem oposta, a fazenda São Gregório, onde Riobaldo passa a adolescência, situa-se na vertente norte da serra do Boiadeiro, “entre o rumo do Bagre e o rumo do Curralinho, onde as serras vão descendo, na beira da estrada boiadeira”.³³⁰ A propriedade de Selorico Mendes precisa, para tanto, ocupar as imediações do riacho das Vacas que verte no rio das Velhas, avistado pela Boiada entre 21 e 22 de maio de 1952.³³¹ A “estrada boiadeira” mais importante daquela região corresponde inequivocamente à histórica trilha percorrida por Rosa e Manuelzão, abaixo destacada em amarelo (cf. também Figura 30). Antes do advento das rodovias e dos caminhões-gaiola, ela conduzia os bois dos gerais de Andrequicé até as

³³⁰ Id., p. 111.

³³¹ E29, p. 15.

idades das ferrovias – Corinto, Curvelo e Cordisburgo –, onde o gado bravo era embarcado nos trens da antiga EFCB para engorda em internadas ou abate nas cidades grandes. Naquela paisagem aprazível, a serra Geral e a serra do Boiadeiro se sucedem suavemente como em degraus, rebaixando a cota do terreno de 850 para 650-700 m. Resulta dessa disposição topográfica que o cenário inaugural da cantiga de Siruiz é “de rumo a rumo” com o riacho do Bagre, em cuja pequena bacia Rosa instala os domínios do Bõamor de dona Vininha.

Diadorim – ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que nem, dos brejos dos Gerais, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais...³³²

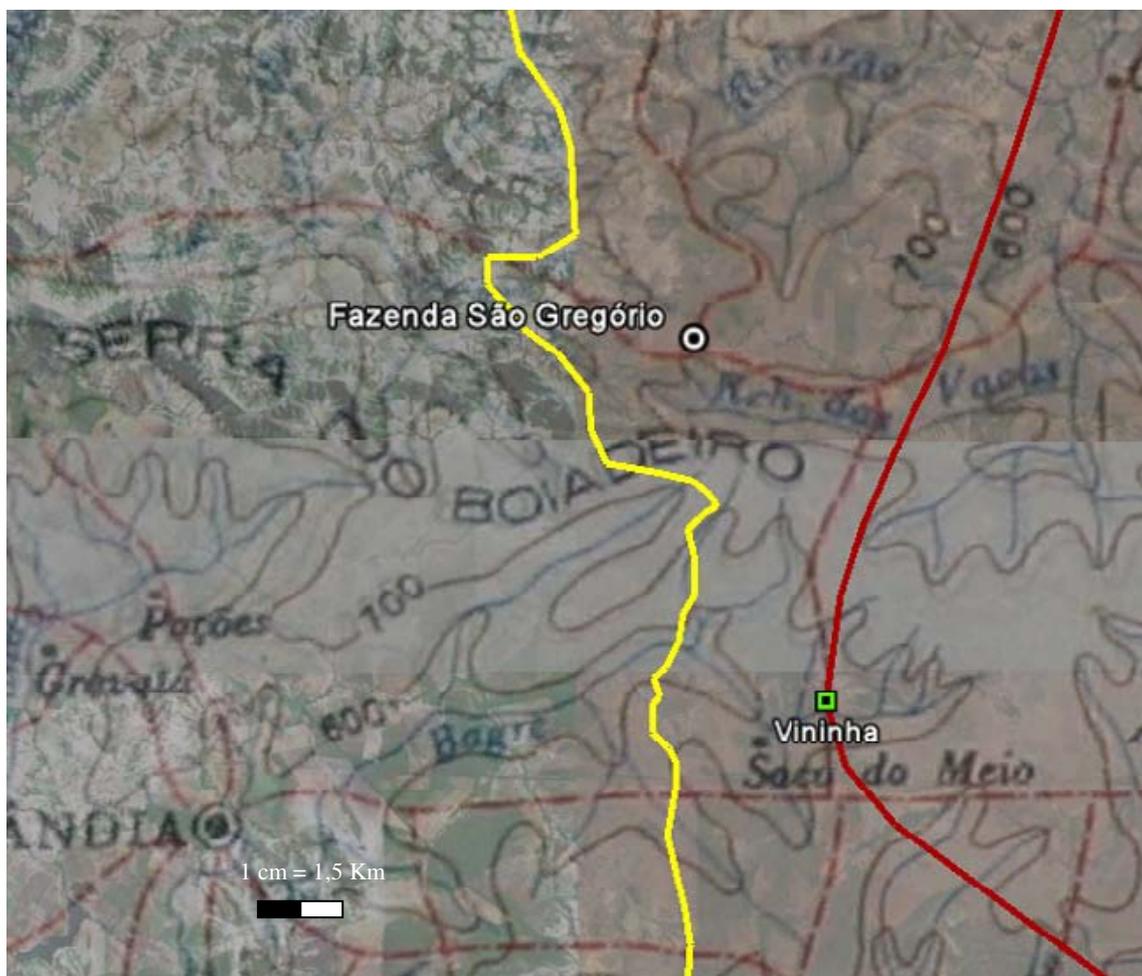


Figura 47 – De rumo a rumo com o amor (BHSE)

³³² GS:v, p. 545.

Tal como a alta montanha que limita o horizonte de Nhanina, a amena serra de Vênus impede o adolescente Riobaldo de enxergar além das encostas da paisagem o lugar do amor, tão próximo e ao mesmo tempo invisível. Assim, sobreposta ao romance de Riobaldo, a “orografia cenográfica” de *Corpo de baile* aponta para a insuspeita existência de Deodorina em Diadorim sob a égide da estrela d’alva, também conhecida como Lúcifer. Dando consequência à aguda especulação de Cavalcanti Proença, para quem a vida de Riobaldo é uma imagem ficcional do curso ora acidentado, ora tranquilo do rio Urucuia – a serra do Mutúm o divide em duas metades contrastantes, que se sucedem entre planícies, brejos e cachoeiras –, pode-se comparar a tateante formação do futuro Urutu Branco com as vicissitudes da mãe de Miguilim, em CG. Em B, de modo semelhante, a visibilidade do desejo de Iô Liodoro por Lalinha é obliterada por sua postura distanciada de pai e sogro. Novamente é uma imagem orográfica, de nítido teor geológico, que expressa o medo e a dúvida da jovem princesa da cidade:

Ela tinha a certeza. Mas, assim, pior – tudo era terrível, irremediável, o que ia separá-los? Oh, um invisível limite, o impossível: maldição imóvel, montanha. Ele obedecia àquilo, a uma sombra inexistente mais forte que a verdade de seu corpo – e seriam precisos anos, séculos, para que aquilo se gastasse?³³³

Como lamenta Riobaldo, “o que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!”³³⁴ Em compensação, desde a suposta localização da fazenda São Gregório o morro da Garça se revela grandioso na paisagem, testemunhando em primeira mão o nascimento da cantiga de Siruiz. Assim, a inexistência de menções a sua presença orográfica talvez seja um dos silêncios mais significativos da narrativa do ex-jagunço.

Como se vê, as partes do projeto de 1956 iluminam-se mutuamente quando dispostas “de rumo a rumo”, desvelando conexões intertextuais que a atenção quase exclusiva da crítica às vertigens de *Grande Sertão: Veredas* tem mantido inexploradas. A tendência à amarração

centrípeta do sistema *Corpo de baile* encena a superação apolínea do redemoinho diabólico que dissolve a forma romanesca em *Grande Sertão: Veredas*.³³⁵ Na composição do ciclo, o rumo imposto pela loxodrômica central dos cenários implica um afastamento diametral da deriva desordenada de Riobaldo, operação demiúrgica expressa no mapa pela reconciliação dos sete planetas no diagrama ordenado da viagem de RM.

Nisso que o Ivo pelos outros respondia também: o Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino, o Zé Azogue – que, se ainda estavam arredados, ressabiando, no *rumo* não queriam outra coisa senão se reconciliar.³³⁶

Ao concentrar praticamente num só momento dos poemas o desacordo sanguinário que predomina no romance – a luta em que Pedro Orósio derrota com cega brutalidade seus rivais na ponte do ribeirão da Onça, em Cordisburgo –, Rosa indica a superação alegórica do regime de violência da estória de Riobaldo. Na ponte da Terra para as estrelas, “centro do chão”,³³⁷ a vitória do protagonista do recado sobre os inimigos do amor sublima as atribulações químicas da forma de *Grande Sertão: Veredas*, dando passagem à coreografia de personagens, rios, bichos e plantas entre os marcos planetários do teatro de *Corpo de baile*.

³³³ CB, p. 500.

³³⁴ GS:V, p. 100.

³³⁵ Cf. Hansen, 2004 e 2007.

³³⁶ Id., p. 256 (grifo meu).

³³⁷ Id., p. 288.

5. “A teoria dessa paisagem”³³⁸

“We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.”³³⁹

As paisagens de *Corpo de baile* indicam a cena da enunciação dos poemas. A observação de Luiz Costa Lima sobre os lugares de B pode ser estendida a todas as partes do livro. No Sertão, “o real existe como pano de fundo, [isto é], tem a finalidade de determinar espacialmente as posições e objetos que serão, logo a seguir, simbolicamente carregados.”³⁴⁰

Pintada como numa partitura, a “realidade sertaneja” envolve os personagens solistas no *ripieno* copioso das espécies da natureza, distribuídas entre os cenários segundo sua posição hierárquica na topografia plotiniana de Minas Gerais. Benedito Nunes observa que a Natureza rosiana é “exterior e interior ao mesmo tempo, ganhando a amplitude de um todo vivo, que se externaliza em formas animais e vegetais e se internaliza com a força expansiva dos mitos”.³⁴¹ Em Rosa, com efeito, a representação do “interior do exterior”³⁴² é exuberante. No plano dos enunciados, a espacialização das inumeráveis formas do ser é figurada pela “poética ou poeticidade da forma”, a “sensação mágica’, visual, das palavras”.³⁴³ O “prosoema” recorre frequentemente a símiles gráficos da paisagem exterior: “O úù, ùú, enchemenche, aventesmas...” (os uivos da noite segundo o Chefe Zequiel);³⁴⁴ “Qùóquo” (o gato do Mutúm com sua cauda e bigodes); “Os urubus – os, os, os” (onomatopeia num rodapé da narrativa do Grivo). Outras vezes, é a enunciação que aflora imediata, evidenciando as associações mais profundas do psiquismo das personagens, como no juízo de Manuelzão

³³⁸ “Minas Gerais” – AP, p. 269.

³³⁹ Eliot, 2004, p. 385. Tradução de Ivan Junqueira: “Não cessaremos nunca de explorar / E o fim de toda a nossa exploração / Será chegar ao ponto de partida / E o lugar reconhecer ainda / Como da primeira vez que o vimos.”

³⁴⁰ Costa Lima, 1974, p. 148.

³⁴¹ Nunes, 2007, p. 19.

³⁴² AP, p. 240.

³⁴³ Rosa apud Daniel, op. cit., p. 189.

³⁴⁴ CB, p. 342. “Esses (sons de) húh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me... são ossos-sons, de extintos fantasmas...” (Rosa, 2003, p. 104.)

sobre o filho Adelço: “A vida cobra tudo”.³⁴⁵ Seguindo a lição de Schubert anotada em seu guia do *lied*, Rosa externaliza os meandros do horizonte volitivo-emocional dos personagens solistas nos ambientes naturais de *Corpo de baile*: “Ela [a natureza] acompanha toda evocação sentimental: nostalgia, lembrança, decepção, ciúme, esperança; ela participa de todos os êxtases, de todas as tristezas do coração.”³⁴⁶

Todo o conhecimento científico-naturalista reunido para a redação do livro está, decerto, a serviço da intensiva semantização dos “panos de fundo” dos enredos. A inteligibilidade das paisagens sertanejas é construída a partir das extensas listas de montanhas, rios, plantas, animais e estrelas que recobrem os manuscritos. Esses dados, recolhidos de relatos de viagem, compêndios e manuais da ciência antiga e moderna, bem como de atenta observação direta, sempre encontram seu lugar nas séries de correspondências que estruturam as camadas do discurso ficcional. Nas cantigas, quadras e pés-de-verso, a sabedoria motívica dos cantadores do povo reproduz com especial vividez os movimentos básicos de tal “idea-permeated Nature”.³⁴⁷ Segundo Costa Lima, os provérbios e cantigas de B evidenciam os sentidos subjacentes dos motivos naturais cantados. Como ilustra o crítico maranhense, o final de parágrafo em forma de adágio que descreve o voo do picapau-da-cabeça-vermelha, no episódio em que Miguel e nhô Gualberto Gaspar conversam sobre Glória, figura as batidas do coração do futuro enamorado, tornando desnecessária uma descrição direta do contexto emocional da cena.

Portanto, havia uma mulher, no Buriti Bom, Maria da Glória. Como Miguel e nhô Gualberto Gaspar ficavam a ver, quando passava um picapau-da-cabeça-vermelha, em seu voo de arranco: que tatala, dando impulso ao corpo, com abas asas, ganha velocidade e altura, e plana, e perde-as, de novo, e se dá novo ímpeto, se recobra, bate e solta, bate e solta, parece uma diástole e uma sístole – um coração na mão –; já atravessou o mundo.³⁴⁸

³⁴⁵ CB, p. 90.

³⁴⁶ Reuter, op. cit., p. 59.

³⁴⁷ Will, op. cit., p. 55.

³⁴⁸ CB, p. 402.

O mesmo tipo de operação se dá nas variações do violeiro João Fulano, em C, cuja tessitura motívica é construída em torno de umas poucas células da “realidade sertaneja”, que assim se tornam marcadores da alegoria cenográfica.

Buriti, minha palmeira:
mamãe verde do sertão –
vou soltar meus tristes gados
nesta alegre pastação...

Buriti, minha palmeira,
nas estradas do Pompéu –
me contou o seu segredo:
quer o brejo e quer o céu...

Buriti vendeu seus *cocos*,
tem família a sustentar:
ninho da *arara* vermelha,
dois ovinhos por chocar...³⁴⁹

À maneira de estruturas cristalinas, a concentração da forma poética nessas quadrinhas recombina os componentes elementares do Sertão, fazendo-os resplandecer sob a luz da disposição musical. Ecoando o procedimento da formação da cantiga de RM, a viola de tabebuia do habilidoso cantador de C acompanha as sucessivas reelaborações do enredo do poema ao sabor dos elementos básicos da paisagem. Água, céu, brejo, boi, arara: diversas células da Natureza são geradas a partir da baliza do buriti na varanda do Urubùquaquá. Até mesmo o seco Manuelzão, apesar de sua má-vontade com Joana Xaviel, reconhece: “Cada cantiga era uma estória”.³⁵⁰ No exemplo de C acima, as células grifadas mostram uma contiguidade formulada desde o passeio de Miguilim com Salúz em CG, acumulando ao longo dos poemas um extenso histórico cenográfico.

Miguilim montava no Cidrão, vaqueiro Salúz montava no Papavento.
Beiravam as veredas, verdinhas, o buritizal brilhante. Buritis tão altos. As araras comiam os cocos, elas diligenciavam.³⁵¹

³⁴⁹ Id., p. 348-65.

³⁵⁰ Id., p. 102.

³⁵¹ Id., p. 73.

Como procurei demonstrar no capítulo 3, a formação geológica da cantiga do recado é o modelo gerativo de todas as cantigas do livro. O vaqueiro Pernambuco, em ELL, amiúde musica o enredo de desventuras amorosas de seus companheiros com o mesmo tipo de metáfora concreta. As falas oraculares da boa velhinha Rosalina também mobilizam os itens básicos da “realidade sertaneja”:

A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição. A mais, tirava, das coisas, do mato, da noite, do céu, um risco de conversa atôa – mas para estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num tocado de viola ou numa volta de cantiga. – “Sobre por cima da lagoa, de tarde, estão jogando umas violetas...” – ela falava. “Da lagoa sobe um pato: vôa, vôa...”³⁵²

A própria localização da fazenda do Apolinário, em RM – “na vertente do Formoso” –, é facilitada pelos dados corográficos fornecidos numa roda de dança da festa de Manuelzão, em EA. A operação é recorrente em *Corpo de baile*. A orquestração natural da “orografia cenográfica” se irradia das cantigas para o corpo do texto, e opera sobretudo com a zoologia e a botânica. O motivo berne, por exemplo, larva que atormenta as reses e perfura seu couro, comporta-se em função da distância dos brejos e matas que abrigam os insetos vetores. No Mutúm (por causa do mato e da vargem da serra do Meio) e na fazenda de nhô Gualberto Gaspar, em B (onde se encontra o Brejão-do-Umbigo), a praga é endêmica,³⁵³ enquanto nos campos secos da Samarra e do Pinhém os vaqueiros gabam as virtudes do gado não infestado.³⁵⁴ A origem desse movimento motívico se encontra na pasta E10, num registro de conversa com o primo Chico Moreira: “No sertão: não há bicheira, nem berne. O couro é de primeira qualidade”.³⁵⁵ Os próprios nomes de dois irmãos de Miguilim, Chica e Tomèzinho, possuem uma dimensão animal, segundo notas colhidas na pasta E8: “Chico – nome dado ao porco, em geral; Thomé – nome dado ao carneiro”.³⁵⁶ O alecrim, por outro lado, espécie

³⁵² Id., p. 198.

³⁵³ Id., p. 39 e 400.

³⁵⁴ Id., p. 98 e 162.

³⁵⁵ E10, p. 17.

³⁵⁶ E8, p. 24.

arbustiva multivalente que Rosa estuda no Caderno 12, serve tanto de ornamento para o féretro do Dito como de bengala ao Gorgulho, em RM (a cor escura da madeira do pau-de-alecrim harmoniza-se, desse modo, com os atributos geológicos do recadeiro).

Alecrim: deu asilo à Virgem, na fuga ao Egito (Andaluzia)

Floresce no dia da Paixão

Traz felicidades às casas perfumadas (Espanha)

Símbolo da sinceridade (Creta)

m% = sincero como o alecrim

[...]

ALECRIM (DOS JARDINS) = ROSMANINHO

É a planta dos feiticeiros. Segundo o povo, afugenta todos os males.

No norte do Brasil, os que acompanham os mortos trazem sempre um galho de alecrim

As alcunhas esquecidas do passado de Doralda, em D, contaminadas pela efervescência sensorial do poema, também remetem aos perfumes da flora sertaneja: a “açucena-do-brejo (trombeta), flores com enormes corolas em cartuchos”, e a “açucena-d’água, flores encarnadas, em grupos de 4”, são a fonte de *Sucena*, enquanto *Dadã* provavelmente se origina de “dandã ou dulcínia”, cujos “túberos aromáticos servem para perfumar a roupa”.³⁵⁷ Na *coda* de ELL, indicando o requinte da alegorização das plantas de Minas, a vara de pau d’arco deixada por Lélío a crescer entre moitas de capim-bezerro e varvasco – ou calção-de-velho (Houaiss) – no caminho da Vereda-Azul³⁵⁸ sinaliza a mediania da idade do vaqueiro, entre a infância e a velhice. Ao mesmo tempo, prefigura a verticalidade dominante do Buriti-Grande: no pau d’arco (*Tabebuia sp.*) e na enorme palmeira, os musgos e parasitas não conseguem pegar.³⁵⁹ Trata-se de uma espécie de brasão arbóreo de Lélío, jovem piqueiro da casa do mestre Higino de Sás, mencionado em EA.

No penúltimo parágrafo de CG, ainda operando no domínio da botânica, Rosa parece indicar as estações da viagem de Miguilim/Miguel entre os cenários de *Corpo de baile*:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saíu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o

³⁵⁷ Cad12.

³⁵⁸ CB, p. 238.

³⁵⁹ Id., p. 213 e 410.

céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: – “*Cena, Corinta!...*” Olhou o redondo de pedrinhas, debaixo do jenipapeiro.³⁶⁰

Miguilim *guarda* com os óculos de futuro “doutor” as lembranças daquele “sitiozinho da serra”.³⁶¹ Seu campo de visão gira do leste (isto é, para os matos do morro da serra do Meio) até, às suas costas, a própria casa – perto da qual há uma cerca recoberta por moitas de feijão-bravo e são-caetano (cujas flores são salpicadas de “vermelho-sangue”);³⁶² ao longe, abaixo, no brejo do ribeirão, divisa a brancura de algodão dos são-josés, “ninfeáceas (?) brancas”.³⁶³ Contemplando a inteligível “m% - geografia das flores”³⁶⁴ do Mutúm, Miguilim estaria a vislumbrar as recorrências de Miguel no Pinhém, mais próximo, e entre as ninfas do Buriti Bom, mais distante – vermelho e branco: Marte e Lua.

O baile entre terra e céu consumado na “orografia cenográfica” se origina dos traços mais ínfimos das espécies, anotados com precisão de naturalista nos manuscritos do AIEB. Encontradas numa folha de papel timbrado do Ministério das Relações Exteriores anexa ao Caderno 13, anotações sem data indicam a posição das árvores das veredas na mitologia planetária do livro.

Buriti (*M. vinifera*)
 Sassafrás
 Sassafrazinho
 Buritirana (*M. armata*)
 —————
 Gerais
 “Campos Gerais”

Segundo o trecho final da explicação da vereda dada por Rosa a Edoardo Bizzarri (cf. p. 38), “o centro, o íntimo vivinho e colorido [...] é sempre ornado de *buritis*, *buritiranas*,

³⁶⁰ Id., p. 83.

³⁶¹ Id., p. 401.

³⁶² Nota sobre o melão de são-caetano encontrada em Cad13.

³⁶³ Rosa, 2003, p. 49.

³⁶⁴ Célula encontrada em Cad20, p. 25.

sassafrás e pindaíbas, à beira da água”.³⁶⁵ A contiguidade das espécies grifadas também se repete na abertura de C:

Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvais das veredas, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso *sassafrás*, a *buritirana* espinhosa, e os *buritis*, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes.

As coordenadas dos cenários setentrionais do livro reproduzem a vizinhança dessas três árvores nas veredas rosianas, determinando suas recorrências de modo significativo. No Urubùquaquá, onde se encontra o núcleo irradiador de bile negra no livro – Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho –, o vaqueiro Raymundo Pio compara a cor do rosto do patrão ao óleo da madeira de *sassafrás*, isto é, sua essência. A distribuição do *sassafrás* entre os cenários de *Corpo de baile* parece, de fato, ser controlada pela influência de Saturno. A madeira da alta árvore da *Ocotea odorifera*, cujas flores amarelas aparecem na “entrada-das-águas” (setembro-outubro) e frutificam em dezembro (mês em que se passa C), é apresentada em CG como material do moente de tabaco de Vovó Izidra. A tia-avó de Miguilim, pela idade provecta, é igualmente dominada pela índole saturnina, como o paralelismo com a escuridão dos aposentos e vestimentas do Cara-de-Bronze assinala. Em D, Soropita compara o odor da pele de Doralda ao do *sassafrás*, introduzindo alguma claridade na escura carga semântica da árvore. A bengala de *sassafrás* do Chefe Zequiel, sentinela telúrico do Brejão-do-Umbigo, em B, completa a constelação de melancólicos do livro, ecoando a velhice e a invalidez do Cara-de-Bronze.

Os *buritis* (*Mauritia vinifera*, *M. flexuosa*), por sua vez, são recorrentes em todas as veredas de *Corpo de baile*. Essas grandes palmeiras assinalam a presença de água e, portanto, balizam os rumos das viagens. O buriti é introduzido no quadro do livro pela esteira trançada

³⁶⁵ Rosa, 2003, p. 42, grifos meus.

do carro-de-bois que transporta a família de Miguilim na mudança do Pau-Roxo para o Mutúm, em CG,³⁶⁶ mas só aparece em plenitude na segunda parte do poema, após a morte do Dito, durante o episódio do passeio a cavalo com o Vaqueiro Salúz. Sua natureza luminosa e solar, que permite associá-lo diretamente a CG segundo o esquema planetário de Heloísa Vilhena de Araújo, é sintetizada pela sensibilidade visual da Mocinha do Paracatu em sua primeira viagem pelos Gerais: “Sendo o mês de setembro, o buriti floroso – os altos cachos amarelos de um ouro. – ‘O burití é a palmeira de Deus!’ – ela disse, disse”.³⁶⁷ “Uma coisa é buriti, mas outra é buritirana...”,³⁶⁸ rebate o vaqueiro-violeiro Pernambo na casa das Tias do Pinhém, em ELL. A buritirana (também conhecida como *M. marciana*, *M. armata* ou ainda, buriti-bravo, segundo Houaiss), apesar da vasta distribuição pelo cerrado brasileiro, em *Corpo de baile* somente é encontrada nas cantigas do Pinhém e na abertura de C, reunida com o “cheiroso sassafrás” e os “buritis bebentes”.³⁶⁹ A cantiga do Pernambo, repetida por uma das falas oraculares de Rosalina, conecta a influência de Marte na trama repleta de entrechoques amorosos de ELL à violência dos espinhos da *Mauritia armata*, bem como às garras potentes do gavião, os abundantes “gaviões de unha de ferro” do Pinhém.³⁷⁰ Esse topônimo, do mesmo modo, é uma onomatopeia do áspero grasnido dessas aves de rapina.³⁷¹

“Através dos nomes das ruas, a cidade é um cosmo linguístico”.³⁷² A observação de Walter Benjamin sobre a Paris do século XIX pode ser estendida aos labirintos do Sertão, onde a “orografia cenográfica” organiza os cenários segundo as camadas geológicas, biológicas e toponímicas das paisagens descritas, propagando na “realidade sertaneja” o mito da unidade dos poemas. No “mapa em grande escala” do livro, os pássaros associados aos topônimos dos cenários setentrionais – mutum, gavião e urubu – também participam da dança

³⁶⁶ CB, p. 9.

³⁶⁷ Id., p. 160.

³⁶⁸ Id., p. 185.

³⁶⁹ Id., p. 345.

³⁷⁰ Id., p. 146.

³⁷¹ Id., p. 256.

mitológica, pulando de um lado a outro do espigão divisor segundo suas afinidades e repulsões com o buriti, o sassafrás e a buritirana. O procedimento é sinalizado pela repetição de uma parlenda do papagaio Papaco-o-Paco (CG) na epígrafe musical de C: “– Mestre Domingos, / que vem fazer aqui? (bis) / – Vim buscar meia-pataca / pra tomar meu parati...”³⁷³ O contraste mutum/buriti evidencia a oposição fundamental entre a noturna ave galiforme e a natureza solar do buriti e do papagaio (pássaro “com muitos amarelos”³⁷⁴). “Aos nuncas... – ela disse ao seu Mocinho. – Uma coisa é buriti, e outra é buritirana...”³⁷⁵ Por outro lado, gavião-buritirana, pela afinidade entre as garras da ave e dos espinhos do tronco da palmeira, é uma sobreposição que enfatiza o poder das irradiações marcianas no Pinhém. “Lélio nunca tinha visto tantos gaviões, dos grandes, que vinham no céu e gritavam”.³⁷⁶ Do mesmo modo, a melancolia do urubu e do sassafrás transparece como atributo reiterado de Saturno no Urubùquaquá. A completa ausência de urubus no texto de B remete, entretanto, a uma oblíqua fala do Catraz sobre seu irmão Gorgulho, em RM:

Mas o Malaquia conversava com ele coisas de religião, também. Tinha falado num lugar, no lugar muito estranho – onde tem a tumba do Salomão: quase que ninguém não podia chegar até lá. Recanto limpo e fundo, entre desbarrancados, tão sumido que parecia a gente estar vendo ali em sonho; e só com umas palmeiras e umas grandes pedras pretas; mas o melhor era que lá nem urubú não tinha licença de ir...³⁷⁷

O signo-de-salomão, figura geométrica obtida pela superposição de dois triângulos equiláteros, aparece somente em três poemas do livro: em CG (p. 47), onde é apresentado na estória do demônio Pitôrrro; em RM, onde a partir da intervenção de Catraz integra a canção do recado; e na morada do Chefe Zequiel, em B: “Ih, uê... Quando a coisa piora de vir, eu rezo! – o Chefe se benzia. No chão e na parede do moinho, ele riscou o signo-salomão.”³⁷⁸ A “tumba”

³⁷² Benjamin, 2007, p. 563.

³⁷³ CB, p. 345.

³⁷⁴ Id., p. 103.

³⁷⁵ Id., p. 232.

³⁷⁶ Id., p. 163.

³⁷⁷ Id., p. 258-9.

³⁷⁸ Id., p. 431.

poderia, assim, consistir numa referência ao ponto de termo da viagem do motivo no livro. Seriam os distantes e quase inacessíveis domínios de iô Liodoro a “tumba do Salomão”? Conjecturas à parte, o fato notável é que, acompanhando os urubus de Malaquias, o “canto e plumagem” dos pássaros e os rastros de diversos bichos da terra espreitam os caminhos de vereda e cerrado do livro, augurando os acontecimentos dos enredos.

Em D, Soropita denega a existência de cobras no ão mesmo diante da evidência fresca de sua passagem, demonstrando sua repulsa visceral aos seres rasteiros, embrejados. “– Não. Bem poucas. Quase não se mata... Era um rastro de cobra, seu regozinho contornado na poeira, no descer para a grotá”.³⁷⁹ Exemplo paradigmático do arguto aproveitamento dos caracteres dos pássaros, por outro lado, encontra-se no mapa de RM, em que a oposição toponímica entre corujas e papagaios reproduz a contrariedade entre Sol e Saturno projetada pela loxodrômica Saturnino-Apolinário. No início de B, os caçadores em cuja companhia Miguel estabelece relações com nhô Gualberto Gaspar informam com minúcia hidrográfica o destino final de sua viagem: “a terras de seo Cel Quitério,³⁸⁰ beiras do Jucurutú, que verte no do Sono”.³⁸¹ O *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo assim refere as crendices acerca do jucurutu ou coruja-orelhuda:

Ave agourenta para os indígenas, que interrompiam trabalhos de caça, pesca e expedição guerreira ao ouvir sua voz lúgubre. Gabriel Soares de Souza descreveu o jucurutu em 1587: “ave tamanha com um frango, que em povoado anda de noite pelos telhados; e no mato cria em tocas de árvores grandes, e anda ao longo dos caminhos; e aonde quer que esteja, toda a noite está gritando pelo seu nome”.³⁸²

Afim dos saturninos urubus e mutuns (pela plumagem escura e hábitos noturnos), o jucurutu se encontra em evidente oposição aos coloridos papagaios que pululam nas veredas

³⁷⁹ Id., p. 317.

³⁸⁰ Sempre afeito à estratégia semântica de construir “cachos de acordes” (Rosa, 2003, p. 71) com apenas uma frase, Rosa pode ter utilizado o nome do tal coronel Quitério para aludir ao dia de Santa Quitéria, 22 de maio, mês – e provável data? – das chegadas de Miguel ao Buriti Bom. Sintomaticamente, na carta CASO uma propriedade vizinha à “José Lemos” se denomina “S. Quitéria”.

³⁸¹ CB, p. 396.

³⁸² Câmara Cascudo, 2001.

do Apolinário, “dentro do Sol”. Na topografia da região, espacializando essa dicotomia zoológica, as nascentes do ribeirão Jucurutu são “de rumo a rumo” com as veredas do rio Formoso: pertencem à bacia do Paracatu, abaixo do horizonte ocidental do chapadão dos Gerais.

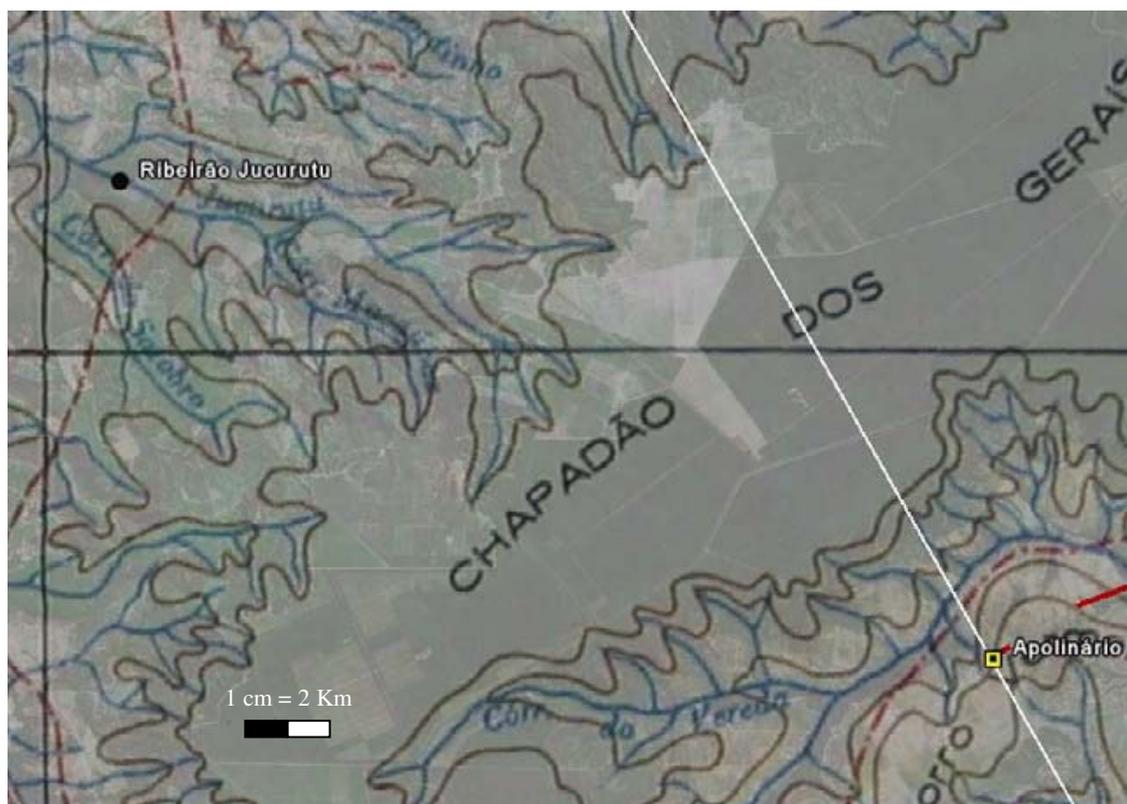


Figura 48 – “Os dois caçadores, esses eram para afastados”

Em seu ensaio seminal sobre a mitologia dos cenários de B, Costa Lima aponta o socó, o mutum e o tatu como sinalizadores de articulações fundamentais da esfera simbólica do enredo. Esses animais constituem desde CG “condensadores de violência”,³⁸³ evidenciando as categorias empíricas organizadoras da memória de Miguel. Uma confidência de Glória deflagra lembranças dolorosas:

Agora ela sorriu sem manobra, falou: “Por que você não vem caçar? Sabe, eu não disse a verdade, de propósito: por aqui também tem mutúm. Mutúm no mato, ronca cismado, que até enjoa a gente... Se caça. A carne é muito gostosa... Você não gosta de caçada?” Fugiu de responder. O que devia ter dito:

³⁸³ Costa Lima, op. cit., p. 133.

que odeio, de ódio. Assoante, pobre do tatú, correndo da cachorrada.³⁸⁴

A agonia dos tatus emboscados nas caçadas noturnas remete ao sangue do tatu sacrificado para fortalecer o menino doente do Mutúm e, por afinidade sensorial, à dor da pedrada sofrida em criança, no “buraco de mato” do Pau-Rôxo:

Mas a lembrança se misturava com outra, de uma vez em que ele estava nú, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: – “Traz o trém...” Traziam o tatú, que guinchava, e com a faca matavam o tatú, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagava, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatú fora para ele poder vingar.³⁸⁵

A cor escura da madeira do pau-roxo, por sua vez, espécie também conhecida como barabu ou guarabu (Houaiss), indica a profundidade desses episódios nas lembranças misturadas do protagonista.³⁸⁶ Sua terra natal, como informa Mãe, é ainda mais remota que o Mutúm, nas beiras do Saririnhém.³⁸⁷ Com seu ouvido sobre-humano, o telúrico profeta (E)Zequiél é o único a acompanhar esses antigos terrores da noite, subitamente relembrados.

O mato do Mutúm é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra. [...] As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados – o tatú que se agarra no chão dando guinchos suplicantes [...]. O tatú levanta as mãozinhas cruzadas, ele não sabe – e os cachorros estão rasgando o sangue dele, e ele pega a sororocar.³⁸⁸

As falas do Chefe Zequiél são transbordantes como as listas de animais e plantas em C, mas, tal como nas sábias cantigas, suas combinações motívicadas amiúde preservam as marcas do passado das células da natureza na leitura dos poemas. Quando aparece algures, o tatu está, com efeito, acompanhado dos utensílios da morte:

um rabudo – armadilha de ferro, de pegar tatú em entrada de buraco (EA, p. 86).

³⁸⁴ CB, p. 393.

³⁸⁵ Id., p. 9.

³⁸⁶ Como Rosa anotou em Cad12, trata-se de uma madeira também muito durável: “PAU-ROXO (BARABÚ) – leguminosa robusta – folhas pinadas (?), vargens chatas e tortas. Lenho pesado e duro, para obras de luxo – adstringente e matéria corante (= PAU-VIOLETA) (como o gonçalo-alves)”.

³⁸⁷ CB, p. 8.

³⁸⁸ Id., p. 413.

Quando o J'sé-Jórjo falava, quase que era que nem que só para si mesmo, e respeito de rastros. [...] Podia. Se apeava. Ia. Funga, tatú na faca! (ELL, p. 180).

O socó, ave paludícola cujo “vozejo crocaz” Miguel entreouve no início de B, é diretamente associado à esfera do medo e da noite na narrativa do Grivo: “o senhor está acordado, em beira de vereda, a noite inteira o socó canta...”³⁸⁹ Aves que cantam à noite no Sertão são aves agourentas. O fato de a única aparição do socó fora de B acontecer no poema associado a Saturno reitera sua natureza sombria, portadora de presságios. Nesse sentido, uma descrição detalhada do mutum colhida na pasta E8 é quase literalmente repetida por Miguel, situando seu baixo valor na hierarquia neoplatônica das espécies de *Corpo de baile*: “De dia, fica escondido em oco de pau. Muito tolo, então. Fácil de pegar. De noite, sai para caçar. Canta antes da meia-noite e do romper do dia”. Na pasta E28, o tom é similar: “mutum = no meio do mato, de madrugada, ele geme: hu-hum... uhu-hum...”

– Sério. O mutúm. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega dá as horas.³⁹⁰

No Caderno 9, a anotação “Mutúm: criam em janeiro/fevereiro: ouvem-se, cedo na manhã, seu ‘deep sounding gravish cry’” ratifica a posição pouco elevada dessa ave, espécie de galo em negativo, na escala mitológica do livro. Uma cantiga da festa de Manuelzão cristaliza sua natureza soturna:

Eu entrei na mata escura,
piado de dois mutúns
– piava que soluçava:
tururúm, tururúm, tururúm...³⁹¹

Socó, tatu e mutum vigem embaixo da terra, nos brejos e nos ocos do mato, lugares em que se encontram os graus mais elementares da existência. Assim, o encadeamento dessas três espécies ao longo dos poemas, numa série noturna que também inclui a coruja (jucurutu) e o morcego, é ocasionado por sua contiguidade no sistema das hipóstases da natureza

³⁸⁹ Id., p. 376.

³⁹⁰ Id., p. 392.

rosiana. Tal como o Diabo em Goethe, os fundões, matos e várzeas do Sertão são polimórficos – *Vielgestalt*³⁹² –, multiplicidade hipertrofiada que se opõe à perfeita e visível unidade das partes de que, segundo Plotino, se deve compor a Beleza superior. Na natureza de *Corpo de baile*, espelho do cosmo das *Enéadas*, as formas organizadas possuem maior valor que a escuridão dos matos e brejos, pois estão mais próximas da perfeição das essências superiores que lhes servem de modelo. “O mato – vozinha mansa – aeiouava”:³⁹³ o desvario fonético do Chefe Zequiel mobiliza todas as vogais abertas para figurar como pura continuidade a substância transiente da noite. Riobaldo confirma: “Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...”³⁹⁴ Para João Adolfo Hansen, os múltiplos nomes do Diabo, em *Grande Sertão: Veredas*, indicam a proliferação de sentidos em que a fala endemoninhada de Riobaldo se dilacera, imitando a sinfonia dissonante das criaturas da noite: “Porque esta vida é embrejada”.³⁹⁵ Uma das fontes platônicas da visão rosiana do diabólico é o trecho inicial da fala de Timeu, no diálogo homônimo:

Desejando a divindade que tudo fosse bom e, tanto quanto possível, estreme de defeitos, tomou o conjunto das coisas visíveis – nunca em repouso, mas movimentando-se discordante e desordenadamente – e fê-lo passar da desordem para a ordem, por estar convencido de que esta em tudo é superior àquela.³⁹⁶

O medo, a morte e a doença são desde CG situadas na obscuridade dos lugares da desordem dos elementos, limítrofes do indiferenciado: “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo”.³⁹⁷ Em C, a sequência “esses escuros brejos marimbús – o mato cerrado na beira deles”³⁹⁸ assinala que as várzeas e embrejados aparecem quase sempre na vizinhança da melancolia e do desastre – domínios privilegiados de Saturno. No plano dos

³⁹¹ Id., p. 138.

³⁹² Cf. Suzuki, op. cit., p. 215.

³⁹³ CB, p. 427.

³⁹⁴ GS:V, p. 42.

³⁹⁵ Id., p. 146. Cf. Hansen, 2004.

³⁹⁶ *Timeu* 30a, tradução de Carlos Alberto Nunes. (2001, p. 66.)

enunciados, pode-se mesmo entreouvir o desenvolvimento da série mutum-mato-morte como dominante na trama de CG. Indicando esse encadeamento, um pé-de-verso sombrio do Grivo remete à saída do cortejo do Dito para o cemitério do Terentém, quando os enxadeiros do Mutúm descem até o mato ciliar para cortar as varas de pindaíba de que penderá a rede amortalhada:

A Morte saiu dos brejos, me viu e me fez sinal; tremiam
verdes, como gente, as varas do pindaibal...³⁹⁹

Maria Behú, “desditosa, magra [...], parecendo uma velha”, no plano dos personagens de B é logo associada aos pássaros noturnos dos matos e embrejados:

Maria Behú reza, quase todo o tempo. Agora mesmo, de certo está rezando,
recolhida no quarto. Bicho do brejo... – “Bicho do brejo? Não, dona Glória. Eu
acho que é pássaro...”⁴⁰⁰

No baixio da Samarra, a vargem do pé-de-serra habitada pelo decaído João Urúgem serve de refúgio a diversos animais íferos, soturnos. O atributo do enxofre, também presente na estória do Pitôrro (CG), torna o sapo um importante condensador da demonologia dos brejos, brenhas e grotas.

No pé-de-serra: que tinha enormes sapos quadrados, cheirando a enxofre forte
– uns sapos que piam como pintos [...], onde urubú faz casa nas grotas e as
corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo
muito molhado, fontes, minadouros de água que sobe da terra aos borbos, jorra
tesa, com força, o inteiro ano [...]⁴⁰¹

Sintomaticamente, em ELL, poema da ascendente educação amorosa de Lélío, os brejos são excluídos por completo da paisagem, embora sejam avistadas “belas veredas” e “buritizais de se querer bem”:⁴⁰² a Vereda Azul, a grande vereda do Capão do Barreiro na viagem com a comitiva da Mocinha, a Vereda-Pequena. Entre Andrequicé e o arruado do ão, ao contrário, os caminhos de Soropita são espreitados por abundantes marimbus e matagais, a

³⁹⁷ CB, p. 8.

³⁹⁸ Id., p. 373.

³⁹⁹ Id., p. 368.

⁴⁰⁰ Id., p. 391.

⁴⁰¹ Id., p. 94.

⁴⁰² Id., p. 180.

prelucir a escuridão do passado de Doralda e a proximidade de Iládio, “o preto mutoniado”,⁴⁰³ “belzebú, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta”.⁴⁰⁴ Em D, poema mais amplamente dominado pelas paixões do corpo, as veredas e os buritizais rareiam, e quando aparecem estão sempre relacionados aos brejos engolidores e suas formas rastejantes.

Soropita na baixada preferia desperdiçar tempo, tirando ancha volta em arco, para evitar o brejo de barro preto, de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água podre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas mas sem sangue nenhum, agarradas umas nas outras, que deve de haver, nas locas, entre lama, por esconsos.⁴⁰⁵

Entrementes, nhô Gualberto Gaspar, capiau incapaz de ter filhos, vangloria-se da potência ilimitada da baixada do Brejão-do-Umbigo, que ocasiona invulgar fertilidade.

No fim da vazante, fedia como quem quer; mas, nas cheias, nas águas, ali era donde dava mais peixe, de diferentes qualidades. Tinha braços com as lagoas de beira do rio. – “Terras boas, daqui, que nem que estrangeiras de boas...”⁴⁰⁶

Produto contraditório da obscuridade misturada do brejo, o Buriti-Grande é o mais evidente polo solar da natureza de *Corpo de baile*. A permanência indestrutível do Buriti na paisagem da várzea do Abaeté opõe-se dramaticamente à transiência das espécies embrejadas que lhe subjazem. A associação entre os buritis e o Sol, sugerida pela toponímia arbórea dos cenários setentrionais, é bastante recorrente no livro, apregoada pelas araras e papagaios atraídos pelos cachos de cocos. Baliza do “rumo de rota dos gaviões”,⁴⁰⁷ a altíssima palmeira também consiste, como o morro da Garça, num signo da passagem do tempo, cronótopo vertical das idades do mundo a sinalizar “a marca essencial e viva do passado”⁴⁰⁸ do vale do Abaeté. Desde a altitude quase aerofotogramétrica de suas folhagens, ela sabe e enxerga de longe, como o morro, “o que-há-de-vir.”⁴⁰⁹

⁴⁰³ Id., p. 315.

⁴⁰⁴ Id., p. 343.

⁴⁰⁵ Id., p. 291.

⁴⁰⁶ Id., p. 429.

⁴⁰⁷ Id., p. 410.

⁴⁰⁸ Bakhtin, op. cit., p. 241.

⁴⁰⁹ CB, p. 241.

A ver, esse buriti-grande?⁴¹⁰ Eu acho que ele não cresce mais do que esse tanto. Olhe: desse, não, mas, de coqueiros outros, do campo: quanto mais velho, mais fino – o povo diz...⁴¹¹

Entre os personagens do livro, um dos principais centros solares é sem dúvida Iô Liodoro, aliás (He)liodoro Maurício, patriarca representado na paisagem pelo marco hierático do Buriti-Grande. Em torno desse “buriti de homem”⁴¹² gira o “baile de flores degoladas, que procuram suas hastes”,⁴¹³ a roda de afinidades eletivas do Abaeté. Em denominação científica, como se sabe, *Mauritia* é o gênero da palmeira de buriti.

Buriti – (MAURITIA VINIFERA, M.) Palmácea
Alta e robusta
Palmifólios
Flores em espiguetas, de raque
Helicóide
Fruto: drupa elipsóide e escamosa, edule, dando o “óleo-de-buriti”
O caule e as espatas (?) servem para a fabricação de licor vinhoso. É ainda ornamental, dá bró e palmito⁴¹⁴

No “romance de Lalinha”, como o delimita Wendel Santos,⁴¹⁵ a cenografia das metamorfoses sofridas pela protagonista sugere que até mesmo a cronologia da narração coincide com os ciclos vitais da palmeira flabeliforme. “Buriti – flor em setembro. Só daí a ano e meio é que madura o coco”:⁴¹⁶ Lalinha chega ao Buriti Bom numa primavera de muitas chuvas – “chuva em setembro é chuva cedo”⁴¹⁷ –, e é recebida na fazenda de Liodoro pelos buritis em flor; ano e meio mais tarde, quando sua educação sentimental está a se completar, os cocos vermelhos já pendem dos cachos, cobiçados pelos bandos de pássaros.

⁴¹⁰ Há em B um jogo tipográfico entre as formas “buriti-grande”, “buriti grande” e “Buriti-Grande”, alternadamente usadas para indicar o pertencimento da fala a nhô Gualberto Gaspar ou iô Liodoro. Do mesmo modo, em RM, os nomes Alquist, Alquiste e Olquiste indicam mudança de voz na polifonia do discurso indireto livre.

⁴¹¹ CB, p. 411.

⁴¹² Id., p. 191.

⁴¹³ Id., p. 513.

⁴¹⁴ Cad12.

⁴¹⁵ Cf. Santos, 1975.

⁴¹⁶ Nota em E24.

⁴¹⁷ CB, p. 435.

Nos meses de janeiro, fevereiro, março, até abril, os pássaros vêm dos gerais para o baixio: desperdício da colheita de arroz, milho etc., tudo o que a gente debulha. Maritaca, jandaia, passo-preto, papagaio, periquito⁴¹⁸

No final de B, Miguel e Lalinha provavelmente se encontram na estrada no Buriti Bom, “diante do dia”, já sob o signo da perfeita diferenciação desenhado pela enorme “palmeira de coragem” na paisagem.⁴¹⁹ Lalinha – a boneca de sexualidade ambígua, a “roçar a borra de coisas” das misturas disformes – e Miguel, o míope saído do chuvoso “covoão” do Mutúm para enfim contemplar a nitidez do Buriti-Grande,⁴²⁰ possuem trajetórias semelhantes. Os nomes de Lalinha – ou Leandra, que, segundo Ana Maria Machado, contém o masculino, *andrós*, e lala, o nome de uma planta de várzea – indicam o estágio incipiente de sua progressiva formação existencial. Esse também é principal o tema do périplo de Miguilim/Miguel, dominado pelos signos da escuridão e da dissolução de formas do Mutúm que progressivamente dão lugar a “afirmação e clareza”.⁴²¹ Em CG, o morro e seus matos escuros obstruem a visão do nascente de Mãe do mesmo modo que os belos cabelos pretos lhe cobrem o rosto adúltero, no choro culpado pela morte do Dito.⁴²² Os matos escuros da serra do Mutúm-Mutúm estão, com efeito, associados ao elemento líquido,⁴²³ em B estagnado na várzea do Brejão. No quadro da natureza plotiniana de *Corpo de baile*, o traço unitário do Buriti solar opõe-se vividamente à multiplicidade do Brejo saturnino, cujas misturas diabólicas são indicadas pela miopia que confunde os contornos e induz ao erro. Talhada segundo uma demiúrgica proporção – “setenta ou mais metros”⁴²⁴ –, a verticalidade luminosa da palmeira orienta numa perspectiva inteligível as sombras que embaixo serpenteiam, imersas na escuridão caótica da substância indiferenciada do pântano.

⁴¹⁸ E28, p. 59.

⁴¹⁹ Id., p. 513.

⁴²⁰ CB, p. 495. Pode-se inclusive pensar que Lalinha, e não Glória, deflorada por nhô Gual e desse modo marcada por sua influência embrejada, seja o destino verdadeiro de Miguel.

⁴²¹ Id., p. 423; cf. Lopes, 2000.

⁴²² Id., p. 64.

⁴²³ As tormentas que constantemente assolam o Mutúm são precipitações orográficas, como explica Figueiredo Monteiro (2002). As serras do “covoão” bloqueiam a passagem das nuvens, facilitando a ocorrência de chuvas.

⁴²⁴ CB, p. 421.

Os movimentos desse jogo de claro-escuro, alusivo aos rumos contrários da Beleza neoplatônica, podem ser rastreados até os germes manuscritos do livro, fato que indica a magnitude de sua penetração na cosmologia dos poemas. Extraída da pasta Boiada II, uma observação foi quase integralmente aproveitada em B, dando origem à elíptica conversação entre Miguel e Glória, na última noite no Buriti Bom:

Lamparina no meio da mesa. De par em par de minutos, range o monjolo (gonzeia, m%) – não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele está socando (o ranger é como o de uma rede). O outro barulho, Teresinha me diz que é de “bicho de brejo”⁴²⁵

Colhida na fazenda Santa Catarina em 21 de maio de 1952 (seria Teresinha o modelo de Glorinha e Otacília, ambas filhas de ricos potentados?), a observação se inicia pela claridade da lamparina e logo deriva, mediada pelo som surdo do monjolo, para as profundezas da noite e do brejo. Percorre-se desse modo um itinerário descendente na natureza neoplatônica dos sentidos, em que os olhos têm precedência sobre os ouvidos e os demais órgãos da sensação por emular a visão do Bem em seu afastamento ascensional da obscuridade da alma terrena. Os contrastes indicadores da incidência escalonada da Luz sobre as hipóstases da “realidade sertaneja” delimitam num quadro inteligível as correspondências entre alto e baixo, inferior e superior que dirigem as articulações mitológicas da enunciação de *Corpo de baile*. Pares de contrários harmônicos atravessam a visualidade de todos os poemas, irradiando-se desde os extremos complementares da natureza rosiana, tal como no mapa da terra do Cara-de-Bronze, no Maranhão (cf. capítulo 3): Buriti e Brejo. Esses dois polos visualizam na “orografia cenográfica” do livro “oposições cosmológicas, metafísicas [e] naturais”⁴²⁶ comparáveis às polifonias das mitologias arcaicas. No mapa da primeira orelha da segunda edição (1958) de *Grande Sertão: Veredas*, um glifo de Saturno (mutilado nas edições recentes da Nova Fronteira) foi desenhado por Poty ao pé da serra das Almas, numa distância

⁴²⁵ E29, p. 22.

⁴²⁶ Wisnik, 1999, p. 162.

ao norte do sítio do Mutúm comparável àquela já mensurada até a Vereda do Tipã, “Aristeu”, ao sul, no capítulo 1.⁴²⁷

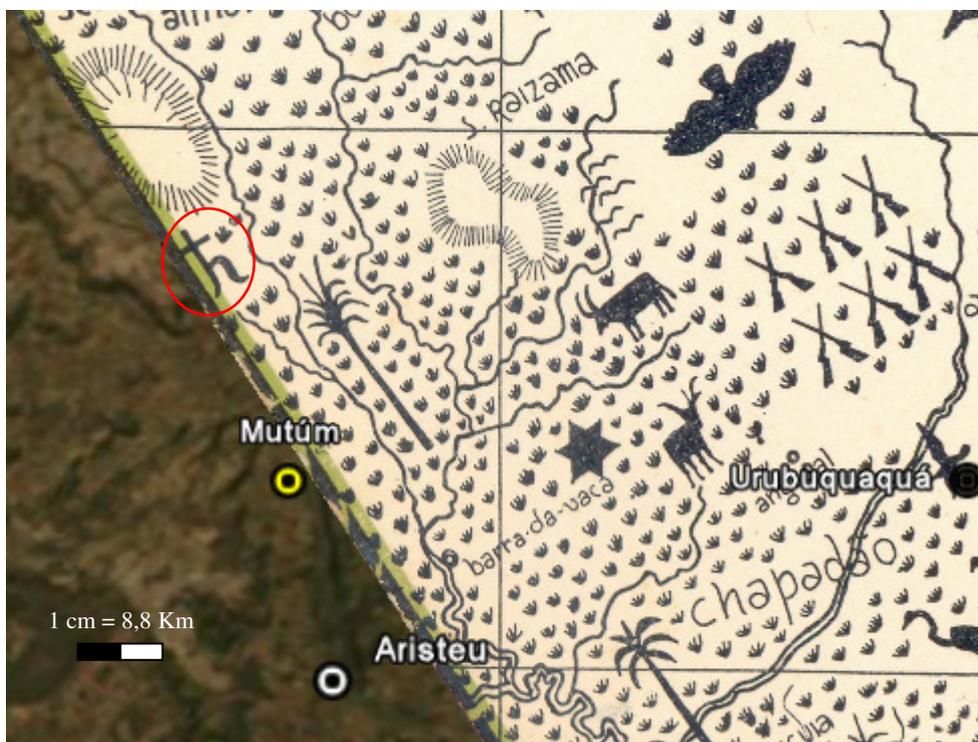


Figura 49 – Aristeu e Deográcias

O glifo indica a localização do Nhangã (Diabo), que em tupi se opõe à Veredinha do Tipã (Deus),⁴²⁸ morada do exuberante seo Aristeu. A Vereda-do-Côcho, onde reside o melancólico seo Deográcias, deve portanto situar-se para os lados do Nhangã – isto é, à boca setentrional do “covoão” da serra do Meio, talvez no fundo de rumo assinalado pelo glifo. As idas e vindas dos antagonísticos veredeiros reencenam na topografia urucuiana um movimento encontrado em diversos mitos indígenas, no qual “um personagem vai para o norte, enquanto

⁴²⁷ Ana Luiza Martins Costa afirma que os mapas das orelhas da segunda edição de *Grande Sertão: Veredas* foram concebidos em estreita parceria por Rosa e Poty Lazarotto. No documentário *Os nomes do Rosa* (1996), o artista paranaense recorda-se de que “foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: ‘Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui’. Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele pretendia, não sei, não [...] Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro.” Apud Martins Costa, 2006, p. 34.

⁴²⁸ Rosa, 2003, p. 40.

o outro se dirige ao sul, e nunca mais se encontram”.⁴²⁹ Nessa modalidade de construção contrapontística, “as vozes em movimento fugal são semantizadas como forças opostas, sejam elas ‘o céu e a terra’, ‘o sol e os poderes subterrâneos’, ou outra antítese”.⁴³⁰ O excomungado e tristonho Deográcias⁴³¹ condena Miguilim à morte, enquanto o avatar violeiro de Apolo, Aristeu, o faz levantar-se sadio. Distingue-se, assim, uma reprodução da oposição planetária desenhada pela loxodrômica Saturnino-Apolinário em torno do sítio de Bernardo Cássio.

Conhece-se, por outro lado, a valência multívoca dos deuses nas mitologias greco-latinas. Existem notáveis “zonas de sombra” em Apolo, “deus inquietante, complexo e autoritário, solar e ctoniano, portador de vida e de morte”.⁴³² Embora seja um hábil benzedor de bicheiras e outras pestes do gado,⁴³³ seo Aristeu comparece sempre divertido às caçadas noturnas, ocasiões terrificantes em que se descarrega chumbo sobre animais indefesos. Simultaneamente, as alturas da visão do “olho interior” saturnino não se dissociam das telúricas provações que acometem os melancólicos. Seo Deográcias é um abastado cobrador de dinheiro e instruído redator de cartas ao governo, além de potencial professor de matemática dos meninos do Mutúm, mas sucumbe miseravelmente à morte do filho foragido, passando a vestir-se de luto e sentar-se sempre no chão. Do mesmo modo, o Cara-de-Bronze é pródigo em “toda sorte de ganho e crescentes de dinheiro”,⁴³⁴ mas vive isolado e doente, “baçoso escuro”, “olhos abaixados para o chão”.⁴³⁵ Os próprios vaqueiros do Urubùquaquá não sabem dizer se o patrão, um expoente da “tristeza preta”, é bom ou ruim por natureza: “*O vaqueiro Tadeu: Quem é que é bom? Quem é que é ruim? O vaqueiro Mainarte: Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua...*” A esse respeito, existe no Caderno 3 uma anotação indicativa da

⁴²⁹ Wisnik, 1999, p. 168.

⁴³⁰ Id., p. 167.

⁴³¹ O apelido do Majela, Patorí (uma espécie de marreca), ressalta a proximidade de seu pai com os baixios e embrejados, associados à doença e à escuridão (Brejão-do-Umbigo), ou ainda, à feiura e à tristeza (Behú e o bezerro caruara).

⁴³² Moreau, 2000, p. 72.

⁴³³ CB, p. 25.

⁴³⁴ Id., p. 354.

⁴³⁵ Id., p. 357.

íntima reverberação dos dois mitos planetários, opostos que se procuram e repelem no mito da cartografia do livro.

Sinonímia de morte
 morto
 morrer
 sombrio
 sinistro
 sol turno

O mesmo tema da dualidade dos deuses reaparece numa célula extraída de um antigo tratado de meteorologia e anotada na pasta E11: “O Sol é a causa primeira de todos os fenômenos cujo conjunto constitui o tempo”.⁴³⁶ Tempo: Cronos. O tempo do bom e o tempo do ruim, e as abelhas e “avespas” que os anunciam, em CG; em C, o par de topônimos maranhenses – Buriti e Brejo – que rodeia o destino final do Grivo; a mulata Jiní e dona Rosalina no Pinhém; iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar, Maria da Glória e Maria Behú, o Buriti-Grande e o Brejão-do-Umbigo: opostos diametrais perpassam todos os cenários de *Corpo de baile*, propagados pela loxodrômica principal. A oposição complementar entre Saturno e Sol encena o embate entre contínuo (indiferenciado) e descontínuo (formado) que delimita os contornos mitológicos do quadro cenográfico. Alegria e tristeza, beleza e feiura, harmonia e violência, ordem e desordem: “Os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanho – veredas de atoleiro terrível, com de lado e lado o enfile dos buritis, que nem plantados drede por maior mão”.⁴³⁷ Como aludido no capítulo 4, essa parece ser, inclusive, a articulação fundamental entre os livros de 1956. Veredas-Mortas e Buriti-Grande, Brejão-do-Umbigo e fazenda Santa Catarina, Hermógenes e Dito, Diadorim e Maria da Glória: é como se a cada movimento caótico da narrativa de Riobaldo a viola de seo Aristeu contrapusesse um acorde consonante; como se a cada massacre perpetrado pelo “sistema jagunço” correspondesse uma cantiga do Pernambo, um *lied* de Laudelim Pulgapé, um provérbio cantarolado por dona Rosalina.

*

Entrementes, a evidência da presença de Saturno “dentro do Sol” do Mutúm, bem como em todos os cenários sob sua influência indireta, leva à constatação de que a operação de planetas minoritários no interior dos poemas de *Corpo de baile* foi estudada de modo superficial por Heloísa Vilhena de Araújo. A autora se limita a enumerar os mitemas dos planetas complementares conforme certa tradição astrológica: a Lua em CG, Marte em D, Júpiter em C etc. Escapa-lhe, assim, a influência fundamental de Saturno sobre a “m% - imóvel terra ptolomaica”⁴³⁸ do Mutúm, indicada pela escura plumagem do animal que inspira o topônimo e pelas visitas de seo Deográcias, entre outros episódios. Se, entretanto, como afirma Rosa, CG “contém, em germes, os motivos e temas”⁴³⁹ de todos os outros poemas, é necessário distinguir os mitemas correspondentes aos demais planetas que pairam sobre a infância de Miguilim. Assim, no meio do caminho entre Saturno (Deográcias) e Sol (Aristeu), a lembrança do Bispo do Sucurijú poderia ser considerada uma figuração emblemática de Júpiter; a briga de morte do Pai com Luisaltino pode ser atribuída aos severos influxos de Marte; Vênus, do mesmo modo, influenciaria a relação incestuosa entre Mãe e tio Terêz, bem como o namoro clandestino do vaqueiro Jé com Maria Pretinha. Quanto à Lua, sua aparição inaugural em *Corpo de baile* ocorre justamente na bonita plenitude da “lua-cheia” durante o passeio noturno com Mãe. Percebe-se até mesmo uma fugidia passagem de Mercúrio logo antes da interrupção da caminhada de Miguilim até a roça do Pai pelo surto de macacos: “Só um caxinguelê ruivo se *azougueou*, de repente, sem a gente esperar.”⁴⁴⁰

Planetas secundários bastante ativos também habitam os cenários das estórias de amor, compondo uma espécie de quiasma entre as esferas “úmidas” da tradição fisiológica.⁴⁴¹ Em

⁴³⁶ Houzeau et al., 1880, p. 62.

⁴³⁷ CB, p. 255.

⁴³⁸ Célula encontrada em Cad20, p. 25.

⁴³⁹ Rosa, 2003, p. 90.

⁴⁴⁰ CB, p. 48, grifo meu. Devo este achado a José Miguel Wisnik.

⁴⁴¹ Cf. Seznec, op. cit., e Klibansky et al., op. cit.

movimentos proporcionados pela “orografia cenográfica” da região, alguns atributos desses planetas – Lua, Júpiter, Mercúrio, Vênus – desaguam nos poemas encenados na vizinhança da viagem de Pedro Chãbergo. Na bacia do rio das Velhas, o arruado de Soropita e a fazenda do Jove opõem-se de modo quase simétrico a Vininha e Samarra, dispostas “de rumo a rumo”, do outro lado do espigão divisor, baixando para o São Francisco e o Paraopeba. Assim, a proximidade entre Nhô Hermes e o arruado do ão faz convergirem sobre Soropita, em D, dois atributos da divindade mercurial: transmissão de mensagens e comércio. O valentão é proprietário de uma pequena venda no arruado, e semanalmente cavalga até Andrequicé para “comprar, conversar e saber”.⁴⁴² Recorde-se que na quarta estação da comitiva os forasteiros acham “notícias do mundo, por meio de jornais antigos”,⁴⁴³ e que nessa mesma fazenda seo Jujuca do Açude negocia a compra de “cinquenta novinhos curraleiros”.

Em EA, às margens do São Francisco, o “templozinho” consagrado a Nossa Senhora do Socorro durante a festa de Manuelzão situa-se numa “bela vista”⁴⁴⁴ na subida da serra dos Gerais. Na fazenda de nhá Selenia, também “numa belavista” da serra, acontece uma “festinha”⁴⁴⁵ em que frei Sinfrão, padre estrangeiro, “desses de sandália sem meia e túnica marrom, que têm casa de convento em Pirapora e Cordisburgo”, reza duas missas e confessa umas dúzias de arrependidos.⁴⁴⁶ Tais episódios são muito semelhantes àqueles da festa de Manuelzão, em que casamentos festivos são oficiados por frei Petroaldo, padre também estrangeiro e proveniente de Pirapora.⁴⁴⁷ O destino final da Boiada, no rio das Velhas, reitera o pronunciado aspecto lunar da festa de Manuelzão: “De hoje a uns três dias ela balanceia, nos rumos da Santa-Lua...”⁴⁴⁸ Operado pela hidrografia do Sertão, esse paralelismo orienta a

⁴⁴² CB, p. 290.

⁴⁴³ Id., p. 255.

⁴⁴⁴ Id., p. 117.

⁴⁴⁵ Id., p. 255.

⁴⁴⁶ Id., *ibid.*

⁴⁴⁷ Id., p. 93.

⁴⁴⁸ Id., p. 131.

ligação entre a quinta estação da comitiva de RM e o baixio da Samarra, efetuada no mapa pelo rumo do rio de-Janeiro.

Os exemplos poderiam proliferar, mas já bastam para delinear os contornos de uma verdadeira constelação de séries tonais no mapa do livro,⁴⁴⁹ indicativa das “m% afinidades simpáticas” e “m% afinidades antipáticas” controladoras da combinatória alegórica. As recorrências musicais de mitemas planetários na intratextualidade de *Corpo de baile* podem ser visualizadas por meio de uma tabulação matricial das listas de inimigos, recadeiros e fazendas de RM.

Poemas (Araújo, 1992)	Ordem dos planetas (<i>Timeu</i>)	Recadeiros ⁴⁵⁰	Itinerário (ida)	Primeira lista de inimigos (p. 256)	Segunda lista de inimigos (p. 284)	Terceira lista de inimigos (p. 287)	Itinerário (volta)
Sol	Saturno	Gorgulho	Saturnino	Ivo	Ivo	Ivo	Apolinário
Júpiter	Júpiter	Catriz	Jove	Jovelino	Jovelino	Martinho	Marciano
Marte	Marte	Joãozezim	Vininha	Veneriano	Martinho	Nemes	Selena
Mercúrio	Sol	Guégue	Hermes	Martinho	Lualino	Lualino	Hermes
Vênus	Vênus	Nomindome	Selena	Nemes	Azougue	Veneriano	Vininha
Saturno	Hermes	Coletor	Marciano	Lualino	Veneriano	Azougue	Jove
Lua	Lua	Laudelim	Apolinário	Azougue	Nemes	Jovelino	Saturnino

As diferentes seriações dessas listas, operadas pelo *underlying level* (*enchantment*) do “prosoema”, se deixam ler como ressonâncias das relações distribucionais dos elementos planetários nas partes da “realidade sertaneja”. Nas duas primeiras colunas, a sequência

⁴⁴⁹ O termo “tonal”, tendo em vista os manuscritos relativos à arte da pintura reproduzidos no cap. 3, presta-se aqui à descrição da articulação mitológica da paisagem rosiana sem pretender, contudo, qualificar a escrita de Rosa como tonal, atonal ou dodecafônica no sentido adquirido por esses termos na história da música, discussão que excede os limites deste trabalho. Interessante é notar, no entanto, que a variedade de configurações assumidas pelo “prosoema” ao longo da carreira de Rosa sugere uma progressiva depuração da forma composicional. De *Sagarana* a *Tutaméia*, praticamente os mesmos temas e motivos dominam os enredos, mas é como se dos poemas sinfônicos dos primeiros livros Rosa passasse às miniaturas enigmáticas dos últimos num percurso similar ao de um Smetana convertido – num prazo de pouco mais de vinte anos – num Schoenberg ou Webern. *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas* talvez equivalessem, nessa analogia tentativa, a uma conjugação entre o Mahler dos grandes *lieder* orquestrais (herdeiro de Schubert por direta linhagem vienense), o Debussy da delicada apreensão dos subtons da paisagem nos *Prelúdios* e o Bartók das irrupções selvagens do inconsciente da *Sonata para dois pianos e percussão* – ou, como apontado por Antonio Candido em “O homem dos avessos”, o rapsodo das cantigas populares dos húngaros, ciganos, romenos e eslovacos.

ascendente dos planetas do *Timeu* coincide com quatro das posições do primeiro índice de poemas. Exceções, Mercúrio, Saturno e Sol intercambiam-se num movimento alternado que parece apontar para o alinhamento geodésico desses corpos celestes no mapa do livro. No caso das três listas de inimigos de Pedro Orósio, é como se a malta de facínoras fosse progressivamente se ajustando às prescrições da cartografia do livro: na terceira e última lista, já em plena luta na ponte do ribeirão da Onça, as posições dos inimigos na coluna linearizam de modo aproximado a disposição geográfica dos cenários correspondentes (Urubùquaquá, Pinhém e Mutúm acima – isto é, no norte –, seguidos pelos cenários meridionais, Buriti Bom, ão, as paisagens de RM e a Samarra). Tudo se passa como se a coincidência entre as duas sequências – a geográfica e a de inimigos – deflagrasse uma explosiva reação musical sobre a ponte do Saturnino, fazenda que é o ponto de partida da loxodrômica central do livro. Notável, nesse sentido, é a repetida contiguidade de Veneriano, Lualino e Zé Azougue nas colunas da matriz, como se a vizinhança dos planetas “úmidos” na porção meridional do mapa de *Corpo de baile* apesar de tudo – artes do amor – se mantivesse no esquema melódico presumido na carreira de inimigos. No caso da série acumulada sobre CG, a contradição entre as numerosas ocorrências saturninas e a hipótese monista de Vilhena de Araújo aponta para a dicotomia geodésica entre o solar Aristeu e o soturno Deográcias, conforme detalhada na seção anterior. Sintomaticamente, a linha correspondente ao seco Saturno, apesar de frequentada por todos os outros planetas, não acumula nenhuma ocorrência do Sol.

A seguir, procura-se demonstrar como essas oposições, composições e translações mitológicas incidem na música intratextual dos “palcos múltiplos” do Sertão. No entanto, é preciso retornar aos fundamentos do “mapa em grande escala” dos poemas.

Os antecedentes da incorporação da cartografia aos “panos de fundo” de Guimarães Rosa remontam ao conto “Duelo”, de *Sagarana*. Há naquele texto uma referência direta às

⁴⁵⁰ Identificação entre recadeiros e planetas segundo José Miguel Wisnik. Cf. Wisnik, 1998.

coordenadas geográficas do cenário de origem – o vilarejo de Santana de Pirapama, na margem direita do rio das Velhas.

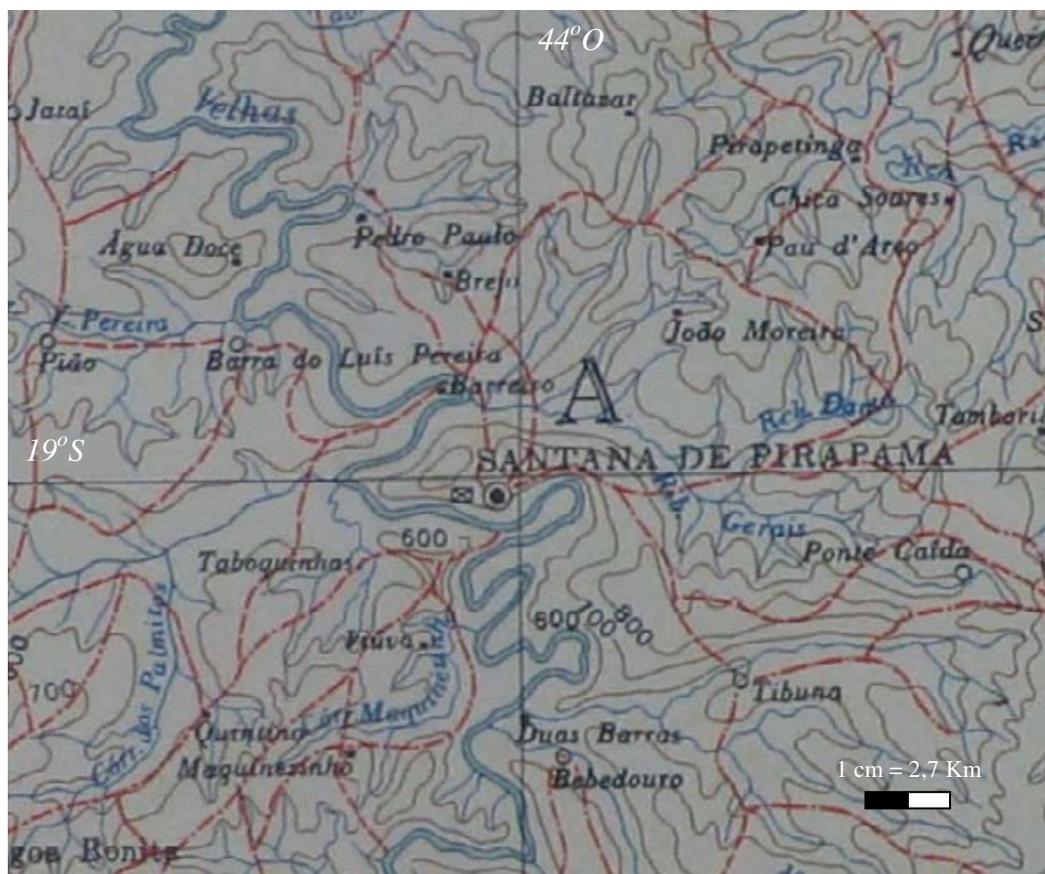


Figura 50 – “A 19° de latitude S. e a 44° de longitude O” (S, p. 143; BHSE)

A “mesopotâmia” alternadamente percorrida pelos antagonistas entre o rio das Velhas e o Paraopeba (região densamente ocupada pelos cenários meridionais de *Corpo de baile*) como que antecipa a paisagem orográfica de RM, ambientando animados vetores de ida-e-volta entre as vertentes leste e oeste do espigão divisor.

E quando Turíbio Todo riscou um arco, do Aruá ao Cedro, Cassiano Gomes vinha precisamente em reta acelerada, e tocou-lhe, amanhã e ontem, a trajetória, em tangente atrasada e em secante adiantada demais. Depois, viajaram quase de conserva, perfeitamente paralelos [...] ⁴⁵¹

No conto que fecha o livro, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a confusão inicial na praça do vilarejo também é descrita em termos cartográficos:

⁴⁵¹ S, p. 151.

E a agitação partiu povos, porque a maioria tinha perdido a cena, apreciando, como estavam, uma falta-de-lugar, que se dera entre um velho – “Cai n’água, barbado!” – e o sacristão, no quadrante noroeste da massa. E também no setor sul estalara, pouco antes, um mal-entendido, de um sujeito com a correia desafivelada – lept!... lept!... –, com um outro pedindo espaço, para poder fazer sarilho com o pau.⁴⁵²

Essa vertente cartográfica dos enredos rosianos precisaria esperar até a década de 1950, entretanto, para que o advento da aerofotogrametria no Brasil consolidasse o mapa de Minas Gerais, conferindo maior precisão à inteligibilidade geométrica dos cenários. De fato, as cartas em grande escala anteriores à década de 1940 são demasiadamente imperfeitas para satisfazer o apetite de exatidão da alegoria geográfica de Rosa. Os mapas da “orografia cenográfica” de *Corpo de baile*, ao contrário, explicitam com nitidez inédita para a época os contornos das paisagens do Sertão. A inscrição de signos ideográficos como o S da estrada do recado sobre a grade de meridianos e paralelos do mapa dos poemas necessita ser exata para reproduzir adequadamente a operação pitagórico-neoplatônica de encarnar as essências da Natureza por meio de figuras da geometria da Criação.⁴⁵³

Assim, compreende-se a dupla natureza das demarcações rosianas do espaço. À primeira vista, inclinada na abstração geodésica dos meridianos e paralelos, a linha Saturnino-Mutúm que domina as demarcações planetárias do mapa de *Corpo de baile* é graficamente abstrata, não sugere nenhum significado concreto na paisagem mineira. Do mesmo modo que as linhas das constelações celestes ou que o ponto de fuga pictórico, tratar-se-ia de mera convenção arbitrária, derivada da repartição do globo em meridianos que permitem calcular a inclinação dos rumos. Contudo, como demonstrado no capítulo 3, a existência desse eixo central no quadro cenográfico não pode ser dissociada das anfractuosidades dos espigões divisores das bacias hidrográficas dos Gerais. A “harmonia com o terreno, com a topografia” proporcionada pela alegoria rosiana confunde mundo e mapa numa totalidade compósita cujos

⁴⁵² Id., p. 326-7.

⁴⁵³ “Leibniz disse que a música era uma álgebra sentida” (nota manuscrita em E18, p. 8). Exemplos paradigmáticos dessa operação geométrica são os sólidos platônicos descritos no *Timeu*.

caminhos internos reproduzem as essências platônicas das demarcações musicais inscritas na paisagem.

Segundo Plotino e a toda a tradição platônica, o corpo humano está imerso num espaço-tempo musical sintonizado com as revoluções superiores por meio de “afinidades simpáticas” e “afinidades antipáticas” balanceadas pelas divinas proporções da Natureza. O pressuposto do conceito neoplatônico de balanço ou proporção é a reprodução de “relações aritméticas elementares, idênticas àquelas existentes entre os intervalos musicais, as distâncias que separam os astros, e particularmente os planetas”.⁴⁵⁴ Essas relações aritméticas são descritas por José Miguel Wisnik em *O som e o sentido* (1999) com respeito à íntima conexão entre os saberes musicais e metafísicos na filosofia das esferas pitagóricas. Num procedimento arqueológico, em *As palavras e as coisas* Michel Foucault classifica as similitudes que orientam a cosmologia renascentista segundo a posição relativa dos corpos no sistema alegórico e a natureza dos vínculos micro- e macrocósmicos estabelecidos, realizando uma engenhosa compilação de tratados alquímicos, astrológicos e teológicos dos séculos XV e XVI. *Convenientia, aemulatio, analogia, simpatia*: essas quatro similitudes básicas governam, segundo Foucault, todo os caracteres e movimentos no baile dos seres sublunares. A presença do Criador é revelada em cada detalhe anatômico ou botânico do livro da natureza, lido pelos neoplatônicos como uma espécie de espelho das essências do universo. Em *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, Erwin Panofsky sumariza numa erudita viagem historiográfica a cosmovisão constelada de astros dos alquimistas, filósofos e demais emuladores do Uno. Segundo o crítico alemão, a propagação do neoplatonismo entre artistas e filósofos europeus deve ser estudada com respeito à circulação das traduções de Platão e Plotino introduzidas na Itália ao longo do *Quattrocento*. Com efeito, a visão plotiniana que segundo Benedito Nunes permeia os caminhos da unidade de *Corpo de baile* teve um de seus

⁴⁵⁴ Backès, 1994, p. 135.

momentos culminantes no Renascimento florentino, em torno das figuras centrais de Marsilio Ficino (1433-99, tradutor de Plotino para o latim), Pico della Mirandola (1463-94, autor de uma singular fusão entre neoplatonismo, aristotelismo e esoterismo) e, especificamente para a então renovada ciência da cartografia, Paolo del Pozzo Toscanelli (1397-1482).

Médico, matemático, astrônomo e geógrafo, tutor de Américo Vespúcio e correspondente do rei de Portugal, Toscanelli manteve discussões com nomes-chave do Renascimento italiano, além de relacionar-se com pensadores do norte da Europa como Nicolau de Cusa e Johannes Regiomontanus. O desenvolvimento da perspectiva linear em pintura e arquitetura, segundo Samuel Edgerton Jr., autor de um estudo pioneiro sobre o tema,⁴⁵⁵ deveu-se em grande medida à estreita colaboração entre Toscanelli, Leon Battista Alberti (1404-72) e Filippo Brunelleschi (1377-1446), sobretudo por meio de estudos compartilhados em óptica e geometria. Segundo o crítico e curador norte-americano, a grade de paralelos e meridianos que Toscanelli resgata de Ptolomeu pode ser vista como análogo geodésico da matriz de linhas imaginárias que estrutura as perspectivas pictóricas então em voga. A projeção da retícula ptolemaica sobre a esfera terrestre, como a disposição das partes da pintura em perspectiva, pioneiramente emprega um ponto de vista único e central para transportar os contornos do globo até um mapa-múndi quadriculado. Não por acaso, os luxuosos mapas-múndi que começaram a circular entre aristocratas e aficionados europeus com a descoberta do Novo Mundo e as conquistas asiáticas, no século XVI, eram comercialmente referidos em italiano como *pitture*. Os artesãos responsáveis pela confecção das cartas geográficas amiúde possuíam carreiras paralelas como gravadores e pintores de cenas religiosas e históricas. Beneficiada por tal proximidade, a disposição do quadro cartográfico passa a emprestar o triângulo visual das calculadas telas, painéis e retábulos do *Quattrocento*, unificando as diferentes regiões representadas num plano de coordenadas

⁴⁵⁵ Cf. Edgerton, 1974.

orientado por uma única origem ou ponto de fuga central, determinado pelo meridiano de referência da projeção. Trata-se do terceiro método descrito por Ptolomeu para o mapeamento da Terra na *Geografia*, cuja coincidência entre o meridiano central e o plano do olho do observador estimulou, segundo Edgerton, o desenvolvimento da perspectiva linear.⁴⁵⁶ Décadas mais tarde, a retícula de Ptolomeu, igualmente empregada na mensuração do céu estrelado, seria estabelecida pelo cartógrafo flamengo Gerardus Mercator (1512-94) como padrão da cartografia da Terra, fixando-se definitivamente em coordenadas cilíndricas.

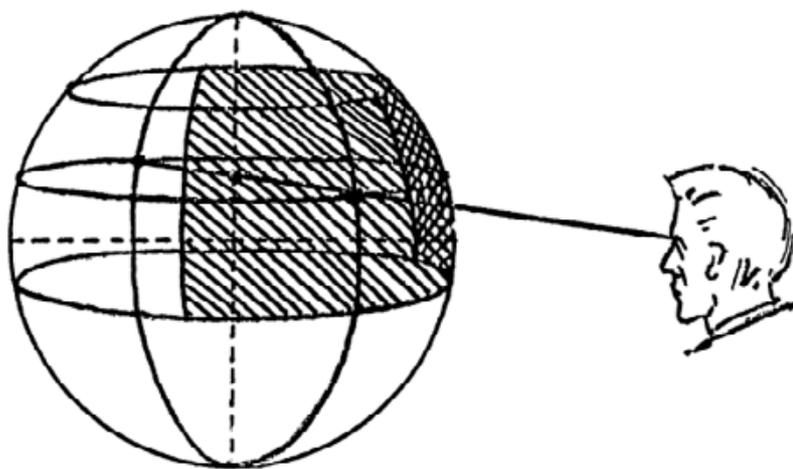


Figura 51 – A terceira projeção de Ptolomeu (extraída de Edgerton, 1974)

Nos novos mapas, em que as linhas de rumo dos antigos portulanos⁴⁵⁷ tornam-se retas inclinadas com ângulo constante em relação a todos os meridianos, estão satisfeitas duas necessidades da ciência renascentista: a minúcia dos contornos da realidade, aperfeiçoamento da grade cosmográfica de Ptolomeu decisivo nos jogos de poder das conquistas ultramarinas, e a praticidade do uso de bordo do mapa como plano de cálculo do trajeto percorrido, no qual se aplicam as regras mais elementares da geometria euclidiana. Como afirma Edgerton,

⁴⁵⁶ Os dois primeiros métodos resultam nas seções cônicas preferidas por Ptolomeu na configuração de seu *oikumene*, restrito à Europa e partes da Ásia e da África.

⁴⁵⁷ Encontram-se linhas de rumo nos portulanos do Mediterrâneo já na Baixa Idade Média, enfeixadas em nódulos precursores das rosas-dos-ventos nas proximidades dos portos para auxiliar os marinheiros no emprego de bordo da bússola. Contudo, somente o advento da retícula de meridianos e paralelos de Mercator, no final do século XVI, lhes conferiria importância científica na mensuração de distâncias e na definição dos contornos das novas terras descobertas além-mar. Cf. Astengo, 2007.

O advento da perspectiva linear teve um efeito nitidamente mais intenso que a simples mudança de estilo sobre os artistas cartográficos. Ele influenciou os próprios fundamentos de sua percepção psicológica. Em vez de enxergar a cidade como uma coleção heterogênea de detalhes interessantes, recantos, esquinas e cornijas que atraem a atenção do transeunte casual, o artista do Mapa começou a vê-la desde um ponto de vista único, que tudo pretende abranger.⁴⁵⁸

Simultaneamente, o aprimoramento da cartografia florentina cria um espaço visual cuja racionalidade matemática emula o espaço de operação dos pintores e arquitetos contemporâneos. Em *Corpo de baile*, tal como no Renascimento florentino, pintura de paisagem e pintura cartográfica convergem no mapa segundo relações analógicas que a retícula ptolemaica permite mensurar, descrever, representar, avaliar em termos geométricos. Essas relações encontram uma espécie de “parábise” num importante (e aparentemente inédito) documento encontrado no Caderno 1. A seguir reproduzido na íntegra, “O essencial para uma obra” retoma o esquema das partes da pintura da pasta E18 analisado no capítulo 3, amplificando-o para os termos do “mapa em grande escala” dos poemas.

⁴⁵⁸ Edgerton, 1974, p. 276.

pintura, “cria outro espaço, sobre o qual desliza um tempo cromático que é reversível como o da poesia, da música e do mito.”⁴⁶⁰ Com efeito, as rubricas referentes ao planejamento dos enredos e ações tratam o desenvolvimento narrativo em termos análogos aos da análise musical, alusivos ao melodrama dos *leitmotive* ao longo dos poemas. Trata-se de uma autêntica confissão sobre o método, que revela graficamente as “conexões de temática, correspondências estruturais [e] efeitos de justaposição e oposição” enxergados por Paulo Rónai na vertente musical do livro por meio de convenções e metáforas geométricas. O mapa do Sertão converte-se no tabuleiro do jogo rosiano das ideias, inseparáveis dos vales, montanhas, bichos e plantas que indicam o “interior do exterior” da ficção. O plano de coordenadas da cartografia se revela, assim, um verdadeiro céu de constelações intratextuais, proporcionando todos os movimentos essenciais de personagens, motivos e temas.

Especial atenção, nesse sentido, merece o item que agrupa as “assonâncias de ideias”. Nos termos gráficos de Rosa, os “para-enredos” psicológicos de Doralda e Lalinha perfazem um “paralelismo” invertido. A primeira se casa com Soropita, abandonando a prostituição, enquanto Leandra é abandonada pelo marido para ao final entregar-se “soezmente”⁴⁶¹ ao sogro Liodoro. No campo das “simultaneidades”, é marcante a presença de personagens limítrofes e/ou visionários em quase todos os cenários: Mãitina (CG), João Urugem (EA), os numerosos loucos de RM, a Toloba em ELL, o Chefe Zequiel (B). Os feiticeiros também espreitam o leitor ao longo de CG (Mãitina), B (as feiticeiras convocadas para “chamar” Irvino de volta para Lalinha) e ELL (Adélia Baiana e a “mulher de Ribeirão abaixo” que faz amavios). A fazenda do Pinhém, aliás, concentra boa parte dos “cruzamentos” do livro, constituindo um autêntico “nódulo” de chegadas e partidas, “ponto de convergência” e de

⁴⁵⁹ Lévi-Strauss, 2004, p. 47.

⁴⁶⁰ 1977, p. 53.

⁴⁶¹ CB, p. 509.

“divergência”⁴⁶² onde os destinos se entrecrocaram amorosamente, de modo a produzir novas e mais estáveis configurações.⁴⁶³

A essência do documento diz respeito ao fato de que a geometria cósmica das paisagens de *Corpo de baile* opera sobre os enredos das estórias assim como no Todo cartográfico as relações posicionais dos cenários determinam a vida diegética de personagens, motivos e temas. As figuras cartográficas desenhadas entre os cenários consistem em imagens visuais das atrações e repulsões controladoras das “correspondências” entre as partes componentes da paisagem, desde a geologia e a botânica sertanejas até a ficção da intratextualidade planetária em grande escala. Ressaltadas na Figura 52, as ligações entre as estações da viagem da comitiva de RM e os poemas afins denotam um cuidadoso planejamento figural-geométrico para as relações entre o microcosmo da Parábase central e o macrocosmo dos demais cenários. Trata-se de “assonâncias de ideias” intimamente relacionadas à topografia dos poemas, ao mesmo tempo em que dirigidas por identidades essenciais com os atributos dos planetas.

⁴⁶² Células de jargão cartográfico encontradas em E20, p. 24.

⁴⁶³ “Briga da caatinga com o Gerais... Buriti-bravo: é espinhoso...” (CB, p. 382.)

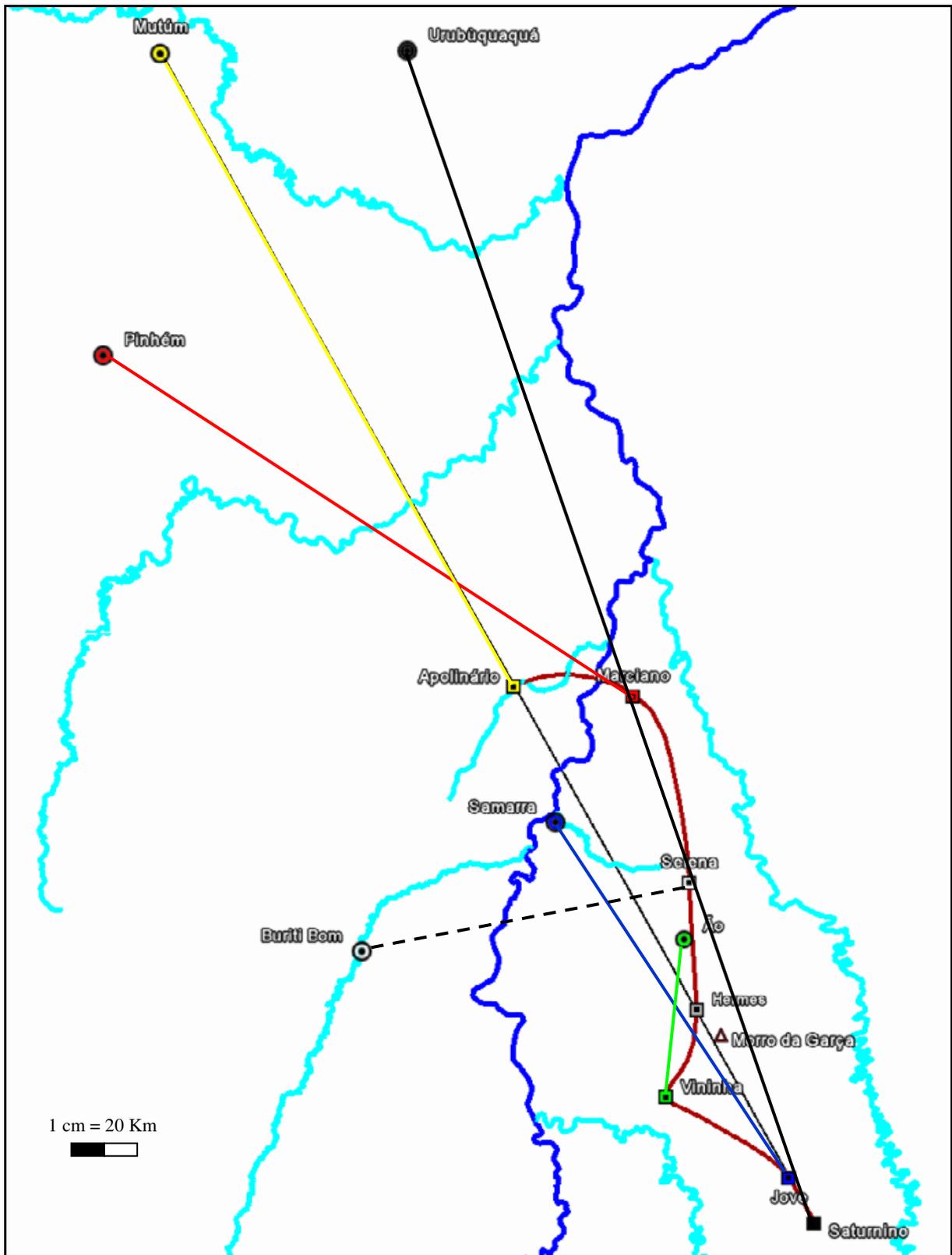


Figura 52 – As principais linhas geodésicas entre RM e *Corpo de baile*

Saturnino: Urubùquaquá – Seo Juca Saturnino e Segisberto Saturnino carregam no nome uma conexão direta entre o chapadão do Urucuia e a fazenda Saco-dos-Cochos. “Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante” (C, p. 346): a “belavista” desfrutada desde a varanda do Urubùquaquá também remete a Vista Alegre, primeira denominação do arraial de que se origina Cordisburgo.

Jove: Samarra – A “enorme fartura” de comida na festa de Manuelzão (EA, p. 118), em que a farinha é pública e há imensas quantidades de arroz e carne nas grandes panelas de barro, ecoa a “sobrefartura” da fazenda do Jove, a “ceia boa” (RM, p. 255) que lá se desfruta depois da audição da novela do rádio: estórias de amor e traição contadas e recontadas ao modo de Joana Xaviel, na cozinha da Samarra.

Vininha: ão – Ambos os recantos de pé-de-serra são rodeados pelas verdejantes axilas da Formação Três Marias. Ademais, a mocinha cobiçada por Pedro Orósio na fazenda de dona Vininha é noiva de um condenado preso em Curvelo (RM, p. 257), assim como Doralda, em D, é casada com Soropita, de quem se conta que respondeu a vários júris “em três comarcas diferentes” (D, p. 306).

Hermes: Morro da Garça⁴⁶⁴ – Na beira do córrego da Capivara, Hermes pertence à bacia do rio das Velhas, sub-bacia do ribeirão Bicudo, mesma situação hidrográfica do riacho do Morro, que nasce nas encostas do morro da Garça. Os dois cursos d’água se encontram com o Bicudo com apenas uma légua de diferença. Percebe-se, assim, como Hermes é um ponto de convergência da Terra com o itinerário da estrada dos planetas, sob a mediação da água.

⁴⁶⁴ Segundo Heloísa Vilhena de Araújo, o morro é ao mesmo tempo Terra e Mercúrio.

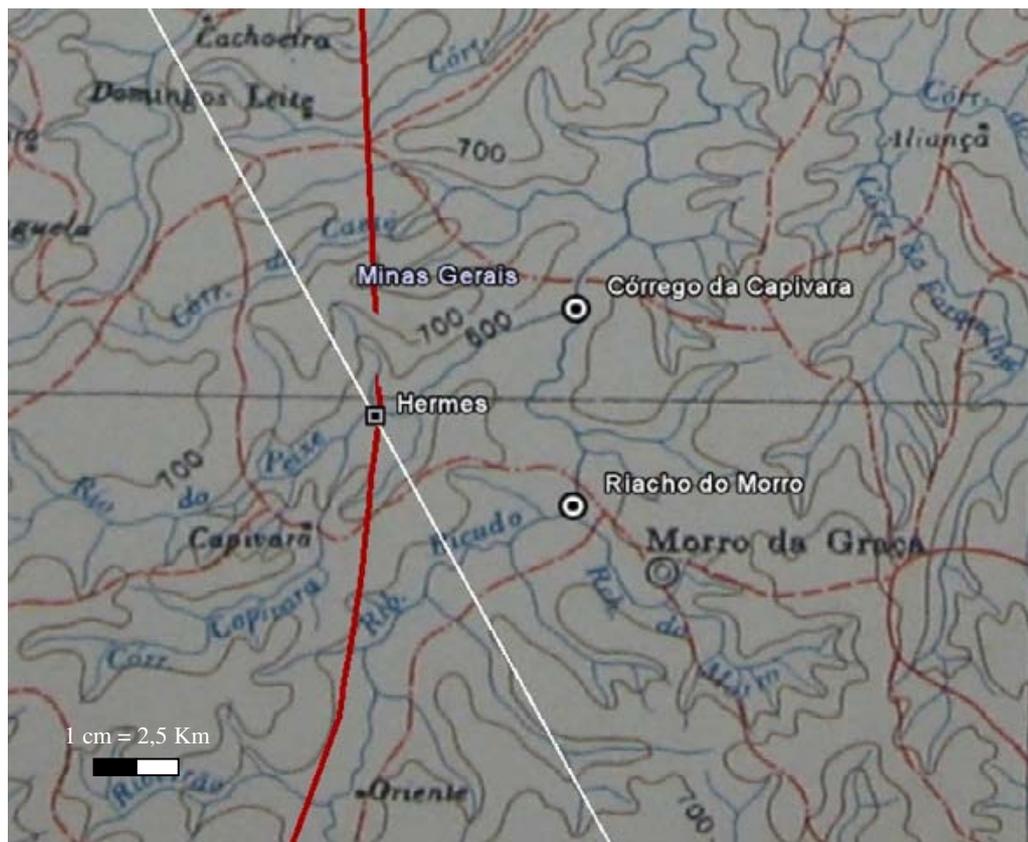


Figura 53 – A bacia do ribeirão Bicudo (BHSE)

Selena: Buriti Bom – As presenças do padre e da religião na quinta estação da comitiva são ecoadas em B pelas rezas de Maria Behú. As festas de São João e Natal no Buriti Bom remetem, do mesmo modo, à “festinha” da fazenda do “fim de serra” lunar. A fazenda de iô Liodoro também está próxima de um limite, o rio Abaeté, além do qual começam os altos sertões do divisor de águas do Paracatu.

Marciano: Pinhém – A “barriga serrã” da serra do Repartimento e a “ilha farta” do Pinhém, rodeada pelas vertentes setentrionais da bacia do Paracatu – a serra do Rojo e a serra do Saldãe, dispostas em semicírculo –, compartilham a forma aproximada de uma arena orográfica, cenário apropriado para os embates bélicos. No Marciano, os córregos da Onça e do Medo conectam os perigos de violência experienciados por Lélío aos de Pedro Orósio.



Figura 54 – Marciano e Pinhém

Apolinário: Mutúm – Tal como o sitiozinho de serra da infância de Miguilim, a vereda do Apolinário situa-se numa espécie de “covoão”, vale estreito e profundo formado pelo chapadão dos Gerais e pela serra do Morro Vermelho. A proximidade com a fazenda do Marciano (e, portanto, do Mutúm com o Pinhém) é assinalada pela migração do campeiro morrovermelhano para a outra margem, onde ameaça brigar com Pedro Orósio.

Assim sendo, no mapa de *Corpo de baile*, “a geografia clássica de Ptolomeu confirma o fundamento básico da arte clássica, isto é, o todo deve ser uma expressão da soma de todas as suas partes”⁴⁶⁵ – como em Plotino, perfeitamente mensuráveis em separado e em relação proporcional ao conjunto. As correspondências proliferariam infinitamente no sistema do livro não fosse a operação do conjunto de limitações graficamente impostas pelas linhas de rumo aos movimentos motívicos da ficção, operados em todas as direções pelo “demônio das correspondências”. Desprovida da ossatura espacial proporcionada pela loxodrômica Saturnino-Mutúm e pelas demais conexões geodésicas, a recombinação intratextual multiplicar-se-ia à exaustão, desorientada entre as sub-bacias hidrográficas do São Francisco.

Na partitura harmoniosa do Sertão rosiano, entretanto, as fronteiras da Natureza neoplatônica efetuam os recortes necessários à inteligibilidade do sistema, construindo uma Forma que organiza o brejão de similitudes possíveis numa minuciosa arquitetura cartográfica, estruturada pelos traços dos “cruzamentos”, “paralelismos” e “nódulos” essenciais. As ligações RM-demais poemas mostram como, à maneira de uma caixa de ressonância recoberta de rochas, bichos, árvores e estrelas, o corpo geodésico delineado pelas coordenadas dos principais cenários instrumentaliza os canais de comunicação entre as partes do livro, direcionando suas articulações intratextuais conforme a ideia de Unidade que guiou o projeto inicial do díptico de 1956 – e que, desdobrada em duas partes “de rumo a rumo”, subjaz à construção da “orografia cenográfica” de todo o Sertão rosiano.

O mapa do mundo converte-se, desse modo, em imagem do livro. A conversão da cartografia de *Corpo de baile* em plano de significação ideográfica encontra sua mais importante consequência nas combinações de leitura dos poemas. A natureza “sinuosa simétrica” da estrada de RM propõe um itinerário alternativo que conforma a linha reta do índice à circularidade musical da cantiga do recado. Urubùquaquá e Mutúm tornam-se as estações terminais de um circuito de leitura reorganizado em acordo com os volteios da estrada planetária da comitiva, reiterando a oposição paradigmática que anima a mitologia das paisagens do livro. De Saturno ao Sol, o “mapa em grande escala” reposiciona as extremidades planetárias do cosmo rosiano numa alternativa “disposição de elementos numa ordem espacial, uma proposta de organização que não é una e que será também objeto de leitura, prescrição liminar relativa à reconfiguração das partes”.⁴⁶⁶ O novo roteiro de leitura, tal como a saga de Pedro Orósio, inicia-se e termina nos Gerais altos do Urucuia, e consiste numa espécie de prova de consistência das hipóteses de Heloísa Vilhena de Araújo.

⁴⁶⁵ CB, p. 285.

⁴⁶⁶ Id., p. 157.

Índice	Mapa
1 Campo geral	1 “Cara-de-Bronze”
2 Uma estória de amor	2 Uma estória de amor
3 A estória de Lélío e Lina	3 Dão-lalalão
4 O recado do morro	4 O recado do morro
5 Dão-lalalão	5 Buriti
6 “Cara-de-Bronze”	6 A estória de Lélío e Lina
7 Buriti	7 Campo geral

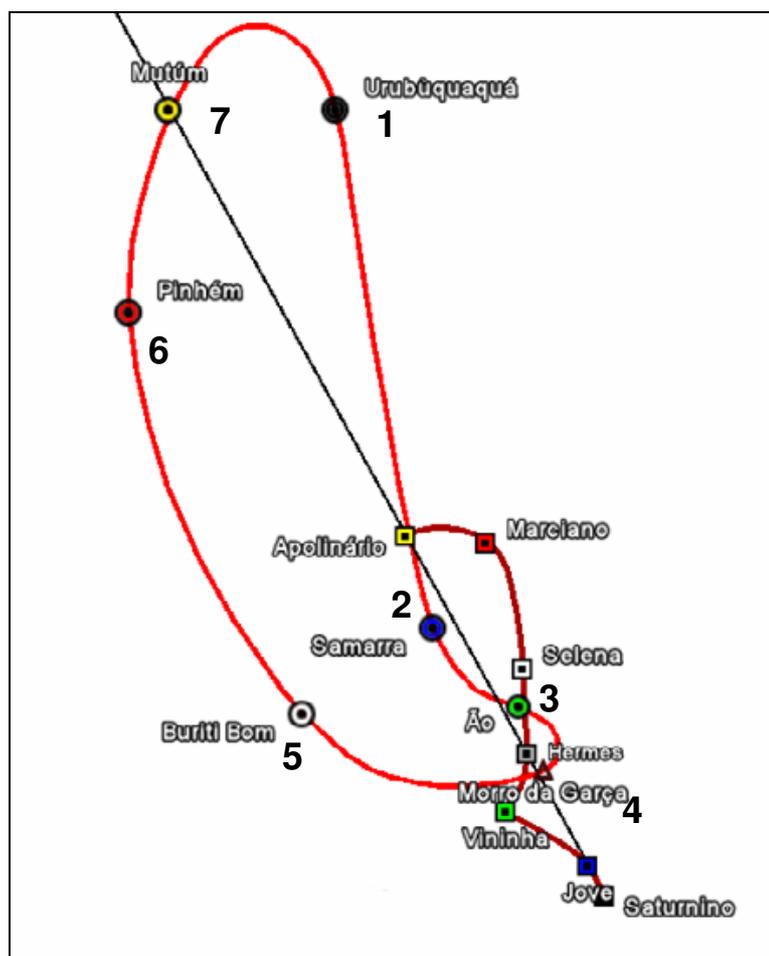


Figura 55 – Do Cara-de-Bronze a Miguilim

Como afirma Clara Rowland acerca do problema da unidade dos poemas, “essa linha que une entre si as partes de um livro, na sua evidência intermitente, ganha corpo [...] na representação do índice, que postula uma totalidade ao mesmo tempo em que a questiona”.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Rowland, 2004, p. 154.

Cingida por um grande circuito elipsoide, a sequência horária de planetas iniciada no marco saturnino da fazenda do Cara-de-Bronze e terminada no sítio solar do Mutúm coincide ponto por ponto com as estações planetárias da comitiva. Quando lido na sequência nominal proposta pelo índice, CG permanece como “ponto de irradiação” ou de “divergência” de motivos, segundo o jargão cartográfico anotado por Rosa. Na nova ordem, entretanto, CG é o “ponto de convergência” das coisas da “realidade sertaneja”, estação final do livro que, não por acaso, também é um começo. Em C, novo ponto de origem, a explícita presença autoral de Moimeichêgo sinaliza o estado ainda bruto, experimental da forma ficcional, que amalgama (emulando o Brejo) efêmeras modalidades de narração: maranduba, roteiro de cinema, ensaio, parábase. No “difícil” poema da viagem do Grivo, entretanto, as listas recitadas pelo jovem vaqueiro amiúde conservam relações de contiguidade motívica estabelecidas em CG, sugerindo que o ritmo paratático dos nomes da Natureza já contém, em germes, todos os temas e motivos mobilizados na composição das paisagens do livro – o ritmo infralógico do “quem” das coisas. Teria sido a estória do Cara-de-Bronze o primeiro membro do projeto de 1956 a ser escrito? As listas funcionariam, nesse caso, como verdadeiros “acumuladores de baterias” do livro, relacionando a maioria absoluta das espécies que aparecem nos cenários subsequentes, segundo a nova ordem de leitura. Esses rodapés efetivamente reproduzem o processo humboldtiano de acumulação de referências científico-naturalistas documentado nos manuscritos do AIEB como etapa preliminar à escrita. A partir da enorme profusão de nomes e espécies do Sertão (cf. Apêndice), correspondências estruturais são gradativamente proporcionadas pelo itinerário circular do livro, transmutando a mistura de cobre e estanho que compõe o feio bronze do Urubùquaquá – Brejo – no ouro goethiano da iluminação de Miguilim – Buriti –, prenunciado pela poesia da inesquecível Cuca Pingo-de-Ouro.⁴⁶⁸ A representação virtuosa do psiquismo das crianças do Mutúm corresponde, no fim do percurso

⁴⁶⁸ Cf. Wisnik, 1998.

planetário dos poemas, à elaboração completa da forma ficcional, musicada pelas cantigas em forma de “loxía” de seo Aristeu.

Na nova ordem de leitura, diversas relações motívicas insuspeitas são evidenciadas: é como se a sequência dos poemas equivallesse ao ângulo sob o qual se olha um cristal à luz do sol, proporcionando diferentes subdivisões prismáticas à medida em que a rotação do livro expõe novas partes brilhantes. Assim, motivos expostos em CG e ELL que prefiguram episódios de poemas posteriores segundo a sequência tradicional – por exemplo, as estrelas, a buritirana, o gavião etc. – convertem-se, no final da sequência planetária, em posfigurações da história intratextual acumulada desde o outro extremo, intensivamente carregadas dos efeitos emocionais e musicais da leitura. Como lamenta Miguilim em CG, “o Ditinho está em glória”,⁴⁶⁹ mas na ordem inversa é o Miguel adulto quem antecipa a morte do irmão, em sua viagem até Maria da Glória: “Dito, o silêncio vem.”⁴⁷⁰ Os três “contos” da Parábase (únicas partes do livro a possuírem epígrafes individuais), do mesmo modo, passam a anteceder os “romances” dominados pela presença de Lélío, Miguilim/Miguel e sua família (com D assumindo a função de *Zwischenspiel* tragicômico). Na nova ordem, João Urúgem (EA) prenuncia a Toloba (ELL), Mãitina (CG) e os recadeiros mais amalucados de RM. Manuelzão e sua conversão final de boadeiro andejo em morador fixo são a matriz do sossego de Soropita, do outro lado do espigão divisor de RM. Também na Samarra, uma pergunta feita por Manuelzão ao moço Promitivo, irmão de Leonísia, prefigura um dos motivos primordiais de CG: “E, de repente, Manuelzão tranqueou o cavalo: – ‘Meu filho, você já é crismado?’ – ele perguntou. – ‘Pois, seo Manuelzão, não é que eu mesmo nem não sei?’”.⁴⁷¹ Do Urubùquaquí ao Mutúm, “costeando o Rio do Chico pelas cabeceiras”,⁴⁷² é Nhorinhá o modelo de todas as maravilhosas mulheres sensuais dos romances – Doralda (D), as Tias do Pinhém (ELL), a mãe

⁴⁶⁹ CB, p. 81.

⁴⁷⁰ Id., p. 513.

⁴⁷¹ Id., p. 126.

⁴⁷² GS:V, p. 9.

de Miguilim (CG) –, passando pela transfiguração erótica de Lalinha em B. Em D, Doralda vestida como “senhora de cidades” no meio dos gerais remete justamente a Lalinha, princesa da Capital maquiada e vestida como num conto de fadas entre as brenhas do Buriti Bom. Doralda, portanto, passa a equivaler a uma espécie de fusão entre os encantos sensíveis da mulher-moça de Riobaldo e as virtudes domésticas de Leonísia (EA). “Tam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando”:⁴⁷³ no poema de Vênus, a despedida de Soropita e Dalberto, na noite do Æo, prenuncia a última frase do poema de Marte, ELL:

Soropita se levantou, alto, avante. Dalberto também. Aí era como se eles estivessem se abraçando, no despedir para uma boa noite, os olhos e modos de Dalberto quietados [...]”⁴⁷⁴

Em CG, as pulsões eróticas de Mãe afloram as de Benvinda, sua mãe, dita prostituta por um dos vaqueiros do sítio – fechando assim o ciclo iniciado em C. As virtuais incongruências da nova cronologia de personagens, em que Miguel aparece no Buriti Bom adulto e se lembra do Mutúm antes da leitura de CG, são compensadas pela escala de idades existente entre os protagonistas dos poemas. Do Cara-de-Bronze a Miguilim há uma nítida sequência decrescente.

Poema	Idade estimada (anos)
C (Cara-de-Bronze)	80-90
EA (Manuelzão)	50-60
D (Soropita)	30-40
RM (Pedro Orósio)	20-30
B (Miguel, Lalinha)	25-26
ELL (Lélio)	18-20
CG (Miguilim)	7-8

Como afirma Flora Süssekind sobre o romance de formação [*Bildungsroman*], principal modelo narrativo subjacente às tramas de *Corpo de baile*, “o itinerário geográfico desses sujeitos-em-formação converte-se [...] numa espécie de inventário do tempo

⁴⁷³ CB, p. 238.

⁴⁷⁴ Id., p. 333.

também”.⁴⁷⁵ Nesse sentido, o padrão de idades entre Urubúquaquá e Mutúm reproduz o caminho diacrônico da geologia da viagem de RM: de Cordisburgo (F. Lagoa do Jacaré) à vertente do Formoso (Fs. Areado e Mata da Corda), a viagem percorre uma espécie de itinerário decrescente das eras geológicas da Terra, congelado na partitura do espigão divisor. A vida dos protagonistas dos poemas conforma-se naturalmente à música cósmica que anima a ficção cartográfica.

Reaparecendo no horizonte da análise, os fundamentos musicais da composição de *Corpo de baile* revelam-se em sua pureza numérica na “álgebra mágica”⁴⁷⁶ propiciada pela sequência Urubúquaquá-Mutum. Percebe-se que, como consequência de sua disposição “sinuosa simétrica” na terra mineira, os dois índices – o impresso no livro e o proposto pelo mapa – estabelecem conexões significativas com a paixão pitagórica e neoplatônica pelas proporções algébricas. As ligações entre terra e céu que instrumentalizam a “álgebra mágica” do documento “O essencial para uma obra” transparecem com a aplicação de uma soma entre as matrizes posicionais de poemas, procedimento tradicionalmente empregado na visualização dos padrões internos dos quadrados mágicos⁴⁷⁷ e aqui adaptado para as prescrições numéricas de Rosa. Visualizada nas matrizes posicionais reproduzidas abaixo (RM sendo representado na posição aproximada do morro da Garça), a música das esferas sertanejas encontra sua expressão nuclear.

⁴⁷⁵ Sússekind, op. cit., p. 110.

⁴⁷⁶ Rosa, 2009, p. LVIII.

⁴⁷⁷ Os padrões internos da matriz de inimigos, fazendas e recadeiros mostrada na página 226 poderiam ser comparados aos de um quadrado mágico de dimensões 7 x 7.

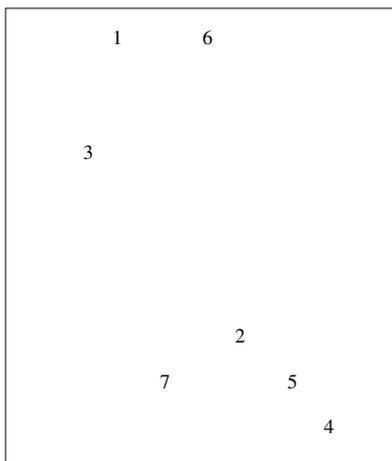


Figura 56 – Índice (CG → B)

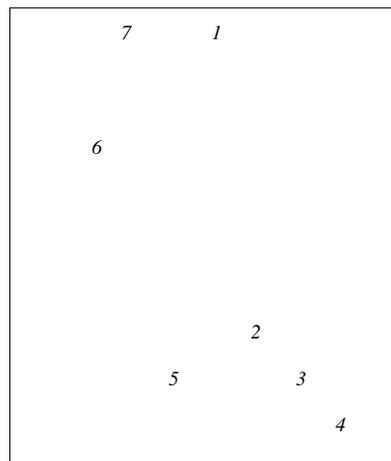


Figura 57 – Mapa (C → CG)

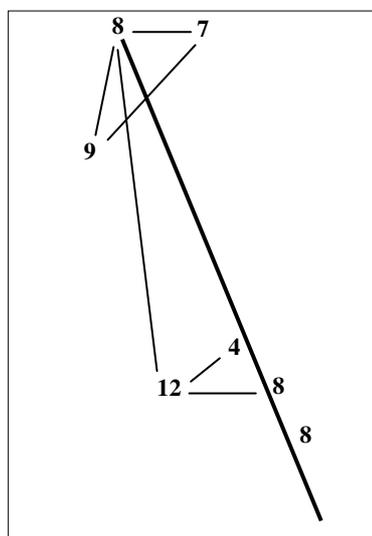


Figura 58 – Soma Mapa + Índice

O diagrama da Figura 58 é notavelmente organizado em torno dos números 4 e 8 (e, portanto, de seu divisor comum, o 2). Para os platônicos e pitagóricos, o 4 é “a fonte perpétua da Natureza e seu sustentáculo”,⁴⁷⁸ o que pode repercutir no fato de RM ser o quarto poema em ambas as sequências de leitura analisadas. De todo modo, é o algarismo reiterado do centro da Parábise que determina a resultante das forças numéricas do conjunto. “De contra”, Urubùquaquá e Pinhém divergem para números ímpares decorrentes da presença do 3: o 7 (4 + 3) e o 9 (3 x 3), mas ainda conservando uma relação de explícita contiguidade com o 8, primeiro múltiplo de 4 que corresponde à posição do Mutúm. O Buriti Bom, embaixo à

esquerda, também exibe a influência do 3 ($12 = 4 \times 3$), resultado da composição algébrica com os poemas meridionais.

O que acontece, no entanto, se os poemas forem sequenciados no mapa conforme o roteiro da viagem de volta da comitiva de RM, isto é, Apolinário→Saturnino, CG→C? Outro interessante diagrama numérico volta a se propor, desta vez dominado pelas operações aditivas.

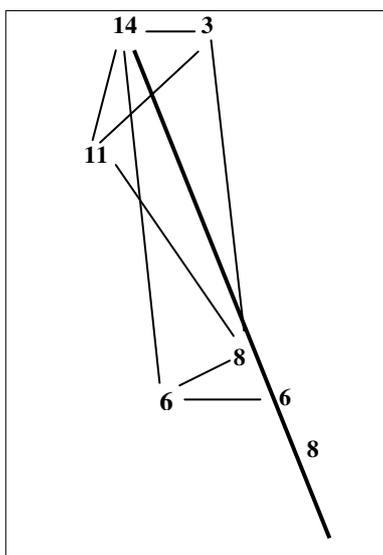
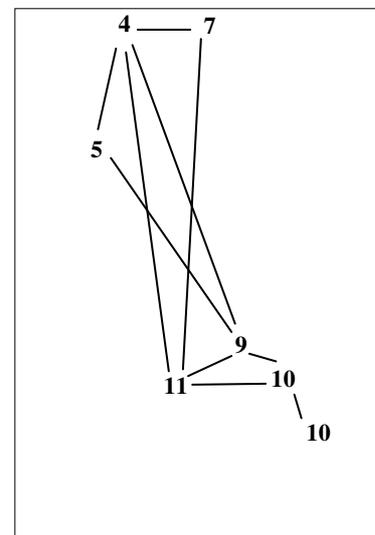
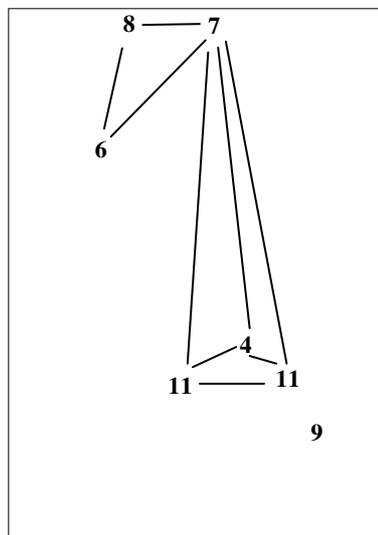
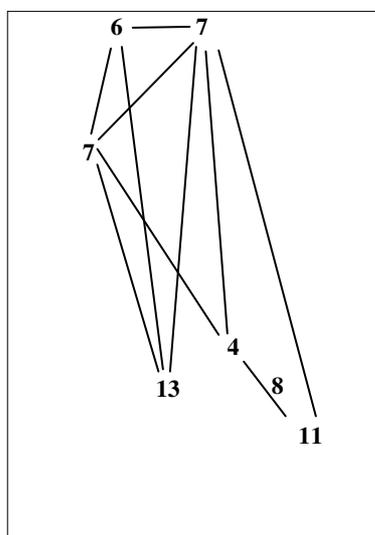


Figura 59 – Soma Mapa + Índice (volta)

O 4, o 3 e o 2 conjugam-se no eixo central para formar o 6 e o 8. A soma $11 + 3$, entre Pinhém e Urubùquaquá, comprova a presença ora elíptica, ora explícita do 7 no livro ($7 = 14 \div 2$), enquanto uma subtração reitera a influência do 8 ($= 11 - 3$). Essa recorrência do algarismo do infinito talvez seja uma alusão ao infinito ambicionado pelo erudito Chico Bràabóz cordisburguense. De todo modo, o sistema é espacialmente construído para ressonar diversos encadeamentos intratextuais. As listas de recadeiros e inimigos de RM (cf. p. 226), por exemplo, produzem notáveis simetrias e contiguidades entre os elementos do conjunto, semelhantes às de certas estruturas cristalinas. Até mesmo a escala planetária de Platão e

⁴⁷⁸ Calder, 1949, p. 198.

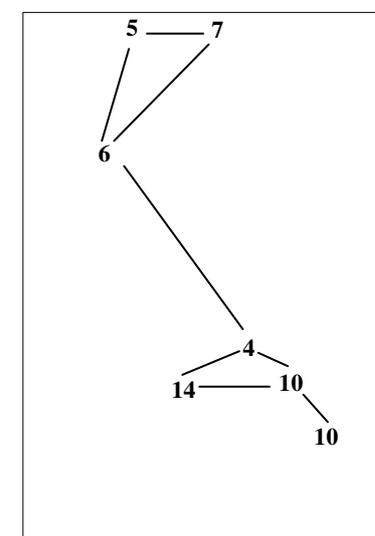
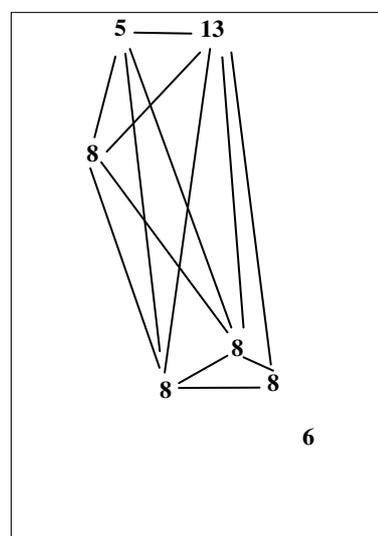
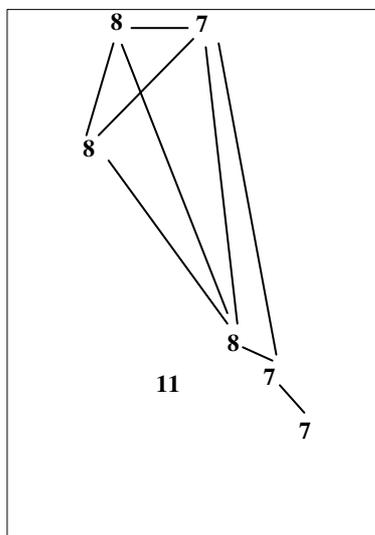
Ptolomeu pode originar uma nova música das esferas na álgebra da topografia sertaneja, explorando harmônicos mais sutis da leitura.



Figuras 60-65 – Soma Índice + 1ª lista de inimigos

2ª lista

3ª lista



Recadeiros

Timeu (ida e volta)

Variadas operações de “cruzamento”, “paralelismo” e “convergência” no interior do conjunto são efetuadas por meio de adição, subtração, contiguidade e identidade. Destacam-se em quase todas as matrizes os reiterados contornos triangulares dos cenários de CG-ELL-C, no

norte, e de EA-B-D (sul), ratificando diversas afinidades descritas ao longo deste trabalho. No entanto, somente a sequência Urubùquaquá-Mutúm (ou, alternativamente, seu avesso anti-horário) é capaz de proporcionar a cristalina ressonância do 4 central ao longo da linha de rumo diretora do mapa. O eixo diretor do cartograma do livro também traz em si a marca da operação pitagórica: o ângulo geodésico de 331 graus noroeste rende $3 + 3 + 1 = 7$, número mágico dos poemas, recadeiros, fazendas e planetas produzido em negativo pela subtração dos Algarismos do rumo especular de 29 graus nordeste, a “loxía” do Gorgulho: $2 - 9 = -7$.

O funcionamento da “álgebra mágica” da unidade dos poemas revela a importância funcional de um trecho de Leon Battista Alberti encontrado em *Come si guarda un quadro*, guia de pintura adquirido por Rosa numa de suas viagens de educação do olho através da Itália (1950):

Aqueles números por meio dos quais a harmonia das vozes soa agradável aos ouvidos dos homens são exatamente os mesmos que enchem seus olhos e almas de prazer maravilhoso.⁴⁷⁹

Ajustando-se a uma topografia transfigurada pelas mágicas proporções entre as partes e o Todo, o reencadeamento Cara-de-Bronze-Miguilim propõe uma alternativa “distribuição dos momentos e tempos da narração”⁴⁸⁰ que ecoa o funcionamento eminentemente musical do cosmo plotiniano. A cartografia do livro, autêntico “mosaico mágico” de Algarismos proporcionais, constitui um autêntico emblema da transcendência do Sertão rosiano, traçado pela dança calculada das esferas entre as montanhas e vales da paisagem mineira. A composição entre a sequência linear da leitura e os volteios harmônicos do recado, como na ponte do ribeirão da Onça, é o ponto de partida de uma nova – e sempre a mesma – viagem.

*

⁴⁷⁹ Apud Marangoni, 1950.

⁴⁸⁰ Rowland, 2004, p. 157.

Embora tenha sido concebido e redigido em sua maior parte antes do contato com a cartografia de Franco Moretti, este trabalho procurou de certo modo responder à provocação do crítico italiano em *A literatura vista de longe*: “Servem, de fato, para alguma coisa os mapas literários”?⁴⁸¹ Seguindo o rumo indicado por Wolfgang Iser, João Adolfo Hansen e Cavalcanti Proença, evidenciar no mapa de *Corpo de baile* o ainda pouco explorado potencial de sentido dos efeitos espaçotemporais da alegoria rosiana foi a meta perseguida ao longo do périplo que ora se aproxima de seu final, e algumas respostas à provocação de Moretti, espero, apareceram entre os acidentes do caminho.

Caso talvez único na literatura mundial, a disposição cartográfica dos cenários de *Corpo de baile* evidencia a unidade indissolúvel das partes do livro por meio numa constelação geodesicamente planejada. Os pontos geométricos que representam os poemas visualizam no plano do mapa um diagrama funcional das translações de temas, motivos e personagens. Simultaneamente, à maneira de um gigantesco geoglifo, a construção cartográfica inscreve um minucioso desenho ideográfico no território de Minas Gerais. Assim sendo, demonstrada a consistência espacial da unidade de *Corpo de baile*, resta a inevitável questão do significado intrínseco da figura inscrita pelos marcos planetários no mapa do livro. Em suma, o que Rosa “quis dizer” com o esquema geométrico que reparte os rios e montanhas de seu estado natal entre os planetas ptolemaicos?

Conquanto laboriosa, a modalidade interpretativa seguida por Francis Utéza – expoente da busca pelos “significados ocultos” da prosa rosiana – forneceria uma resposta talvez conveniente. A evidência de um hieróglifo semelhante ao caduceu de Nhô Hermes associado ao tao da estrada de RM, compondo um diagrama alquímico das hierofanias entre céu e terra oculto dos olhos profanos pelo *common meaning* da poeira sertaneja, poderia ser facilmente provada. Conexões adicionais com o Antigo Egito enriqueceriam a produção de

⁴⁸¹ Moretti, 2008, p. 63

sortilégios analógicos, sobretudo se apontadas na conformação piramidal da massa do morro da Garça, ou no oculto duelo entre deuses egípcios no Mutúm, travestidos de curandeiros Aristeu e Deográcias. Por outro lado, as emanações telúricas que aninam o recado do morro seriam explicadas como índices das maquinações druídicas do Gorgulho, sacerdote das tumbas e menires da paisagem sertaneja.

Entretanto, o analista que assume tal comportamento frente a um sistema ficcional tão complexo e dinâmico como *Corpo de baile* nivela-se ao aprendiz de química que, ansioso por obter um produto reles e inacabado, precipita sua imprudente especulação dos *elementa* com a intrusão de um veneno inibidor do processo. Colherá apenas ouro de tolo, matreiramente espalhado por Rosa ao longo do caminho. Pois a refinada arquitetura intratextual de *Corpo de baile* definitivamente não se presta a recobrir um previsível Caduceu ou, ainda, o Mistério da Pirâmide de Memphis (com Elvis Presley dentro). Como afirma Bakhtin sobre o espaço goethiano, na cosmologia de Rosa “tudo é intensivo, inteligível e artisticamente necessário”, mas não se pode perder de vista o fato de que as estrelas do Pinhém não são deuses indígenas, egípcios ou mesopotâmicos – elas apenas formam constelações visíveis que o escritor conhecia (pois lia livros de astronomia e possuía cartas celestes) e que por ele foram aproveitadas de modo acutíssimo, como também os nomes de fazendeiros constantes nos mapas de Minas Gerais na década de 1950. Em todo o *Corpo de baile*, os deuses e heróis continuam precisando cavalgar diversas léguas, passar os rios pelos vaus e orientar-se pelas estrelas, se viajando de noite. Lélío e Lina, ao fugir para a fazenda do Peixe-Manso, estão simultaneamente tomando o rumo da constelação de Peixes, mas esse fato não diz nada sobre o “significado oculto” do poema do gavião e da buritirana; antes indica que Rosa gostava de utilizar o maior número possível de referências empírico-funcionais, de modo a exercer o mais estrito controle sobre a alegoria cenográfica das situações narrativas. Como este trabalho procurou demonstrar, somente a descrição dos movimentos internos do sistema permite

observar *in vivo* a fisiologia dos poemas, procedimento bastante mais decoroso com o engenho literário de Rosa, para quem “legítima literatura deve ser vida”.⁴⁸² Ainda assim, poupando esforços ao setor ocultista da crítica rosiana, e para que seus entusiastas tenham do que se ocupar entre uma transmutação e outra, ofereço abaixo, já ornamentados, os segredos zen-alquímico-astrológico-egípcio-gauleses do mapa do livro.

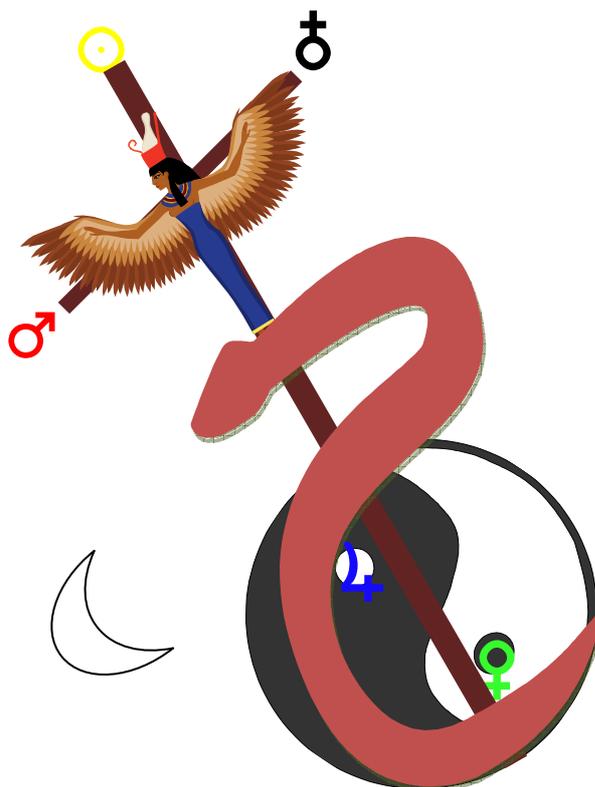


Figura 66 – Arcanos místico-metafísicos do mapa de *Corpo de baile*

A articulação entre mapa e texto que determina a alegoria espacial de *Corpo de baile* prescinde, naturalmente, de conteúdos esotéricos de semelhante extração para proporcionar seus calculados efeitos de unidade. Sintoma do distanciamento funcional de transmutações e hierofanias místicas assumido por Rosa é a marginalia do exemplar rosiano do *Corpus hermeticum*, edição francesa cuja marginalia data dos anos de Paris (1948-51). O escritor se interessa quase somente pelos aspectos geométricos, “concretos” do discurso hermético,

⁴⁸² Rosa, 2009, p. LII.

passando ao largo dos arcanos alquímicos e astrológicos do texto. O movimento das partes que compõem a unidade do Todo, causa primeira do cosmo ficcional de *Corpo de baile*, recebe especial atenção.

E há, portanto, uma boa razão para que o mundo tenha sido nomeado uma ordem (kosmos): pois, a partir do conjunto dos seres, ele compõe uma ordem por meio da diversidade da geração, e pela continuidade da vida, e pela infatigável constância de sua operação, e pelo movimento rápido da necessidade, e pela combinação dos elementos, e pela boa ordem de tudo que vem a ser. Uma espécie de necessidade e uma inteira conveniência permitem que o mundo seja nomeado *kosmos*.⁴⁸³

É notável, inclusive, a semelhança entre dois dos trechos grifados e as sentenças de Plotino aproveitadas nas epígrafes de *Corpo de baile*:

Todo móvel é movido não em algo que também se move, mas em algo que permanece em repouso: e o motor, assim, também está em repouso, pois não lhe é possível ser movido por aquilo que ele mesmo move.⁴⁸⁴

Todo movimento, portanto, se dá numa imobilidade e por uma imobilidade. Do mesmo modo, percebe-se que o movimento do mundo e de todo ser material não provém de causas exteriores aos corpos, mas de causas interiores.⁴⁸⁵

Elipses cosmológicas, volteios de brejos, borboletas que vagueiam em torno de árvores, estradas que contornam vertentes de morros, cobras que se enrodilham em torno das presas: metáforas do círculo, metáforas da translação dos planetas no Sertão. Segundo o documento “O essencial para uma obra” (cf. p. 234), *Corpo de baile* poderia ser simultaneamente classificado como um livro “reto” (pelas conexões loxodrômicas do mapa), “sinuoso simétrico” (pelas simetrias dirigidas pelo S orográfico) e “circular” (pelas recorrências cíclicas de temas e motivos entre os poemas). Se se considera, no entanto, que a linha de rumo é na realidade tridimensional uma curva em grande escala (cf. capítulo 1), percebe-se que é de fato a figura do círculo que domina todas as trajetórias no Sertão, espelhando a geometria interna da Natureza. No *mundus* meticulosamente organizado da

⁴⁸³ Tratado IX, p. 99 – duplo grifo e ponto de exclamação a lápis na margem.

⁴⁸⁴ Tratado II, p. 33 – duplo grifo e × a lápis.

⁴⁸⁵ Id., p. 35 – mesma marcação manuscrita.

“orografia cenográfica”, os círculos proliferam por toda parte a partir da “loxía” do Gorgulho, rodeando os caminhos da “m% - imóvel Terra ptolomaica” em busca de seus centros geodésicos.

Jiboia, cobra, mais medonha de se pensar, uma sojigou o cachorrinho Floresto, mordeu uma orelha dele por se firmar, queria se *enrolar* nele todo, mor de sufocar sem partir os ossos, já tinha conseguido de se *enlaçar* duas dessas voltas [...] (CG, p. 20).

Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, *desenrodilhado*, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por ele se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio, de anhanhonhacanhuva. (RM, p. 240-1)

Ali, o caminho esfolia em *espiral* uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em animal (id., p. 245).

A barba do Ivo igualava, apontando cavanhaque em feio começo. E Pedro Orósio, espiando no espelhinho, se achava meio carecido de cortar o cabelo, que por sobre as orelhas *caracolava* (id., p. 255).

A viuvinha-do-brejo tentava cantar melhor: o macho se dirigindo à fêmea, no apelo de reunir. Depois, vendo o *espiralar* de gaviões, soltou o grito-pio de alarme. E o Guégue a cacetadas matou uma cobra venenosa: – “Você foi vir, agora morre!” E se voltava para os outros: – “Eh, cobra anda em toda parte...” (id., p. 262).

A bezerrada, muito costeada, mansa, mesmo assim refugia, com a hora de agitação, se reuniam num ângulo do curral, em cerrado grupo, as cabeças convergentes, formando uma rosácea. Os vaqueiros escolhiam, seu o seu, *enrodilhavam* os laços em pequenas voltas, boleavam, jogavam. (B, p. 401).

Ao alto que parecia cheio de segredos, silêncios; acaso, entanto, uma borboletazinha flipasse recirculando em ziguezague, redor do tronco, e ele *podia servir de eixo para seus arabescos incertos*. (B, p. 407).

Subiam do cerradão. Instante, estavam no Alto Grande, onde esbarraram. A para o sul, se avistavam segmentos do rio – um *grande S* encolhido – trechos. (id., p. 418).

Todos são sorrateiros. Os da noite: como sabem ser sozinhos! Trotam ou pulam, ou se arrastam, esbarrando para pressentirem as cobras, *enrodilhadas* onde os trilhos se cruzam. (id., p. 432).

Ou, então, antes de abraçar a outra, distendia-se num espreguiçamento de saúde – os claros braços revoltos rolantes, como o *espiralar* de perfumes, escorregava aquela visão, e, na boca, em vez de um bocejo, um sorriso. – “Lala, ah, Lala, você é minha amiga?!” (id., p. 456).

Por meio de suas sucessivas metamorfoses, o movimento circular da viagem planetária de RM tempera a progressão sintagmática, retilínea dos enredos, conferindo-lhes a cada passo novas esferas de significado. O fato de que em sua fuga Pê-Boi parta da fazenda de seo Juca Saturnino tomando o rumo do veredão da Cúia, nos domínios de outro Saturnino, o Segisberto Jéia do Urubùquaquá, assinala como a expansão retilínea da viagem rosiana já contém em si toda a curvatura da translação alegórica. O S da estrada do recado constitui, nesse sentido, uma cristalização essencial da circularidade do livro – basta imaginar esse caractere enovelado em torno de uma linha reta para enxergar suas curvas concêntricas. Do mesmo modo, a semelhança entre o S e uma onda senoidal permite visualizar o círculo cosmológico de Ptolomeu desenovelado sobre o eixo central dos cenários. A primeira letra do poema é um S, assim como a última: espiral infinita, a loxodrômica orienta a circularidade ora explícita, ora sutil dos rumos do Sertão.

Acerca da obra de Baudelaire, em que também abundam as figuras espiraladas, Geoges Poulet descreve a composição arquetípica da linha sinuosa com um eixo reto como uma figura da mediação poética entre a progressão retilínea do ponto e a autossuficiência do círculo, cujo centro imóvel passa então a deslocar-se no espaço e no tempo para definir uma trajetória, um percurso, um caminho.⁴⁸⁶ À confrontação direta dos extremos conectados por uma reta, a curva em espiral, tal como a loxodrômica, prefere privilegiar a construção de um espaço dançado, harmonizando polos opostos segundo curvas qualificadas por Leonardo da Vinci como especialmente adequadas à representação da Beleza.⁴⁸⁷ Por sua natureza calculada, tal como na poesia de Baudelaire, a espiral de *Corpo de baile* é certamente marcada pela artificialidade técnica da construção, evidenciada no mapa pela procura da *loci opportunitas* de cada cenário. O gesto fundante do S da estrada de Rosa provém, contudo, de uma fusão tão íntima entre o olho vidente e o ambiente circundante que é capaz de captar em

⁴⁸⁶ 1979, p. 428-9.

⁴⁸⁷ Apud Poulet, op. cit.

sua simplicidade primordial a dupla natureza do “quem” do Sertão, que está em toda parte mas que sempre se desdobra além da próxima curva do rio, depois da última volta da estrada, atrás do morro. Gesto de quem movimenta um pincel demiúrgico sobre a tela do texto, o Srosiano procura não somente estilizar o princípio geométrico da construção ficcional como evidenciar poeticamente a multiplicidade dos caminhos que levam até a Unidade dos poemas. A esse respeito, o capítulo dedicado à pintura de paisagem pelo pintor e teórico chinês Shitao (1642-1718) nas *Anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga* compartilha com a “orografia cenográfica” rosiana uma variedade de contemplação ilustrada totalmente dedicada à percepção dos movimentos básicos da natureza. É notável a semelhança entre os modos de ver dos dois artistas, indicativa da gestualidade cósmica da música indizível da paisagem.

A substância da paisagem realiza-se alcançando o princípio do Universo.

[...]

Se o Um não está claramente apreendido, a multiplicidade dos seres torna-se obstáculo.

Se o Um está totalmente apreendido, a multiplicidade dos seres revela sua ordem harmoniosa.

[...]

*

A Paisagem expressa a forma e o impulso do Universo.

No interior da Paisagem,

o vento e a chuva, a obscuridade e a claridade constituem o humor atmosférico;

a dispersão ou o agrupamento, a profundidade e a distância constituem a organização esquemática;

verticais e horizontais, depressões e relevos constituem o ritmo;

sombras e luz, espessura e fluidez constituem a tensão espiritual;

rios e nuvens, em sua conjunção ou dispersão, constituem a ligação;

o contraste entre as reentrâncias e as saliências constitui a alternância entre a ação e o recolhimento.

O altivo e o luminoso são a medida do Céu, o extenso e o profundo são a medida da Terra.

O Céu envolve a Paisagem por meio dos ventos e das nuvens.

A Terra anima a Paisagem por meio dos rios e das rochas.⁴⁸⁸

As linhas que conectam as partes da paisagem de Shitao, caminhos de rios e nuvens, unificam os traços inteligíveis da natureza em termos comparáveis aos do documento “O

essencial para uma obra”, indicando que a representação do movimento consiste para ambos os artistas na verdade máxima da arte da paisagem. “Dispersão”, “agrupamento”, “profundidade”, “distância”: a “organização esquemática” dos cenários é calculada segundo convenções cartográficas que também são também os caminhos pelos quais as partes da paisagem dialogam entre si. A alternância de sombras e luz que alegoriza a “tensão espiritual” dos enredos remete, por sua vez, à oposição diametral entre ordem e desordem, Buriti e Brejo que opera as reentrâncias e saliências da terra alegórica de Minas.

Pintor viajante, Shitao define “ação” e “recolhimento” em perfeita sintonia com a essência andeja da “orografia cenográfica”, que reserva aos viajantes o papel ativo de esmiuçar as partes ainda ininteligíveis do livro vivo da natureza, enquanto o recolhimento do morador fixo matiza de saudade os traços sumários do caminho grafado no mapa. Como Goethe e Rosa, poetas imersos na sabedoria do concreto aprendida com Plotino, Shitao preconiza uma visão dinâmica da natureza, em que forma e impulso compõem uma Totalidade diametralmente contrária à *Gestalt* do quadro imutável que caracteriza os cenários estáticos, impenetráveis do narrador realista e naturalista.

Quanto à imensidão da Paisagem: com suas terras que se estendem por mil léguas, suas nuvens que se enrolam sobre 10 mil léguas, suas sucessões de cumes, seus alinhamentos de falésias, nem mesmo um Imortal, em seu voo, que quisesse ter apenas uma visão superficial do conjunto poderia abarcá-lo por inteiro.

Mas, utilizando-se o Único Traço de Pincel como medida, torna-se, no entanto, imediatamente possível participar das transformações do Universo, explorar as formas das montanhas e dos rios, medir a longínqua imensidão da Terra, avaliar a disposição dos cumes, decifrar os sombrios segredos das nuvens e das brumas. Quer postado firmemente diante de uma extensão de mil léguas, quer olhando de soslaio sobre mil cumes enfileirados, sempre se deve voltar a essa medida fundamental do Céu e da Terra.

É em função dessa medida do Céu que a alma da paisagem pode variar; é em função dessa medida da Terra que o sopro orgânico da paisagem se pode expressar. [...] ⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Shitao, 2010, p. 89-90.

⁴⁸⁹ Id., *ibid.*

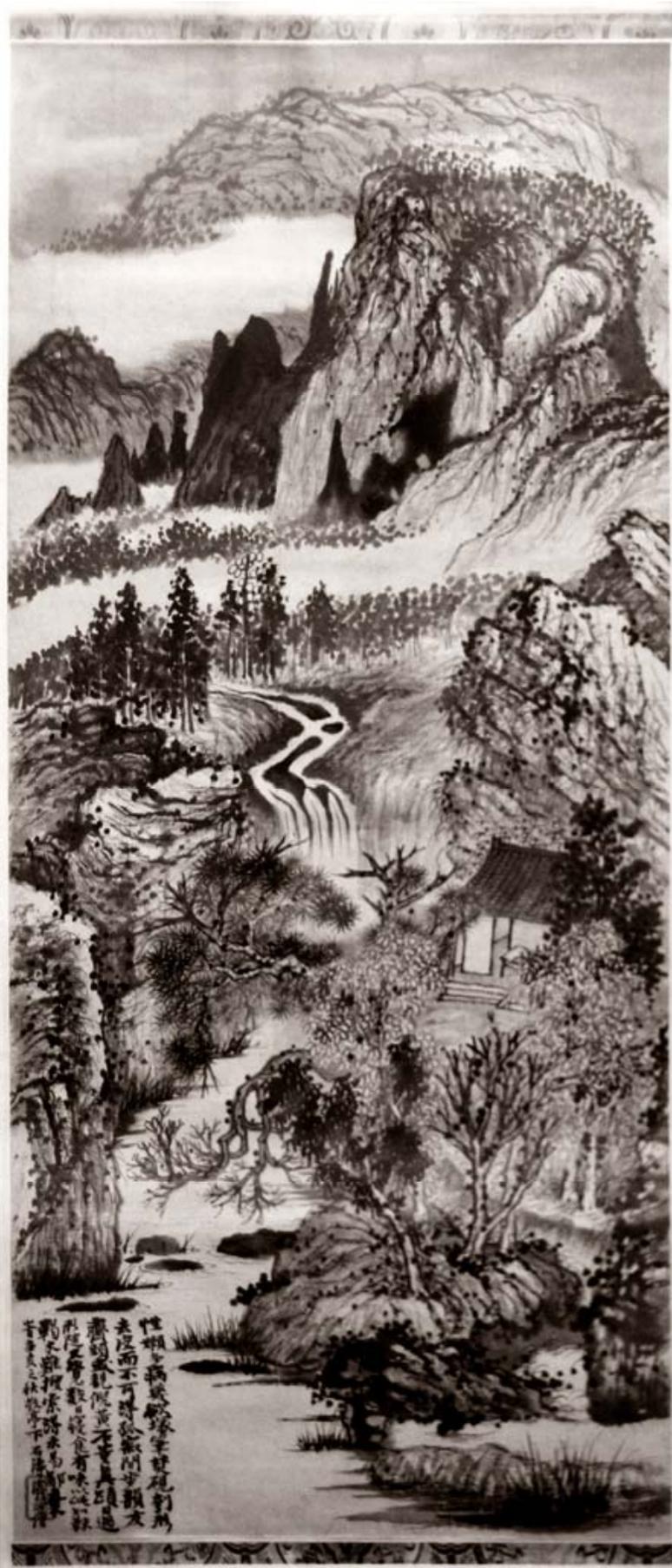


Figura 67 – Shitao, *Montes Jinting no outono*, 1671. Nanquim sobre papel, 86 x 41,7 cm. Coleção Musée Guimet, Paris

Nesse sentido, o S da estrada do recado cristaliza toda a alma montanhosa do mapa de *Corpo de baile*, construída sobre os “mil cumes enfileirados” das serras que se prolongam umas às outras entre Saturnino e Mutúm. Imagem simultânea do espaço e do tempo, a espiral do recado é a síntese dos movimentos geométrico-musicais do livro, escansão dinâmica do círculo em torno de um eixo retilíneo que dá acesso ao cerne da *kinésis* dos poemas. Primo moderno dos volteios da hera no tirso de Dioniso no poema em prosa “À Franz Liszt” de Baudelaire, o arabesco da estrada de RM organiza o lugar-comum alegórico sobre o qual se unificam as distintas temporalidades da translação do recado dos poemas. O S dirige os movimentos dos planetas que participam do percurso da iluminação progressiva dos personagens ao compor com eixo loxodrômico Saturnino-Mutúm um padrão sugerido aos poetas desde tempos imemoriais pela observação da linha eclíptica do Sol, em torno da qual os planetas avançam, giram e retrocedem, parecendo compor “um figurado de dança” ao longo das estações do ano – tal como os urubus que gravitam em torno da lapa do Gorgulho. As conexões interdiscursivas com a astronomia reiteram a essência circular do baile de poemas, dança que, no entanto, é construída ao longo da sequência linear do tempo, simultaneamente limite da espacialização da leitura e cena do jogo musical dos “refrões e assonâncias de ideias” do livro.

“Em termos humanos”, segundo Poulet, a espiral “é a [linha] mais vivaz, mais imaginativa, [...] caprichosa, ondulante, variada, digressiva e complexa”.⁴⁹⁰ Definindo geometricamente a poética do autor de “As flores do mal”, Poulet descreve a coreografia inteligível da espiral como autêntica fundação do espaço poético: “O elemento eterno, invariável, é a projeção em linha reta da vontade; o elemento relativo e circunstancial é a expansão sinuosa, conquanto delimitada e suspensa, da imaginação. Erigidas em conjunto, essas duas linhas fornecem ao poeta o seu espaço”.⁴⁹¹ De modo semelhante, ao abrir as pernas

⁴⁹⁰ Poulet, op. cit., p. 429.

⁴⁹¹ Id., p. 434.

do compasso com que mede o *mundus* dos poemas, o gesto fundante da cartografia rosiana simultaneamente traça uma linha de rumo reta e determinada, eixo voluntarioso do sistema de cenários, e projeta em torno de seu centro geodésico a circularidade cosmológica do elenco de planetas. Expansão e retração, pulsação e silêncio revelam-se no espaço-tempo do Sertão segundo um harmonioso balanço entre a energia potencial do interior e a energia cinética do exterior. Mobilidade e estase apoiam-se mutuamente no balanceamento das forças centrífugas e centrípetas do cosmo rosiano, unificando-as “de rumo a rumo” como na resolução final do contraponto de RM. Nesse sentido, a imagem recorrente da espiral dos ramos e folhas em torno de seus troncos na botânica goethiana poderia ser um emblema da poesia da paisagem rosiana bastante mais adequado que o da Figura 66. Tal poderia ser, aliás, a definição da própria unidade orgânica do mapa de *Corpo de baile*, se é necessário fixar-se em uma: uma trepadeira do brejo enrodilhada em torno do tronco de um buriti a partir do chão alagado mas fértil da vereda – sob os olhares invejosos da buritirana e do sassafrás. Segundo Poulet, é precisamente a obra do poeta da *Metamorfose das plantas* que constitui o ponto de resolução do impasse gerado na filosofia do século XIX pela projeção frenética (e, no limite, nietzschiana) do eu romântico rumo ao exterior e pelo recolhimento cêntrico da vontade no idealismo hegeliano e schopenhaueriano. Em Rosa, sob a inspiração de Goethe, a viagem do eu rumo ao exterior se desenvolve na mesma razão em que a natureza se enche de significados internos, alusivos aos movimentos do amor entre os rios e as montanhas, e, portanto, indicativos dos movimentos da alma do mundo.

Numa abordagem da poética de Baudelaire que retoma as investigações de Poulet, Richard Klein interpreta o signo da espiral enrodilhada numa linha reta como imagem da própria operação metafórica. Trata-se, segundo o autor canadense, da mais fundamental figura do movimento tropológico.

The *signifié* of this kind of metaphor is the signifying of the *signifiant*. It means its meaning, understood as the *metaphorein*, the transferring, the carrying of one term across an equal sign to another – its very movement.⁴⁹²

Klein aponta na oposição complementar linha reta/arabesco uma estrutura comum às metáforas cuja significação primordial é apontar que significa, evidenciar que imita. Pode-se, nesse sentido, enxergar na emulação das curvas das serras, das voltas das estradas e dos meandros dos rios o verdadeiro significado do desenho cartográfico de *Corpo de baile*. Há metafísica suficiente em tal operação para ofuscar todos os eventuais efeitos esotéricos perceptíveis sob os poemas. Por outro lado, aos que tacham Rosa de “barroco” ou “neobarroco” pela copiosidade de seus quadros pictóricos e pela sinuosidade da música do “prosoema” também seria possível redarguir que o arabesco do espigão divisor das bacias hidrográficas de RM é calculado pelo escritor como Signo da potência geométrica da paisagem: não se trata de um “excesso”, um “capricho”, um “ornamento” da ficção. O S antes constitui sua medida primordial, via de acesso à verdade dos cenários representados: o Único Traço de Pincel que permite ao artista divisar num só panorama as linhas mestras da composição, medir as proporções do macrocosmo em relação às do próprio corpo e da própria cidade, colocando-se desse modo em relação ontológica com o mundo. Os tropos da viagem rosiana são não apenas visuais como também evidenciam visualmente sua operação, seu espaço de trabalho: espaço da poesia, fugidio entre as saliências e reentrâncias do mapa, mas sempre disponível ao olho armado do viajante.

Não é nossa linguagem que circunscreve, que torna visível, que interpreta a figura; antes, é a própria figura que inscreve o lugar, que ergue o palco sobre o qual nossa própria linguagem crítica, com toda a sua secreta metaforicidade, se distende em obediência à sua operação – ao movimento que constitui a figura.⁴⁹³

Dosada com parcimônia, a intertextualidade presumida pela tradição da espiral na *Weltliteratur* funciona como uma espécie de prisma refrator, permitindo avaliar os

⁴⁹² Klein, 1970, p. 64. O jogo de palavras de Klein me parece intraduzível, por isso deixo a citação no original.

⁴⁹³ Id., p. 66.

movimentos do sistema *Corpo de baile* em relação a referenciais artísticos também estruturados em torno dessa figura geométrica. Pelas afinidades entre o S do recado e a composição musical, o rastreamento dos antecedentes da espiral rosiana em textos poéticos ajusta-se mais adequadamente à plasticidade do motivo que o procedimento de Hector Olea em mergulhar nos totens da cultura literária e filosófica de Rosa. Nessa vertente comparatista, o tratado de Poulet sobre as metamorfoses do círculo sugere semelhanças entre as translações de *Corpo de baile* e poemas representativos de diversas literaturas. Em especial, dois momentos da chamada “poesia metafísica” inglesa, compostos por John Donne e Andrew Marvell, exaltam a sedução poética das cartas e linhas náuticas, que ao mesmo tempo separam e conectam os amantes no teatro do mundo. Infelizmente não foi possível encontrar escritos desses poetas nos manuscritos e livros do AIEB, mas sua afinidade com o espaço-tempo rosiano é evidente.

O amor desempenha entre os “metafísicos” um papel tão central como na dinâmica das viagens do Sertão. Em sua reconstituição da forma interna da natureza, os poetas ingleses empregam figuras alusivas aos percursos das viagens marítimas, imagens cartográficas das translações poéticas que procuram sublimar a impossibilidade física de satisfazer as saudades de amor. Partidas, chegadas, saudades e êxtases amorosos compõem uma topografia emocional que traduz o indizível da geometria do cosmo em imagens diretamente relacionadas ao desenvolvimento da cartografia nos séculos XVI e XVII. No poema “The Definition of Love” [A definição do Amor] de Andrew Marvell, a representação do globo terrestre no plano bidimensional do mapa é cantada como a melhor maneira de fazer os caminhos cheio de voltas e obstáculos entre os dois desafortunados amantes transformar-se numa linha reta, mais curta – e, ocasionalmente, convergir num “cruzamento” em \times que não pode remeter senão à conjunção amorosa: o viajante torna finalmente a casa, ao porto sofregamente procurado no centro do mapa. Como toda anamorfose, trata-se de uma ilusão,

simulacro destinado a inutilmente mitigar a ausência da amada – mas uma ilusão que explicita as propriedades do espaço poético ao contorcer-se em torno do centro erótico da enunciação: a pedra brilhante se torna plana em todas as suas partes, sem contudo perder sua esfericidade divina. A poesia de Marvell, como o mapa de *Corpo de baile*, converte as curvas das veredas da existência nas retas oblíquas e paralelas da coreografia geodésica do amor intelectual:

My Love is of a birth as rare
 As 'tis, for object, strange and high;
 It was begotten by Despair,
 Upon Impossibility.

Magnanimous Despair alone
 Could show me so divine a thing,
 Where feeble hope could ne'er have flown,
 But vainly flapped its tinsel wing.

And yet I quickly might arrive
 Where my extended soul is fixed;
 But Fate does iron wedges drive,
 And always crowds itself betwixt.

For Fate with jealous eye does see
 Two perfect loves, nor lets them close;
 Their union would her ruin be,
 And her tyrannic power depose.

And therefore her decrees of steel
 Us as the distant poles have placed,
 (Though Love's whole world on us doth wheel),
 Not by themselves to be embraced,

Unless the giddy heaven fall,
 And earth some new convulsion tear.
 And, us to join, the world should all
 Be cramp'd into a planisphere.

As lines, so love's oblique, may well
 Themselves in every angle greet:
 But ours, so truly parallel,
 Though infinite, can never meet.

Therefore the love which us doth bind,
 But Fate so enviously debars,
 Is the conjunction of the mind,
 And opposition of the stars.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Tradução de Augusto de Campos: “O meu Amor nasceu tão raro / Como de alta qualidade: / Gerado pelo desespero / Sobre uma Impossibilidade. // Só o Desespero pôde um dia / Mostrar-me tão divino céu, / Que a

Tal é a impregnação científica do poema que alguns compassos de cadência violada talvez pudessem convertê-lo numa cantiga em redondilhas composta por um apaixonado Laudelim Pulgapé sob a orientação erudita de seo Alquist. No limite, ao igualar as ciências náuticas e astronômicas à ciência da Criação, Marvell alude a um gesto fundador compartilhado pelo soberano da cidadela de Nicolau de Cusa e pelo cartógrafo-demiurgo de *Corpo de baile*. A ação de abrir o compasso para medir o mundo da saudade contém em si as duas figuras básicas do mapa dos poemas, reta e círculo, Buriti e Brejo, centro e periferia, opostos irreconciliáveis que entretanto provêm do mesmo umbigo da terra, desmentindo a racionalidade da física tradicional, essa “megera cartesiana”:⁴⁹⁵ dois corpos não somente podem ocupar o mesmo lugar no espaço como definem com tal sobreposição a propriedade básica do espaço-tempo rosiano. Como na espiral, círculo que é também uma reta, em Rosa “tudo é e não é.”⁴⁹⁶

Um poema de Donne, autor responsável por todo um repertório de imagens cartográficas, também concentra numerosos motivos da cosmologia geométrica de Rosa, incluindo a articulação fundamental entre saudade e distância que propulsiona a dança dos encontros e despedidas amorosas. Em “A Valediction: Forbidding Mourning” [Em despedida: proibindo o pranto], mais uma vez é o gesto fundador do compasso que estrutura a composição: caminhar é medir o mundo e, embora cada passo aumente a distância entre os amantes, abre uma nova esfera de conexão com a beleza inteligível proporcionada pela poesia. Os enamorados separados pelos mares, morros e chapadas do mundo devem, assim, aceitar a melancolia da ausência por meio da consciência de que suas almas, apesar de todas

esperança vã adia / Com sua Asa de Ouropel. // Eu poderia chegar lá / Onde a minha Alma se perdeu / Se não pusesse a Sorte má / Cunhas de ferro entre ela e eu. // É que a invejosa Sorte ao ver / Amantes tão perfeitos teme / Depor ante um mais alto leme / O seu tirânico poder. // Por isso seu Decreto de Aço / Como dois Polos nos fez sós / (Embora o Amor como um compasso / Circunde o mundo todo em nós), // A menos que o Céu oco caia, / A Terra perca o seu Império / E o Globo inteiro se contraia / Para nós dois em Planisfério. // Devíamos ser como aquelas / Linhas oblíquas num abraço, / Mas somos estas Paralelas / Infinitas no espaço. // Assim, o Amor que nos faz sê-las / E a Sorte aparta injustamente / É a conjunção da nossa Mente / E a Oposição das Estrelas.” (1978, p. 175-7.)

⁴⁹⁵ Rosa, 2003, p. 90.

as provações, relacionam-se como uma espiral e seu eixo, a ponta-seca e a haste móvel de um compasso: imagem do *amor divinus* dirigindo os cavalos do corpo, enfim liberto das amarras do *amor humanus* rumo ao Bom-Belo.

As virtuous men pass mildly away,
 And whisper to their souls to go,
 Whilst some of their sad friends do say,
 “Now his breath goes,” and some say, “No.”

So let us melt, and make no noise,
 No tear-floods, nor sigh-tempests move;
 ‘Twere profanation of our joys
 To tell the laity our love.

Moving of th’ earth brings harms and fears;
 Men reckon what it did, and meant;
 But trepidation of the spheres,
 Though greater far, is innocent.

Dull sublunary lovers’ love
 —Whose soul is sense—cannot admit
 Of absence, ‘cause it doth remove
 The thing which elemented it.

But we by a love so much refined,
 That ourselves know not what it is,
 Inter-assured of the mind,
 Care less, eyes, lips and hands to miss.

Our two souls therefore, which are one,
 Though I must go, endure not yet
 A breach, but an expansion,
 Like gold to aery thinness beat.

If they be two, they are two so
 As stiff twin compasses are two;
 Thy soul, the fix’d foot, makes no show
 To move, but doth, if th’ other do.

And though it in the centre sit,
 Yet, when the other far doth roam,
 It leans, and hearkens after it,
 And grows erect, as that comes home.

Such wilt thou be to me, who must,
 Like th’ other foot, obliquely run;
 Thy firmness makes my circle just,

⁴⁹⁶ GS:V, p. 11.

And makes me end where I begun.⁴⁹⁷

Demonstrando forte influência da florescente cartografia seiscentista, o poema é contemporâneo das grandes inovações tecnológicas que possibilitaram a expansão marítima e as conquistas coloniais das potências europeias. Segundo o crítico norte-americano Henry S. Turner, além de figurar os movimentos dos amantes sublunares em suas conjunções e disjunções, a imagem do movimento da perna móvel do compasso em torno de um centro fixo também pode ser lida como alusiva à natureza dual do curso loxodrômico de uma embarcação em viagem, simultaneamente uma reta inclinada com ângulo constante na trigonometria do mapa e uma curva espiral na espacialidade tridimensional do globo terrestre. A viagem marítima, como no Sertão, desenha a poesia geométrica do amor.

Assim, iluminados pela geometria poética da espiral, os traços da figura constelar do mapa de *Corpo de baile* mostram que sua operação desdenha o recobrimento de um significado oculto definível em categorias estáticas – antes define os contornos de uma enorme caixa de ressonância intratextual, compartimentada em vias de comunicação geodésica ao longo das quais o fluxo temporal da leitura desenha similitudes e antipatias intercambiáveis como na poesia, no mito e na música. Análogo cartográfico dos “panos de fundo” pictóricos dos enredos, o teatro dos poemas organiza os “palcos múltiplos” do livro numa partitura da coreografia amorosa das espécies do Sertão. Para retomar um conceito caro ao músico, professor e teórico suíço Walter Smetak, *Corpo de baile* poderia ser comparado a

⁴⁹⁷ Tradução de Augusto de Campos: “Como esses santos homens que se apagam / Sussurrando aos espíritos: “Que vão...”, / Enquanto alguns dos amigos amargos / Dizem: “Ainda respira.” E outros: “Não.” — // Nos dissolvamos sem fazer ruído. / Sem tempestades de ais, sem rios de pranto, / Fora profanação nossa ao ouvido / Dos leigos descerrar todo este encanto. // O terremoto traz terror e morte / E o que ele faz expõe a toda a gente, / Mas a trepidação do firmamento, / Embora ainda maior, é inocente. // O amor desses amantes sublunares / (Cuja alma é só sentidos) não resiste / A ausência, que transforma em singulares / Os elementos em que ele consiste. // Mas a nós (por uma afeição tão alta, / Que nem sabemos do que seja feita, / Interassegurado o pensamento) / Mãos, olhos, lábios não nos fazem falta. // As duas almas, que são uma só, / Embora eu deva ir, não sofrerão // Um rompimento, mas uma expansão, / Como ouro reduzido a aéreo pó. // Se são duas, o são similarmente / Às duas duras pernas do compasso: / Tua alma é a perna fixa, em aparente / Inércia, mas se move a cada passo // Da outra, e se no centro quieta jaz, / Quando se distancia aquela, essa / Se inclina atentamente e vai-lhe atrás, / E se endireita quando ela regressa. // Assim serás para mim que pareço / Como a outra perna obliquamente andar. / Tua firmeza faz-me, circular, / Encontrar meu final em meu começo.” (1978, p. 141-3.)

uma “plástica sonora”, isto é, um corpo emissor/receptor de recados da natureza que explicita sua forma-conteúdo ao reproduzir a combinatória de proporções analógicas que rege o funcionamento do cosmo rosiano. Os planetas ptolemaicos, mais que indicar a existência de arcanos alquímicos e/ou astrológicos no livro, preparam a cena dos movimentos dançados pelos rios, bichos, plantas e personagens no território musical do Sertão. Imitação dos espigões divisores das bacias sertanejas, o S do mapa é simultaneamente a trajetória do centro móvel da viagem rosiana e a onda sonora do recado que se propaga entre os volteios do caminho percorrido: celebração dionisíaca de Guimarães Rosa por sua coexistência com Minas Gerais. Segundo acredita o soberano cordisburguense da cidadela de *Corpo de baile*,

o escritor [...] deve se ocupar do infinito, e pode fazê-lo não apenas aproveitando as possibilidades que lhe oferece a ciência moderna, mas agindo ele mesmo como um cientista moderno.⁴⁹⁸

Contemporânea de investigações científicas que desafiaram os limites do conhecimento humano, em especial a exploração dos subterrâneos das partículas atômicas pela física quântica e a determinação da estrutura em dupla espiral do DNA, a maravilha oculta da escrita de *Corpo de baile* não consiste senão em extrair da antiguidade ancestral de suas fontes na “realidade sertaneja” – tradições mitológicas, palavras arcaicas, cantigas de roda, camadas geológicas com nomes de estrelas – uma obra de arte ultramoderna, em linha com o cânone da literatura mundial e repleta de confluências com as descobertas mais avançadas de seu tempo.

⁴⁹⁸ Rosa, 2009, p. LVII.

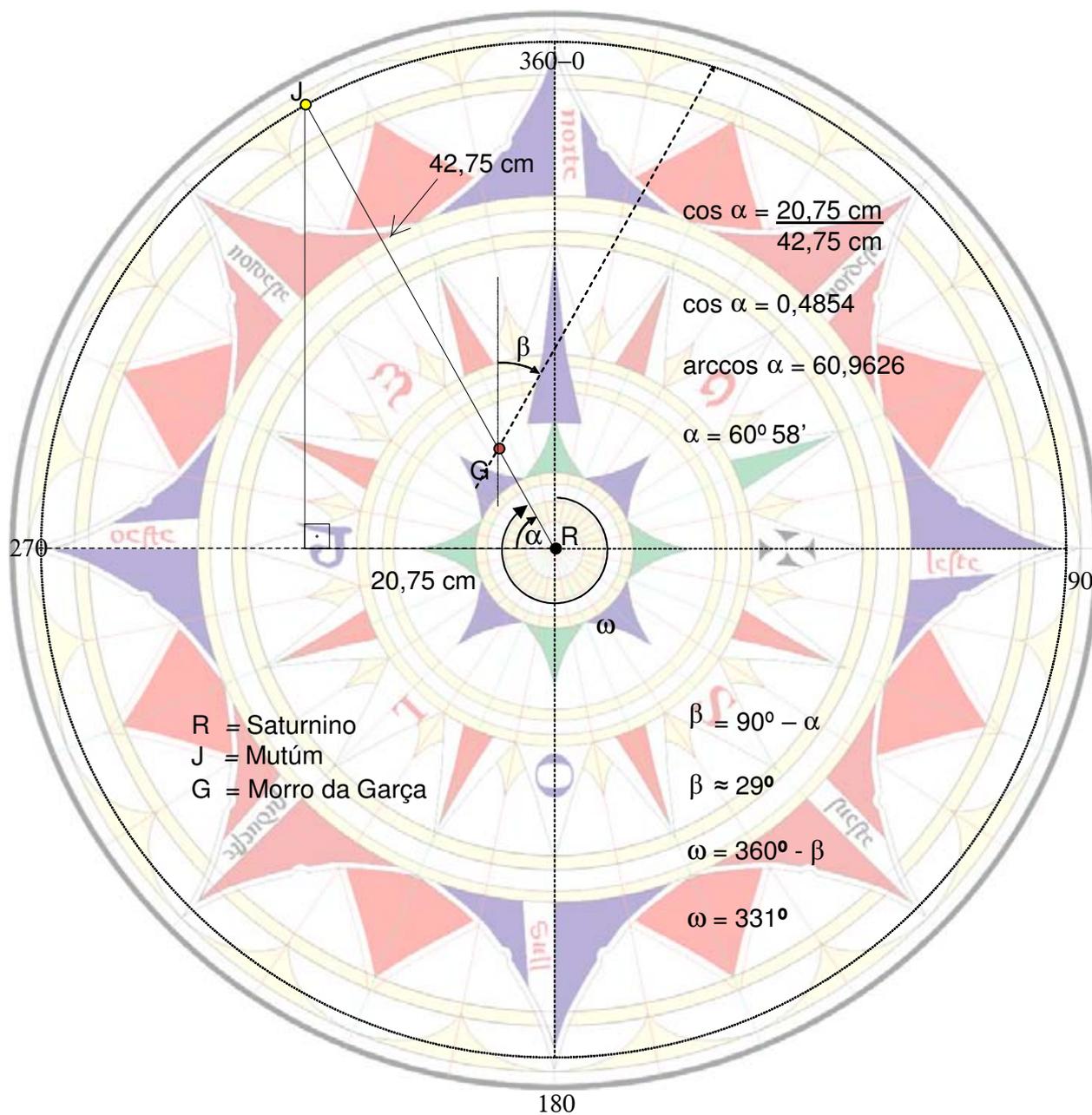


Figura 68 - Cálculo da loxodrômica Saturnino-Mutúm sobre reprodução da rosa-dos-ventos de Jorge de Aguiar (1492). Medidas tomadas na carta DGMG, 1 cm = 10 Km

Apêndice: Um documento inédito da gênese de *Corpo de baile*

Agora, o mais importante: penso poder ir aí, em começo de dezembro próximo. Passarei 5 dias aí em Belo Horizonte, seguindo para Vila Paraopeba (de ônibus) – Três Barras – Cordisburgo (a cavalo), e regressando, de trem, mas sem demorar em Belo Horizonte. A viagem é em companhia do Pedro (Dr. Pedro Barbosa), e a convite do mesmo. Em Cordisburgo passaremos 2 dias, indo à gruta do Maquiné. [...] Preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo aquele interior nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna.⁴⁹⁹

Em 1945, após entregar as provas da nova versão de *Sagarana* aos cuidados da Editora Universal, Guimarães Rosa começa a preparar-se para a escrita de outros livros viajando até seu sertão nativo. Sedento de dados da “realidade sertaneja”, que não visitava pessoalmente havia muitos anos, o escritor parece ter aproveitado muito bem os onze dias (3-13 de dezembro) que passou na fazenda das Três Barras e em Cordisburgo. Em carta ao amigo Antônio Azeredo da Silveira uma semana após o retorno ao Rio de Janeiro, ele relata: “Queria rever a mãezinha terra, para preparar-me para outro livro, que já começo a precisar de escrever. [...] Colhi coisas maravilhosas, voltei contente como um garimpeiro que tivesse enchido a sacola”.⁵⁰⁰ Livro ou livros, o fato é que o único documento remanescente da sacola de manuscritos e cadernetas originais da “Grande Excursão a Minas”, como o escritor intitulou pomposamente a viagem à “mãezinha terra”, acumula anotações e desenhos amplamente empregados em *Corpo de baile* – bem como em livros contemporâneos como *Grande: Sertão Veredas* e obras posteriores como *Tutaméia* e *Estas estórias*.⁵⁰¹ Tal fato indica a importância da “realidade sertaneja” mais primordial como “acumulador de baterias” de todos os períodos produtivos de Rosa.

⁴⁹⁹ Rosa em carta ao pai, Florduardo Pinto Rosa, em 6/11/1945. Apud W. Rosa, 1983, p. 159-60.

⁵⁰⁰ Martins Costa, 2006, p. 21.

Reproduzidas a seguir de modo aproximadamente fiel ao formato original, as “Notas da Grande Excursão, a Minas” compõem-se de duas páginas datiloscritas em espaço simples e com diversas intervenções manuscritas a lápis vermelho e caneta preta (marcadas a seguir em itálico), que indicam aproveitamento posterior da frase ou expressão. Embora não se pretenda exaustivo, o rastreamento das células-alvo sublinhadas em azul conseguiu localizar em apenas duas páginas de notas mais de quarenta episódios ficcionais relacionados. O número dá uma ideia de quão precioso o documento devia ser para Rosa, e faz pensar no valor inestimável dos cadernos de 1945 perdidos. Entrementes, nota-se que alguns registros que não foram assinalados, grifados ou circulados encontram-se vastamente representados nas ficções, fato que questiona a síntese de Walnice Nogueira Galvão sobre o processo de escrita de Rosa, relativizando a importância do signo pessoal ‘m%’ ou de qualquer outra marca como índice de aproveitamento do trecho (os importantes trechos de Peter Lund aproveitados em RM e não marcados no exemplar rosiano de *Memórias da paleontologia brasileira* são outro caso paradigmático, cf. p. 102-3.)

Comparadas aos excertos dos livros em que reaparecem convertidas em poesia, as anotações mostram como a escrita de Rosa privilegia a observação imediata, a captação da realidade transcendente entrevista na fala dos caipiras, nas paisagens visitadas de jardineira e em lombo de burro, na sabedoria campeira extraída diretamente do solo ancestral (cf. capítulo 3). Simultaneamente, o documento sugere que a redação efetiva de *Corpo de baile* tenha começado bem antes de 1952, data estimada por Ana Luiza Martins Costa: é possível que os olhos e ouvidos armados de Rosa já trabalhassem diretamente sobre a tela do livro desde dezembro de 1945, orientados pelo mapa esboçado nas “Notas”.

⁵⁰¹ Rosa reconstitui um episódio da “Grande excursão” no texto “Dois soldadinhos mineiros”, de *Ave, palavra*, originalmente publicado numa revista do Exército brasileiro em 1957.

NOTAS

Da Grande Excursão, a Minas (3/XII/45 a 13/XII/45).

.....

Tomada da jardineira¹ na “Estação Rodoviária” (fundos da Feira de Amostras).

BATUQUE² – repicar³, fazendo vênia⁴, cantarola⁵. Nhô Chico⁶: dava 10\$000 por uma umbigada de mulata bonita⁷. O ceguinho^{8,9}.

Nhô Chico & Sinhá: o “veneno” : – Adeus, Sinhá! Até o dia de juízo!¹⁰
Tinha ido buscar remédio para Sinhá, que estava passando mal¹¹,
e aderira a um batuque bravo, até de madrugada.
– Que é isso, Nhô Chico ? – Água doce, Sinhá!...

GADO – vão buscar em Formosa (Lagoa Formosa ?).

- 12 | A TROCA (fundo de negócio, do Padrinho, pelo gado seco do Sr. X., de Pirapora :)
– Quer berganhar carne podre por fumo podre ?!...
Três dias de viagem, beira-rio, até a fazenda do seu Caetano, na Ponte-Nova, onde havia pastos bons e urubus-reis, com palmeiras macaúbas, na margem direita do rio das Velhas. Seu Caetano não queria consentir. Padrinho deixou o gado lá. No caminho, muitos morreram. Os charutos, se desfazendo. – Ótimo !

HO
MEM
DO
PIN-
GUE-
LO

VAQUEIROS - :

Capa rodada dos vaqueiros, de palha de ouricury¹³.

CARA-DE-
BRONZE

Os bois sertanejos ficam saudosos e inquietos, aos primeiros trovões.¹⁴

RABUDO :

“Rabudo” é um aparelho para caçar tatus.¹⁵ Vi um, nas Pindaíbas, que o Mexéu encontrara no cerrado, uma vez.

16. “Tatu de morada”: é o que vive num buraco certo (há outros buracos, abandonados, acidentais, ou para escapada). É uma longa galeria, em zigue-zague.

(desenho do rabudo) Parece uma coroa, cônica, de pontas implantadas num aro. As pontas convergem. De ferro. Como um abacaxi.

O “rabudo” se põe na morada.

17

- 18 | BOIS NO PROVISÓRIO ALTO : Os bois, pastando no meio do provisório alto, mal se entreveem, como bichos grandes da jungla, como animais selvagens africanos. Quando a gente passa, a cavalo, eles avançam, para “reconhecer” a gente.

BOIS ATOLADOS - : Bois “abanados”, que se atolam, Urubus. Rios que “cortam” muito¹⁹, na seca. Coqueiros carregados. Os bois deitam-se na lama, e não teem força para sair. Os bebedouros, cheios de rastros. Veem dizer: – Há tantos bois, mortos, lá e ali. E tem urubus, acolá... O fazendeiro nem mais se importa,²⁰ desiludido e abatido.²¹

PASTOS E BOIS – O pasto, quando alto, parece salada (alface). “Aparar” o provisório. (Põe-se o próprio gado, para “aparar o capim provisório”).

Gado “abanado”.

Reserva (pasto de) – mato, perto de capoeira, ou na cap.

Setembro: chuva cedo.²²

No provisório alto : o gado está comendo “de cabeça em-pé”.

PAISAGEM (vista por m/., na viagem de jardineira) : O gado pastando sob as árvores :²³ se esfregando nelas. Andam em fila índia, naturalmente.

BOI “amuado” – Deitado, no ajoujo do carro de bois, parecendo morto.

MILHO UNIFORME – sinal de terra boa : os pés de milho crescem à mesma altura, sem desigualdades.

24 CUPINS nas árvores. Pastos cheiinhos de cupins.

AMÂNCIO – célebre vaqueiro da região, dado como feiticeiro.²⁵

ACABAMENTO DE CAPINA – O desfile, vindos da roça: à frente, um trás um pé de milho,²⁶ entrelaçado com um pé de feijão, e enfeitado com flores, em quantidade (flores silvestres):

bem-me-quer – amarelas

jalapa – cor de rosa²⁷

jurujuba do campo – roxas.

Na casa, são esperados por duas meninas : uma com uma tijela de doce, a outra com uma garrafa de cachaça, enfeitadas de fitas e papel de seda. Dansas e mesuras.²⁸

Candombe & lundu, dansam, depois. 29

CAMBIXAR (ou encambixar ?) o bezerro, para marcar. 30

BOI BRAVO – “cavando e medindo ” (ouvido textualmente, de um vaqueiro). 31

Boi ladrão – boi ladrão, não amanhece em roça. 32

TOÁ – toá (ou tauá ?) = terra vermelha-amarelada, em cava. Não é a tabatinga. 33

BOI com vara (pau) amarrada nos chifres: para não fugir para o cerrado.

ARO NA RODA – Na tenda do ferreiro, a mudança do aro de uma das rodas. O carreiro³⁴ trouxe a lenha (pacary, bate-caixa, lobeira (fruta de que os bois gostam), faveira). Fogueira circular, sobre o aro. Aquecido, pegam-no, com as tenazes, pregam-no, com pregos nos furos, sumariamente, e resfriam-no: desdila-se, e adere, fortemente, ao perímetro da rodeira. Os bois ficam, enquanto isso, encangados, mas desprendidos do carro, naturalmente.

35 BOI VELHACO – cincerro no chifre, porque o boi deita-se. No chifre, o polaco toca, quando o boi sacode os mosquitos. No pescoço, não serve, porque ele se deita, no fito de calar o som do cincerro.

Polaco – cincerro de lata, grande, próprio para os bois.

Cincerro – De bronze, menor, próprio para os burros.

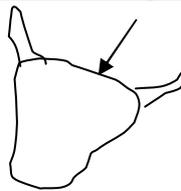
Olho-de-boi³⁶ – pedaço de arco-íris (passa por prenunciador de chuva, enquanto que o arco-íris completo anuncia bom tempo).

Coxo – o coxo fica preto (de branco-barro, que estava), de lambido, enquanto os bois lambem o sal.³⁷

Lamber rumoroso.

Pesunhos = é como chamam aos garrões.

Cabelouro (ou cabeloura ?) ³⁸



Rio-Negro : de tarde, tinha vindo sozinho, ao curral, e estava comendo palha. Agrediu o Pedro Fuguerêdo,³⁹ e o perseguiu.

40 ESTEIO – mudou-se de lugar o esteio, porque estava muito “encantuado”. Replantaram-no, no meio do curral.

Volteia o esteio (com o laço (?)).

Papo de galinha assado – na fomalha. Para dar aos cachorros.⁴¹

42 Mão-pelada (guaxinim: ver a “Fauna”, número de novembro ou dezembro de 1945.)

43 papa-mel – chupa cana

gambá – mata pintos, muitos de uma vez, o que é o pior. Sangra galinhas.⁴⁴

Rastreamento

1. A jardineira, espécie improvisada de ônibus ou lotação sertaneja, é o meio de transporte usado em parte da longa viagem entre cidades como Belo Horizonte e Curvelo e a fazenda do Buriti Bom. Aparece no episódio da chegada da feiticeira Jimiana:

A mulher, ainda moça, com cara de assassina. Acocorara-se no chão, a um canto, desprezava o banco, seus pés as saias os encobriam. Iô Ísio a trouxera, ela esteve lá um dia e uma noite, nem mais; viera para aquilo. Iô Ísio quis dizer que não, que de propósito nenhum: que com ela se encontrara por acaso, na jardineira de Angueretá, e lhe dera condução, de ajuda. (B, p. 478.)

2. Dança afro-brasileira. Provável fonte do “Batuque dos Gerais” que serve de epígrafe a EA. Em RM, Ivo Crônico convence Pedro Orósio a segui-lo para a emboscada elogiando a animação da dança na suposta festa do Cuba.

“Pode sossegar, Pê, que lá também vai ter moça, e muitas... É baile de bom batuque, samba sapateado!” (RM, p. 280.)

Em *Grande Sertão: Veredas*, o batuque é referido por Riobaldo no episódio em que os jagunços do bando do Hermógenes anseiam por divertimentos nos intervalos da guerra (cf. também item 6.)

Mas o Lindorífico lembrava um pagode, em algum ao lugarejo, para baixo de lá: do que batucavam, o propuxado das sanfonas, cachaça muita, as mulheres vinham dar umbigadas, tiravam a roupa, cavalheiros levavam damas nas môitas, no escuro do sêbo; outros desafiavam outros para brigar (GS:V, p. 236.)

3. O repique da dança é ecoado pelo toque de sino de Nominedômine na igreja do Rosário, em

RM:

E de repente o sino do Rosário se tangeu – col a col, cantarol. Ah, quem batia, sabia: tantoava em repique e repinico, muito claro no bimbvalho. Mas, foi logo a forte, dez mãos pelo badalo, pegou a bedelengar a torto, dlá e dlém, parecia querer romper de vez a forma de seu caroço dele. (RM, p. 270.)

4. A saudação do dançador sertanejo é a fonte da movimentação corporal de seo Aristeu:

Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dansador. (CG, p. 37.)

5. Diversos personagens cantarolam versinhos e quadrinhas ao longo dos poemas, mas é possível que, pela semelhança do contexto festivo, o destino primário desta célula seja a festa de Manuelzão:

E a gente ia rezar com o povo. Que rezavam a continuação do terço, cantado: as mulheres entoavam, os homens no cantarol baixinho, uns desferindo falsete, a vozeada junta semelhava linguagem de baiano, do Bom-Jesus. (EA, p. 95.)

6. Embora o Chico Brãabóz da festa de EA e do “Coco” que serve de epígrafe geral a *Corpo de baile* tenha sido inspirado num músico que Rosa conheceu na fazenda da Sirga em 1952 (cf. pasta E28, p. 65), este Nhô Chico de 1945 também pode ter participado da composição do “preto da rabeça” ficcional, em especial pelo gosto compartilhado da cachaça – o “veneno”.

7. Segundo o jagunço Lindorífico, em *Grande Sertão: Veredas*, pode-se dar umbigadas nas mulheres durante o batuque no pagode (cf. item 2).

8. Jiní, em ELL, é a “mulata cor de violeta” que vira a cabeça de Tomé Cássio, irmão de Miguilim, como Delmiro conta a Lélío:

Outra, chaminezinha de fumaça acima: – “O Tomé. Ora vive com uma mulata escura, mas recortada fino de cara, e corpo bem feito, acinturado, que é uma beleza sensível, mesmo: é a Jiní, que se chama...” (ELL, p. 162.)

Além da tísica Dionéia, em B, uma das mulheres de iô Liodoro é a mulata Alcina, igualmente elogiada por nhô Gualberto:

O senhor sabe. Iô Liodoro é quem dá a eles o sustento, bota o Inspetor sempre de viagem, por negócios e recados... A outra, é uma mulata sacudida, de muita rijeza. Chamada Alcina. (B, p. 417.)

Também seo Alquist, em RM, confessa-se um admirador das mulatas bonitas de Minas:

Porque ele, seo Olquiste, premiava para si, se pudesse, era casar com uma mulata daqui, uma dessas quase pretas de tão roxas... (RM, p. 243.)

9. Numerosos cegos povoam *Corpo de baile*: a cachorra Cuca Pingo-de-Ouro (CG), o senhor do Vilamão, “velhinho, quase cego” (EA), o cego da estória das botas contada por Dalberto (D), o sanfoneiro cego Pôncios, antecessor de João Fulano na varanda do Urubùquaquá (C).

Em RM, seo Alquist compara a cantiga de Laudelim a essas “cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas.” (p. 283). Em *Grande Sertão: Veredas*, o cego Borromeu se junta ao Urutu-Branco na passagem dos jagunços pelo Pubo (p. 446).

10. “Dia de juízo” é uma maneira caipira de referir-se ao Juízo Final, especialidade do apocalíptico Nominedômine em RM.

Abria o peito: – “...É a Voz e o Verbo... É a Voz e o Verbo... Arreúnam, todos, e me escutem, que o fim-do-mundo está pendurando! Siso, que minha prédica é curta, tenho que muito ir e converter...” (RM, p. 269.)

11. A nota ecoa o episódio de CG em que Luisaltino parte em busca de remédio para o Dito, já durante sua agonia final:

Tanto gemia e exclamava, enchia a casa de sofrimento. Aí Luisaltino montou a cavalo, ia daí a mais de um dia de viagem, aonde tinha um fazendeiro que vendia, buscar remédio para tanta dor. (CG, p. 59.)

12. Todo este trecho, como indicado pela marcação manuscrita, foi aproveitado em “A estória do homem do pinguelo”, conto publicado em *Estas estórias*. O enredo trata da troca de uma boiada de reses muito magras por uma vendinha decadente; o ex-vendeiro, por sua vez, abandona a boiada nos pastos de um fazendeiro abastado na beira do rio das Velhas:

Às lástimas, que a venda de seo Cesarino não chegava mais nem aos pés do que tinha sido, conformemente, quando o Pai dele inteiro vivia. O fundo-de-negócio de encalhe, quase tudo alcaide. (EE, p. 104; o “Padrinho” de Rosa deu origem a seo Cesarino.)

O Mourão se chamava Pedro Mourão, da Pirapora. (id., p. 120.)

O Mourão tirou um charuto, que logo todo se esfarelou. E pegou outro: que, também, nem. E outro mais outro, que esteve ainda pior, nos dedos dele, esfiapável. Mas foi escolhendo, apalpados, achou um são. Mamou, aí, mastigou o bico, acendeu, bafou, prezou a fumaça. – “Especial. Supimpa. Superior...” – veio dizendo. De repente e num tufe-te, ele desceu em cena – e fechou, franco, forte, soflagrado:

O narrador se levanta:

– “O senhor quer berganhar carne podre por fumo podre?” (id., p. 119.)

Era de ver que – o caminho conseguido, ave.

Sob as principais estrelas. Segundo o grande sol das estradas. Sus urubus detidamente voavam. (id., p. 121.)

– “Seô Caetano!...”

A verdade – do que do homem – de ousado e obrado.

Tomei um alento.

Aqueles, em festas, currais, de toda a capacidade.

O curral abarcava.

Seô Caetano Mascarenhas sendo homem sábio, grosso, marechalengo, senhor de família e fazenda, todo dono da Ponte-Nova [...]

– Seô Caetano se avultou de vir ver. Isto, que ele estava de boa veneta – e em obrigação de proteção – por paz e amizades. Mas, que não podia, ele repetia; que para o fato nenhum jeito dava, achava. (id., p. 122.)

A vizinhança dos contextos genéticos de *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas* sugere que a escrita desse conto tenha se dado no mesmo período de elaboração dos livros de 1956. A forma heterogênea do texto, que mistura intervenções ao modo de parábise à fala do contador da estória propriamente dita (o vaqueiro José Reles), assemelha-se à de C, incluindo listas de espécies e reflexões sobre a narrativa ao estilo de Moimeichêgo. Há até mesmo uma explicação desse “Moimeichêgo” sobre o demônio Pitôrro, de CG: “O Pitôrro é uma aparição grotesco-fantástica, do repertório dos tropeiros.” (p. 111). O “Homem do Pinguelo” do título é um tipo de vagabundo enlouquecido, tal como o Gorgulho ou Nominedômine.

13. Como indicado pela anotação manuscrita, trata-se da fonte das “coroças ou palhoças – as capas rodadas, de palha de buriti, vindas até aos joelhos” (C, p. 346) dos vaqueiros do Urubùquaquá. Embora no poema a palha de ouricuri tenha sido trocada pela de buriti, o ouricuri não deixou de ser aproveitado na toponímia da viagem do Grivo (cf. capítulo 3), bem como num alusivo coco da festa de EA:

O buriti veio de cima,

ouricuri deu de baixo.

Rala!

Se encontraram nos umbigos...

Rala coco nesse tacho! (EA, p. 140.)

14. O motivo é bastante recorrente em *Corpo de baile*, mas é na abertura de ELL que ele aparece no estado mais próximo da célula original:

A pulso fora o esforço: de trezentas vacas parideiras, quantia delas aviavam parição, com a passagem da lua; e as boiadas bravas, trazidas de outros sertões, já ao primeiro trovão de outubro se lembravam de lá e queriam a arribada, se alçando dos enormes pastos sem cercas; carecia rebatê-las. (ELL, p. 153.)

O geralista Pedro Orósio compartilha com os bois bravos as saudades anunciadas pela chuva:

Ah, quem-sabe, trovejasse, se chovesse, como lembrando longes tempos Pê-Boi talvez tivesse repensado mesmo sua idéia de parar para sempre por lá, e ficava. (RM, p. 255.)

15. A armadilha é uma das estranhas oferendas levadas pelos sertanejos à festa de N. Sa. do Socorro, em EA: “um *rabudo* – armadilha de ferro, de pegar tatú em entrada de buraco” (p. 86.)

16. Protagonista de “Mechéu”, conto de *Tutaméia*. O agregado “semi-imbecil” da fazenda das Pindaíbas e seu comparsa Gango, “meio idiota papudo”, parecem ter sido os modelos do Guégue, em RM.

17. Esta descrição dos hábitos do tatu, espécie importante na mitologia natural de *Corpo de baile*, foi quase integralmente aproveitada em CG (cf. também item 15):

Mais que matavam eram os tatús, tanto tatú lá, por tudo. Tatú-de-morada era o que assistia num buraco exato, a gente podia abrir com ferramenta, então se via o caminho comprido debaixo do chão, todo formando voltas de ziguezague. Aí tinha outros buracos, deixados, não eram mais moradia de tatú, ou eram só de acaso, ou prontos de lado, para eles temperarem de escapulir. (CG, p. 15.)

18. O estado do capim provisório é uma das preocupações de Nhô Gualberto Gaspar numa de suas viagens até o Buriti Bom, em B: “– Provisório alto, o gado só come no duro da seca” (p. 414-15). Entretanto, é na viagem com Miguel que a anotação reaparece quase integralmente:

Os bois, pastando no meio do capim alto, mal se entreviam, como bichos grandes do jângal, como seres selvagens. A gente passando, eles avançavam, uns, para “reconhecer”. (B, p. 419.)

O anglicismo “jungla” também é empregado no início do poema, no episódio do encontro de Miguel e os caçadores com Nhô Gualberto:

O coelho, que, para melhor captar os anúncios de perigo, desenvolveu-se um pavilhão tão grande? Principal, na jungla, não é tanto a rapidez de movimentos, mas a paciência dormida e sagaz, a arma da imobilidade. (id., p. 390.)

19. Trata-se de cursos d'água que secam durante o inverno, não resistem à estiagem:

A nessas viagens, no chapadão, ou quando os riachos cortam, muita vez se tinha de matar a sede com águas quase assim, deitadas em feio como um veneno – por não sermos senhores de nossas ações. (D, p. 291.)

20. Bebedouro é qualquer local aonde o gado vai matar a sede; pode ser uma lagoa, um riacho, um rego etc. Em RM, diversos “rastros” de bois encontram-se nas árvores do bebedouro do Sumidor do Sujo:

E, à sombra de uma faveira e de um jacarandá-cabiúna, a lagoinha de água salgada e turva. Motivo desse bebedouro, sempre rodeavam por lá numerosas manadas, e na casca das árvores havia riscas de afio das pontas dos touros. (RM, p. 263.)

21. A observação foi aproveitada na descrição do estado de espírito de seo Pedro Mourão com a morte em massa de seus bois, em “A estória do homem do pinguelo”:

Dos fatos que falava, assim, mas sem o estado de se queixar, [...] o prejuízo dele estava para ser tão grande, que o homem já devia de meio se aquietar, que resignado, para cá do para lá do morro da derradeira desgraça [...] (EE, p. 112.)

22. Lalinha chega ao Buriti Bom num setembro chuvoso: “Chegara em setembro. – ‘Chuva em setembro, é chuva cedo...’ – referiam. Os caminhos estavam molhados.” (B, p. 435.)

23. Na última página de B, a jardineira é substituída pelo *jeep* de Miguel, mas a paisagem é quase a mesma:

O *jeep* rodava na Baixada. Os altos capins em flor estendiam seu vinho, seu vôgo. O gado pastando sob as árvores, se esfregando nelas. Pelos trilhos, iam em fila-índia, naturalmente. (B, p. 513.)

24. A viagem a cavalo de Miguel com Nhô Gual mais uma vez recebe uma célula da “Grande excursão”:

Ali, por entre folhagens, com casas de cupins nos galhos, as galerias dos cupins subindo pelos troncos das árvores, como tantos secos cordões de barro. (B, p. 418.)

25. Entre todos os feiticeiros de *Corpo de baile* (Jimiana (B), Mãitina (CG), Adélia Baiana (ELL) etc.), o vaqueiro J'sé-Jórjo do Pinhém é o mais próximo do Amâncio da “realidade sertaneja” (cf. item 35):

E agora? Não deviam ter trazido os cachorros? Mas J'sé-Jórjo rezava baixo. Rezas-pesadas, se via. O Credo, de trás para diante, valendo igual a São-Marcos. Ou o Credo rezado num reverso, misturado entremeado com a Salve-Rainha – reza ainda mais brava. (ELL, p. 180.)

26. O emblema floral do bonito ritual de fim da capina possui um padrão espiralado semelhante ao de diversas figuras de *Corpo de baile*, especialmente a constelação cartográfica (cf. capítulo 5).

27. A jalapa (*Ipomoea sp.*), cuja flor cor-de-rosa é usada para ornamentar o “caduceu” de milho e feijão dos campeiros (cf. item 26), originou o nome de um dos jagunços citado no longo elenco do bando de Zé Bebelo (GS:V, p. 320.)

28. Somente dois personagens de *Corpo de baile* fazem este tipo cerimonioso de reverência, ambos ligados a episódios rituais:

Todos se assentavam, mesmo no solo, ou em blocos e lascas de pedra, só o Gorgulho como que teimava em ficar de pé, firme em seu próprio todo respeito e escorado em seu alecrim. Rejeitou de tudo, com breves mesuras de cortesia [...] (RM, p. 249.)

Mas, nesse justo momento, vinham chegando os frades – frei Sinfrão e frei Florduardo – evinham enérgicos. O Nominedômine, de lá do altar, curvou mesura profunda, e garrou a acabar de sermoar, depressa ainda mais, sabendo que agora lhe sobrava pouquinho tempo. (RM, p. 272.)

29. Dança-se o lundu durante quase toda a festa de Manuelzão:

Os homens dansavam. O Pruxe formava o lundú, feita grande roda. O Maçarico, José de Cima, Zé Arioplêro, Xandrim, o Ciço, o Lói, sem a baeta vermelha, João Polvilho, o filho dêle Aquiles, todos da outra beira do rio. (EA, p. 119-20.)

30. Entre as atribuições dos vaqueiros do Mutúm está a de ferrar bezerros, para o que precisam imobilizá-los:

Agora estavam reduzindo com os bezerros, para a ferra, na laçada. [...] Peavam o bezerro, na curva, com duas voltas de sedém e um nó-de-porco; encambixavam, com as duas mãos. Outro apertava a cabeça dele no chão. Outro ajudava. (CG, p. 31.)

31. A fala é repetida quase literalmente no episódio do boi bravo derrubado por Tomé, no início de ELL:

Um zebú ruim se revoltava. Se plantava num têrro mole de chão, em cima de formigueiro, querenciava, escarvava – ficava ali cavando-e-medindo, despachando baba por suas costas. (ELL, p. 166.)

32. Este provérbio é repetido por Maria da Glória na manhã seguinte à investida de Nhô Gual no corredor do Buriti Bom e à visita ao quarto de Lalinha (cf. também item 35):

O homem. Fora-se, meio fugido. Glorinha exultou. De repente, ela mesma cantava. – “Boi ladrão não amanhece em roça...” – rindo segredou. (B, p. 496.)

33. Na abertura de C, os bois do Cara-de-Bronze se debatem no mesmo tipo de argila:

Arre... Travavam-se no barro, de enlô, calcurriando nas poças ou se desequilibrando no tauá de tijuco, que labêia e derreita feito ralo excremento de morcego em laje de lapa. (C, p. 347.)

O chão de tauá também aparece em “Pé-duro, chapéu-de-couro” (*Ave, palavra*) quando Rosa descreve a habilidade dos vaqueiros em rastrear reses conforme o tipo de solo (cf. p. 35).

34. O arbusto pacari (*Lafoensia sp.*) fornece a tintura dos panos que imitam a terra e seus matos no presépio de Vovó Izidra;⁵⁰²

Os panos pintados com anil e tinta amarela de pacarí, misturados davam um verde bonito, produzido manchado, como todos os matos no rebroto. (CG, p. 60.)

e também é encontrado no ramallete que seo Camilo oferece à memória de dona Quilina, mãe de Manuelzão:

Por mesmo, se soube que o velho Camilo, sem contar a ninguém tinha ido rezar na sepultura dela, levar flores, o que no comum nem era muita regra se fazer – flores do campo, pencas douradas do pau-doce, e a do pacarí, que é a mais linda que tanto espanta ou uns simples ramos de assa peixe, que agora em maio

⁵⁰² A lembrança do presépio volta à tona em B associada à cor do vestido que Maria da Glória veste quando Miguel a vê pela primeira vez: “Seu vestido era amarelo, de um amarelo solarmente manchante e empapado, oscilável, tão alegre em ondas, tão leve – como o dos panos que com tinta de pacarí se tingem.” (p. 424.)

era quadra de se abrirem, o rosado e o branco, por toda beira de estrada. (EA, p. 92.)

A beleza do bate-caixa ou chapéu-de-couro (*Palicourea rigida*), arbusto tradicionalmente empregado como diurético, é saudada com entusiasmo por Maria da Glória em B (onde também aparece ao lado da faveira ou barbatimão (*Stryphnodendron sp.* – cf. item 20)) e lembrada por Pedro Orósio no caminho da ponte do ribeirão da Onça, em RM:

Apontava para um barbatimão, e aí dizia: – “Apre, ele é rico: vigia – cada folhinha redondinha, como moedas de tostão...” Assim queria que a gente prezasse o pau-bate-caixa, porque tem as folhas verde-claro, o verde mais fino do cerrado, em árvores já crescidas. (B, p. 409.)

Depois, subia um branco poder de sol, e um vento enorme falava, respondiam tôdas as árvores do cerrado – a caraíba, o bate-caixa, a simaruba, o pau-santo, a bolsa-de-pastor. (RM, p. 285.)

A espécie se encontra numa das listas do Grivo, em C (p. 372). Soropita, entretantes, é capaz de reconhecê-la de longe:

E melhor seu olfato: de meio quilômetro, vindo o vento, capturava o começo do florir do bate-caixa, em seu adejo de perfume tranquilo, separando-o do da flor do pequí, que cheirava a um nojo gordacento; e, mesmo com esta última ainda encaracolada em botão, Soropita o podia. (D, p. 290.)

Os frutos da lobeira (*Solanum lycocarpum*), arbusto abundante no cerrado brasileiro, servem de alvo à mira infalível de Soropita (D, p. 285.), e chamam a atenção de Lalinha por se assemelharem a *grapefruits*. (B, p. 409.) As belas flores da lobeira – “cimátíl, que se inventou um verde”⁵⁰³ – são amarelas e roxas. Em *Grande Sertão: Veredas*, curiosamente a lobeira somente aparece ao final da batalha do Tamanduá-tão:

Ao rascampo em viemos, soprando a perseguição. Tinha um valo, varamos um mato de lobeiras. Aí era para a banda das roças novas. Uns morrinhos; demos fogo. (GS:V, p. 556.)

35. Bois velhacos são boi arredios, intratáveis, como aludido na festa de Manuelzão por um dos vaqueiros:

Manuelzão entreouvia o que um deles falava, o outro dizia mal percebido. Ao que esse outro era o Acizilino.

⁵⁰³ C, p. 375.

– “É lá que ela estava, naquela serra, pra fora daquela serra, estava até com um boi do seo Sejasmim. É velhaca. A bezerra dela é que é desgraçada de brava.” (EA, p. 135.)

O polaco, amarrado nos chifres da velhaca vaca Bambarra, serve de instrumento para a feitiçaria do vaqueiro J'sé-Jórjo (cf. item 25):

J'sé-Jórjo tirou de debaixo da capa da sela uma máscara de fibra de burití, e com ela encaretoou a vaca; tirou um polaco da capanga, prendeu num chifre dela. Soltou-a, e vieram. O gangolô latejava badalado. A novilha fígado e o boizinho azulêgo-raposo acompanhavam a Bambarra, parecia que entendiam o caminho justo. [...] Era a reza-feia do J'sé-J'órjo. (ELL, p. 181.)

Numa dimensão mais alegórica, o fato de que os cincerros, polacos pequenos de bronze, não servem para os pescoços dos bois velhacos, gera um dos provérbios de dona Rosalina acerca do coração de Lélio:

Mas, sem opinião e sem razão, se lembrou da Sinhá-Linda, e se riu; e, como resposta, disse dela, com modos e olhos, maneira de demorar calado. Ao que vendo, Dona Rosalina mesma sorriu um sorriso esperto, disse baixinho: – “Boi com cincerro no pescoço, é peta pelear para se esconder, não é?” (ELL, p. 194.)

Entretanto, o mais poético aproveitamento desta nota é o episódio fundador da cantiga de Siruiz, na fazenda São Gregório, em *Grande Sertão: Veredas*. Para manter o segredo da viagem dos jagunços de Joca Ramiro, a tropa de burros não pode fazer ruído, como se assim se preparasse para o afloramento da cantiga.

Me emprestaram um cavalo, e eu fui, com o Alaripe, esperar a chegada da tropa de burros, adiante, na boca da ponte. Não tardava já vinham aparecendo. Um lote de dez mulas, com os cargueiros. Mas vinham com os cincerros tapados, tafulhados com rama de algodão: afora o geme-geme das cangalhas, não faziam nenhum rumor. (GS:V, p. 120.)

36. A carga chuvosa, “embrejada” do termo dá origem ao comentário de seo Deográcias depois da chuva tempestuosa no Mutúm:

Levantou, foi na janela, espiar o céu do tempo. – “Eh, água vai tornar a revirar água? No melhor, estia: vigiem o olho-de-boi!” Todos discorriam para ir ver, até Vovó Izidra concordava de apreciar o olho-de-boi, que era só um reduzidinho retalho de arco-da-velha, leviano airoso. (CG, p. 24.)

37. Os cochos de dar sal ao gado aparecem em diversos pastos de *Corpo de baile*, e sua importância na “realidade sertaneja” do livro é indicada pelos topônimos da fazenda de seo Juca Saturnino, em RM, e da morada de seo Deográcias, em CG. Entretanto, pode-se destacar o possível aproveitamento desta nota no episódio em que Miguilim é atacado por um zebu no curral (cf. item 38):

Pior foi que o Rio-Negro estava do outro lado da cerca, lambendo sal no cocho, e Miguilim quis passar mão, na testa dele, alisar, fazer festas. O touro tinha só todo desentendimento naquela cabeçona preta – deu uma levantada, espancando, Miguilim gritou de dor, parecia que tinham quebrado os ossos da mão dele. (CG, p. 56.)

38. Pedro Orósio é tão forte quanto um gigante, capaz de “de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura” (RM, p. 239), enquanto Soropita fica tão transtornado como um boi atingido na mesma região, ao vislumbrar a possibilidade de Dalberto e Doralda terem se conhecido em Montes Claros:

Só o triz de um relance, se acendeu aquela idéia, de pancada, ele se debateu contra o pensamento, como boi em laço; como boi cai com tontura do cabelouro, porretado atrás do chifre. (D, p. 317.)

39. Rio-Negro é o único touro de raça entre as reses do Mutúm, e sua agressividade (cf. também o item 37) chega a colocar em risco a vida das crianças – salvas graças à força do cachorro Gigão.

As vacas estavam sobrechegando, com o touro. O touro era um zebú completo preto – Rio-Negro. A bezerrada se concluía num canto do curral, os rabinhos de todos pendurados, eles formavam roda fechada, com as cabeças todas juntas. O cachorro Gigão vigiava, sempre sério, sentado; ele desgostava do Rio-Negro. O Rio-Negro era ruim, batedor. (CG, p. 30.)

40. O esteio é o suporte para os laços e demais apetrechos da lida com o gado, e geralmente fica no meio dos currais e/ou dos pátios das fazendas. O gato de Miguilim consegue subir agilmente nesses grandes mastros.

Mas quando ele queria sair para o pátio, na frente da casa, aí a cachorrada se ajuntava, o esperto do gato repulava em qualquer parte, subia esgarçado no esteio, mas braviado também, ganhava se arredobando e repufando, a raiva dele punha um atraso nos cachorros. (CG, p. 16.)

A nota também dá origem ao “esteio de pouso” de Manuelzão, onde se reúne a família que lhe resta: a própria Samarra.

Por que os trouxera? Talvez na ocasião tivesse imaginado que a Samarra ia ser seu esteio de pouso, termo de destino. E ele mesmo, nas entradas, se louvou de ter conseguido reunir para si aquela família de tardezinha. (EA, p. 89.)

No vasto curral da Grumixã de Nhô Gualberto, existem dois esteios:

O curral tinha dois esteios, e ainda um pau, um jenipapeiro antigo, árvore que se guarda porque é sempre meio príncipe, de imponente. (B, p. 401.)

Em C, a poesia é capaz de brotar até mesmo da madeira morta de um esteio:

O vaqueiro José Uéua (recitando): O homem chamou, o cachorro veio, o cavalo rinchou, a flor brotou no esteio... (C, p. 359.)

41. Por ter salvo a vida das crianças durante um ataque do touro Rio-Negro (cf. item 39),

Gigão é o único dos cachorros do Mutúm a merecer tal iguaria:

O Gigão gostava de mexida de gado, cachorro desse derruba qualquer boi. Tinha livrado os meninos da morte, todos faziam festas no Gigão, sempre que se matava galinha assavam o papo e as tripas para ele. (CG, p. 31.)

42. O mão-pelada (*Procyon cancrivorus*) é um pequeno mamífero do brejo, muito importuno

segundo seo Habão, em *Grande Sertão: Veredas*:

E o que indagou foi se eu soubesse se tinham feito muitos estragos nos canaviais. – “...O que eles deixaram em pé, e que lobo ou mão-pelada não roeram, sempre há-de dar uns carros, se move moagem...” (GS:V, p. 415.)

43. No episódio da transfiguração de Joé Cazuzo, no início do romance, Riobaldo foge dos

soldados perseguidores e, ao cair numa grotta, é recepcionado pelo *Eira barbara*, ou irara:

Pousei no capim do fundo – e um bicho escuro deu um repulão, com um espirro, também dôido de susto: que era um papa-mel, que eu vislumbrei; para fugir, esse está somente. (id., p. 20.)

Tatarana posteriormente compara a voz roufenha do Hermógenes ao “ser da irara”, numa impressão sinestésica:

O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim – fantasia de dizer – o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento. (id., p. 118.)

No Mutúm, a irara integra o grupo de animais daninhos que somente os cachorros mantêm afastados de casa. É notável a contiguidade reiterada com o esteio:

Se não, vinham de noite as raposas, gambá, a irarinha muito raivosa, até onça de se tremer, até lobos, lobo guará dos Gerais, que vinham, de manhã deixavam fios de pelo e catinga deles que os cachorros reconheciam nos esteios da cerca, nas porteiras, uns deles até mijavam sangue. (CG, p. 20.)

Na Samarra, a irara reaparece junto dos cachorros, gambás e outras espécies predadoras no pequeno vale do Seco Riacho:

Mas, por ora, quem descia à noite, do espigão, do alto campo – quando sabiam que o vento não estava soprando no rumo de levar o cheiro deles ao faro dos cachorros – eram a raposinha rouca e algum ouriço predador; esses se encontravam, caminho em meio, com a miúda irara, zangada, e com o gambá-d'água, que subiam do valezinho florestal do Córrego das Pedras, por sede do sangue quente das criações do galinheiro. (EA, p. 91.)

44. O odor dos gambás (*Didelphis sp.*), já mencionados no item anterior ao lado das iraras de CG e EA, é comparado por seo Camilo à inhaca de João Urúgem, na festa de Manuelzão (EA, p. 137). Os moradores do ão, por outro lado, consomem carne de gambá para depurar o sangue (D, p. 293). Entretanto, a célula parece ter sido diretamente aproveitada em B para descrever o ciúme de Nhô Gual em relação à mulher, Dona-Dona.

A vai: era como se desplantassem do lugar uma cerca, para roubar parte de seus pastos, como se os ciganos montassem para longe em seu cavalo de sela, se um gambá sangrasses as galinhas de seu poleiro. (B, p. 415.)

Referências bibliográficas

Volumes do AIEB

A lista que se segue delimita um conjunto de livros possivelmente relacionados à gênese das paisagens e da cartografia de *Corpo de baile*. Segundo o critério adotado, volumes de Goethe e livros sobre navegação convivem com tratados de geologia e guias de pintura nos antecedentes da representação da “realidade sertaneja”. Embora não se pretenda exaustivo, o levantamento supre, ao menos em parte, uma lacuna da pesquisa bibliográfica realizada em *Caos e cosmos* por Suzi F. Sperber, que deliberadamente exclui os livros técnicos e de ciências naturais – ao menos tão importantes para a composição da alegoria rosiana quanto os volumes “místico-metafísicos”, como este trabalho procura evidenciar.

ACADEMIA PORTUGUESA DE HISTÓRIA. *Os mais antigos roteiros da Guiné*. Lisboa: Ministério do Ultramar, 1952. (marg.)

AGOSTINI, Giovanni de. *Charmes d'Italie: le paysage, les oeuvres, la vie*. Milão: Italgo, 1950.

ALMEIDA, Francisco José de Lacerda. *Diários de viagem*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. São Paulo: Martins Fontes, 1952.

ALMENDRA, Jacob Manoel Gayoso. *O feudo da Casa da Torre no Piauí*. Teresina: Centro de Estudos Piauienses, 1953. (marg.)

ALVES, Landulfo. *Exterior e julgamento dos animaes pelo agrônomo Landulpho Alves*. Rio de Janeiro: Gráfica Villas Boas, 1922.

ALVES, Raul. *O canastra*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1936.

ANDRADA, Martim Francisco Ribeiro de. *Viajando: coisas do meu diário 1913-15*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1929-30.

ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1947. (marg.)

AUGST, G. *Nos amis les arbres*. Paris: Fernand Nathan, 1949.

BADET, Charles. *Charmeur d'indiens: le général Rondon*. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1951. (marg.)

BARBOSA, J. de Carvalho. *Glossário do trabalho agrícola e profissões afins*. São Paulo: Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio, 1943.

- BARROS, João de. *Primeira década da Ásia*. Paris-Lisboa: Livrarias Arlland e Bertrand, 1921. (marg.)
- _____. *Décadas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1945. (marg.)
- BARROS, Wanderbilt D. de. *Parques Nacionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura – Serviço de Informação Agrícola, 1952.
- BARROSO, Gustavo Dodt. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949. (marg.)
- BATES, Henry Walter. *O naturalista no rio Amazonas*. São Paulo: Editora Nacional, 1944.
- BEADNELL, Charles M. *An encyclopaedic dictionary of science and war*. Londres: C.A. Watts, 1943.
- BERTIN, Léon. *La vie des animaux*. Paris: Librairie Larousse, 1950.
- BINET, Léon R. *Les scènes de la vie animale*. Paris: Gallimard, 1946.
- BLAIS, Roger. *Flore pratique*. Paris: PUF, 1945. (marg.)
- BÖHMIG, Ludwig. *Zoología I - Invertebrados*. Barcelona: Labor, 1926.
- BÖRNER, Rudolf. *Was ist das für ein Stein?* Stuttgart, Franckh'sche Verlagshandlung, 1938.
- BRASIL, Conselho Nacional de Geografia. *Estudos da zona de influência da cachoeira de Paulo Afonso*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952. (marg.)
- _____. *Plano de acasalamento para exploração de gado leiteiro no Brasil tropical*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1952.
- BRIQUET JR., Raul. *Pequeno dicionário inglês-português de termos empregados em anatomia, zoognósia, fisiologia, zootecnica*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1952.
- BRISSAUD, Simone. *Nos amis les oiseaux*. Paris: Fernand Nathan, 1948.
- BÜDDEMANN, Werner. *Welcher stil ist das?* Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1938.
- BURCKHARDT, Jacob. *Cicerone: Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*. Paris: Firmin-Didot, sd.
- BURTON, Richard. *Viagem aos planaltos do Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1941. (marg.)
- CABRAL, Veiga. *Corografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1953.

- CARDINI, F. *Dictionnaire d'hippiatrique et d'équitation*. Paris: Librairie Mme. Ve. Bouchard-Huzard, 1848. (2 v.)
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- _____. *Trinta estórias brasileiras*. Porto: Portucalense Editora, 1955. (marg.)
- CASTRO, Ramiro B. de. *Roteiro do Nordeste: impressões da Paraíba e de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- CAVALCANTI, M. Paulino. *O zebu: monografia das raças indianas e seu comportamento no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Técnica, 1944. (marg.)
- CIARANFI, Anna Maria Francini. *Palazzo e la Galleria Pitti in Firenze: Album-itinerario*. Florença: Azienda & Fiorentina, 1949.
- CONSTANT, Albert. *Anthologie des bêtes*. Paris: Librairie Stock, 1935.
- COOMORASWANY, Ananda K. *The transformation of nature in art*. Nova York: Dover, 1934. (marg.)
- Corpus hermeticum*, tradução de A.-J. Festugière (4 v.). Paris: Les Belles Lettres, 1945-1954.
- CORREA, Manuel Pio. *Dicionário das plantas do Brasil e das exóticas cultivadas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1931.
- COSTA, João Angione. *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história*. São Paulo: Nacional, 1934.
- COUTO, Diogo do. *Décadas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1947. (2 v.) (marg.)
- CRUZ, Ernesto Horácio da. *Igrejas e sobrados do Maranhão*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.
- CRUZ, Eurico T. da. *Frutas do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946. (marg.)
- DAUZAT, Albert. *Les noms de lieux: origine et évolution, villes et villages, pays, cours d'eau, montagnes, lieux-dits*. Paris: Delagrave, 1947.
- DELAMAIN, Jacques. *Pourquoi les oiseaux chantent*. Paris: Librairie Stock, 1928.
- DELFORGE, Henrique. *Glossário dos nomes vulgares das plantas do Herbário da Seção de Botânica*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Agricultura, 1945.
- DIEGUES, Manuel. *O engenho de açúcar no Nordeste*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1952.

- Encyclopédie par l'image*. Paris: Hachette, sd. (v. 1 *La mer*, v. 3 *Les montagnes*.)
- FABRE, Jean Henri Casimir. *Scènes de la vie des insectes*. Paris: Nelson Ed., 1946. (marg.)
- FAIVRE-DUPAIGRE, Jules. *Nouveau cours de physique élémentaire*. Paris: Masson et Cie., 1934.
- FASOLA, Cesare. *Galleria degli Uffizi in Firenze: Album-itinerario*. Florença: Azienda & Fiorentina, 1949.
- FISHER, James. *Watching birds*. Nova York: Penguin, 1946.
- FOUQUIER, Henri. *La pêche moderne: encyclopédie du pêcheur*. Paris: Larousse, sd. (marg.)
- FOX, Harold M. *The personality of animals*. Nova York: Penguin, 1947.
- FRANCÉ, Raoul H. *Lebenswunder der Tierwelt*. Berlin: Im Deutschen Verlag, 1940. (marg.)
- GALLIEN, Louis. *La selection animale*. Paris: PUF, 1950.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946. (marg.)
- GASCAR, Pierre. *Les bêtes*. Paris: Gallimard, 1953.
- GONÇALVES, Alfeu Diniz. *As pedras preciosas na economia nacional*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1949.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Poésie et vérité*. Paris: Aubier, Éditions Montaigne, 1941. (marg.)
- _____. *Maximes*. Paris: Brockhaus et Avenarius, 1842. (marg.)
- _____. *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Paris: Gallimard, 1949. (marg.)
- GONSALVES, Alpheu Diniz 1883. *As pedras preciosas na economia nacional*. Rio de Janeiro: Olímpica Editora, 1949.
- GÖTZ, Wilhelm. *Was fliegt denn da?* Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1936. (marg.)
- GRONE, Heinrich. *Kleine Sternkunde für Anfänger auf 6 Postkarten*. Hamburg: Otto Messer, 1931.
- GROSS, Jerome. *Zoología II - Insectos*. Buenos Aires, Labor, 1927.
- GRUBER, Arthur. *Federzeichen*. Ravensburg: Otto Maier, 1940.
- GUEIROS, Optato. *Lampeão: memórias de um oficial ex-comandante de forças volantes*. São Paulo: Linográfica, 1953. (marg.)
- HARTT, Charles Frederick. *Geologia e geografia física do Brasil*. Rio de Janeiro: CNE, 1941.

- HENTSCHEL, Ernst. *Das Leben des Weltmeeres*. Berlim: Julius Springer, 1929. (marg.)
- HOUZEAU, J.-C. et al. *Traité élémentaire de météorologie*. Mons: H. Maceaux, 1880.
(marg.)
- INSO, Jaime Correia do. *Arte de navegar*. Lisboa: Edições Cosmos, 1943. (marg.)
- JOUVEN, Maurice. *Les meilleures vaches laitières*. Paris: Ed. de Montsouris, 1946. (marg.)
_____. *Boeufs et vaches de travail*. Paris: Ed. de Montsouris, 1947. (marg.)
- KOSCH, Alois. *Was ist das für ein Baum?* Stuttgart: FV, 1938.
- KRÜGER, Wilhelm. *Unser Pferd und seine Vorfahren*. Berlim: Julius Springer, 1939.
- LANE, Frank Walter. *La parade des animaux*. Paris: Hachette, 1948. (marg.)
- LANGLEBERT, Edmund Jean Joseph. *História natural*. Rio de Janeiro: Garnier, 1912.
(marg.)
- LÉONARD, Adrien. *Essai sur l'éducation des animaux*. Lille: Leleux, 1842. (marg.)
- LESSA, Clado Ribeiro de. *Vocabulário de caça*. São Paulo: Nacional, 1944.
- LHOTE, André. *Traité du paysage*. Paris: Floury, 1948. (marg.)
- LIMA, Esperidião de Queirós. *Antiga família do sertão*. Rio de Janeiro: Agir, 1946. (marg.)
- LIMA, Noraldino. *No valle das maravilhas*. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Imprensa
Official, 1925.
- LIMA JR., Augusto de. *História dos diamantes nas Minas Gerais: século XVIII*. Rio de
Janeiro: Dois Mundos, 1945.
- LOON, Hendrik Willem van. *Navios, e de como eles singraram os sete mares (5000 aC –
1935 dC)*. Porto Alegre: Globo, 1941.
- LUND, Peter. *Memórias da paleontologia brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do
Livro, 1951. (marg.)
- MACEDO, José Norberto. *Fazendas de gado no vale do São Francisco*. Rio de Janeiro:
Serviço de Informação Agrícola, 1952. (marg.)
- MARAIS, Eugène Nielen. *Die Seele der weissen Ameise*. Berlim: F.A. Herbig
Verlagsbuchhandlung, 1939. (marg.)
- MARANGONI, Mateo. *Come si guarda um quadro*. Firenze: Vallecchi Editore, 1950. (marg.)
_____. *Saper vedere: come si guarda un'opera d'arte*. Milão: Garzanti, 1950. (marg.)
- MARCHAL, Lucien. *Le mage du sertão: roman; avec trois cartes dans le texte*. Paris: Plon,
1952. (marg.)

- MELO, Manuel Rodrigues de. *Patriarcas e carreiros: influência do coronel e do carro de boi na sociedade rural do Nordeste*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1954. (marg.)
- MELVILLE, Hermann. *Moby dick*. Paris: Gallimard, 1948. (marg.)
- _____. *Moby dick*. Nova York: The New American Library, sd. (marg.)
- Memento Larousse: encyclopédique et illustré*. Paris: Librairie Larousse, 1949. (marg.)
- MÉRAVILLE, Marie-Aimée. *La vache, cette noble servante*. Paris: Albin Michel, 1948.
- MICHÉA, René. *Voyage en Italie de Goethe*. Paris: Éditions Montaigne, 1945. (marg.)
- MINAS GERAIS, Departamento Estadual de Estatística. *As grutas em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Estatística, 1939.
- _____. *Tábuas itinerárias do Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Estatística, 1943.
- _____, Departamento Estadual de Estatística. *Dicionário toponímico*. Belo Horizonte: Departamento Estadual de Estatística, 1945.
- _____, Departamento Estadual de Estatística. *Prontuário geral da Divisão Judiciária e Administrativa do Estado 1949 a 1953*, 1949.
- Mit Goethe durch das Jahr; ein Kalender für das Jahr 1951*. Zurich: Artemis-Verlag, 1950. (marg.)
- MONTAIGNE, Michel de. *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*. Paris: Éditions Bordas, 1948. (marg.)
- MOREUX, Théophile. *Géométrie dans l'espace et les sections coniques*. Paris: G. Doin, 1946.
- MOUY, Paul. *Logique et philosophie des sciences*. Paris: Hachette, 1946. (marg.)
- MUSÉE DE L'ORANGERIE. *Le paysage hollandais au XVIIe siècle*. Paris: Les Presses Artistiques, sd. (marg.)
- MUSÉE DU LOUVRE. *Compagnon pour visiter des collections du Musée du Louvre*. Paris: Editions de l'Indispensable, 1950. (marg.)
- NEIDER, Charles. *Selections from man against nature: tales of adventure and exploration*. Nova York: Bantam Books, 1954. (marg.)
- PETERSON, Roger. *How to know the birds*. Nova York: The New American Library, 1949.
- PESCHEL, Oskar. *Geschichte der Erdkunde bis auf A. v. Humboldt und Carl Ritter*. Munique: J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1865.

- POHL, Johann Baptist Emanuel. *Viagem no interior do Brasil; empreendida nos anos de 1817 a 1821 e publicada por ordem de Sua Majestade o Imperador da Áustria Francisco Primeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. (marg.)
- PORTO, Carlos Eugênio. *Roteiro do Piauí*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1955.
- PRINET, René François Xavier. *Initiation au dessin*. Paris: Flammarion, 1940. (marg.)
- PRINET, René François Xavier. *Initiation au peinture*. Paris: Flammarion, 1940. (marg.)
- PUYVELDE, Leo van. *Les esquisses de Rubens*. Basel: Holbein, 1948.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1917.
- REIS, Anfilóquio. *Dicionário técnico de marinha*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1947.
- REIS, Artur Cesar Ferreira. *Limites e demarcações na Amazônia Brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- REUTER, Evelyn. *La mélodie et le lied*. Paris: PUF, 1950. (marg.)
- RIBEIRO, Alípio de Miranda. *Noções synthéticas de zoologia brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1924.
- RIBEIRO, Carlos Otávio Flexa. *Velázquez e o realismo*. Rio de Janeiro: scp, 1949.
- RIBEIRO, Diogo Branco. *O cavalo e o burro de guerra e de paz*. São Paulo: Mdl. Ed., 1956. (marg.)
- RINALDIS, Aldo de. *Catalogue de la Galerie Borghese Rome*. Milão: A. Pizzi, 1949.
- ROUCH, Jules Alfred Pierre. *La mer*. Paris: Flammarion, 1939.
- RUSSELL, E. *Le comportement des animaux*. Paris: Payot, 1949. (marg.)
- SANTOS, Eurico de Oliveira. *O que todos os criadores devem saber*. Rio de Janeiro: Ed. Técnica, 1946.
- SEGURA, Turbilio Vilanova. *Bom Jesus da Lapa: resenha histórica*. Juiz de Fora: Gráfica Editora Lar Católico, 1955.
- SENA, Nelson Coelho de. *Terra mineira: Chorographia do Estado de Minas Gerais*, tomo segundo. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial, 1926.
- SILVA, Alexandre Barbosa da. *O zebu na Índia e no Brasil*. Rio de Janeiro: scp, 1947.
- SILVESTRE, Charles. *Animaux familiers et farauches*. Paris: Plon, 1936. (marg.)
- SIQUEIRA, José de Lima. *Curso de instrumentação*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Leitura, 1945.
- SIRE, Marcel. *L'intelligence des animaux*. Paris: Hachette, 1954. (marg.)

- SOUSA, Bernardino José de. *O ciclo do carro de bois no Brasil*. Slp: scp, 1942.
- TURNBULL, Victor. *Lehrgang des persönlichen Magnetismus. Selbstbeherrschung und Charakterbildung*. Berlim: Psychologischer Verlag, sd. (marg.)
- VENTURI, Lionello. *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*. Paris: Michel, 1950.
- VIANA, Urbino de Sousa. *Bandeiras e sertanistas baianos*. São Paulo: Editora Nacional, 1935. (marg.)
- WIDMANN, Walter. *Welcher Stern ist das? 48 ganzseitige Sternkarten mit einer Tabelle zum bestimmen der Sternbilder*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1939.
- _____. *Welcher Stern ist das? 60 Sternkarten mit einer Tabelle zum Bestimmen der Sternbilder in allen Jahreszeiten*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1952.

Referências gerais

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.
- ARMESTO, Felipe F. *Os desbravadores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado – Romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Cadernos de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas*, no. 89, maio 1994, p. 7-29.
- ASTENGO, Corradino. “The Renaissance chart tradition in the Mediterrean” in: WOODWARD, 2007, p. 174-262.
- BACKÈS, Jean-Louis. *Musique et littérature*. Paris: PUF, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARACAT JR., José Carlos. *Plotino, Enéada III.8 [30]. Sobre a natureza, a contemplação e o uno*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – IEL-Unicamp, Campinas, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal* (edição bilíngue). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- _____. *Le spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “A doutrina das semelhanças” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

- BERGAMIN, Cecília. *Dansadamente: unidade do Corpo de baile de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP, São Paulo, 2008.
- BEZERRA, Marily e HEIDEMANN, Dieter. “Viajar pelo sertão rosiano é antes de tudo uma descoberta!”. *Revista Estudos Avançados*, v. 20, no. 58, 2006.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2004.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*, v. 2. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- CALDER, I. R. F. “A Note on Magic Squares in the Philosophy of Agrippa of Nettesheim”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 12, 1949, p. 196-99.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso contraverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. *Diálogo* 8, 1957.
- CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. “Cadernetas de viagem: os caminhos da Poesia”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 41, p. 235-247, 1996.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1958.
- _____. “Manuelzão e Miguilim” in: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- CHAVES, Mario Luiz de Sá Carneiro; BENITEZ, Leila; ANDRADE, Kerley Wanderson; MENEGHETTI FILHO, Ítalo. “Geologia e a visão mística de Guimarães Rosa no centro geodésico de Minas Gerais.” Proposta de descrição de sítio geológico do Brasil para registro no Patrimônio Mundial da Humanidade. Brasília: UnB, 2006.
- COSTA, Dante. “Corpo de baile”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 13/5/1956.
- COSTA LIMA, Luiz. “O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia” in: *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: CESPUC, 2007.
- EDGERTON JR., Samuel Y. “Florentine Interest in Ptolemaic Cartography as Background for Renaissance Painting, Architecture, and the Discovery of America”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 33, no. 4, 1974.

- ELIOT, Thomas Stearns. *Obra completa, v. 1 – Poesia* (tradução de Ivan Junqueira). São Paulo: Arx, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese” in: *Cadernos de literatura brasileira* nos. 20-21. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006.
- _____. “Metáforas náuticas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 41. São Paulo, 1996.
- GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite (a propósito da violência em Grande Sertão: Veredas)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP, São Paulo, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Poetische Werke, v. 1*. Berlim; Weimar: Aufbau-Verlag, 1965.
- _____. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- _____. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993b.
- _____. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GRANATO, Fernando. *Nas trilhas do Rosa*. São Paulo: Scritta, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. *o O*. São Paulo, Hedra, 2004.
- _____. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa” in: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (org.), 2007.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- KLEIN, Richard. “Straight lines and arabesques: Metaphors of metaphor”. *Yale French Studies*, no. 45 (Language as Action), 1970, p. 64-86.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancholie*. Paris: Gallimard, 1989.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1979.
- LACROSSE, Joachim. *L’Amour chez Plotin*. Bruxelas: Éditions Ousia, 1994.
- LAURENT, Jérôme. *Les Fondements de la nature selon Plotin*. Paris: J. Vrin, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas I)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- LOPES, Paulo César. *Dialética da iluminação*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP, São Paulo, 2000.

- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARQUES, Oswaldino. “A seta e o alvo”, 1957 in: DANIEL, 1968.
- _____. “Canto e plumagem das palavras”. In: *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARTINS, Wilson. “Entrevista a José Castello”. *O Estado de S. Paulo*, 30/05/1998.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza. “Veredas de Viator” in: *Cadernos de literatura brasileira* nos. 20-21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.
- _____. “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile e Grande Sertão: Veredas*” in: *Cadernos de literatura brasileira* nos. 20-21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006b.
- MATTOS, Claudia. “Landscape painting between art and science” in ERICKSON, Raymond; FONT, Mauricio; SCHWARTZ, Brian (org.). *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*. Atas do congresso “Humboldt Bicentennial: An Interdisciplinary Conference”, The Graduate Center, The City University of New York, 14-16 de outubro de 2004. Disponível em <http://web.gc.cuny.edu/dept/bildn/publications/AlexandervonHumboldt.shtml>
- MENDES, Murilo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MIGUENS, Atineu Pires. *Navegação: a ciência e a arte*, v. 2. Brasil: Ministério da Marinha, 1995.
- MINAS GERAIS. “Nota explicativa dos mapas geológico, metalogenético e de ocorrências minerais do Estado de Minas Gerais”. Belo Horizonte: SEME/Comig, 1994.
- MONTEIRO, Carlos A. F. “O romance entre o espaço geográfico e o tempo histórico-social”. In: *Seminário de Tropicologia: trópico e história social*. Recife, 1988 (consultado em www.tropicologia.org.br/CONFERENCIA/1988romance_espaco.html).
- _____. “Do Mutúm ao Buriti Bom: Travessia de Miguilim”. *Revista do Departamento de Geociências*, v.11, no. 1. Londrina: Departamento de Geociências-UEL, 2002.
- MOREAU, Alain. “Apolo antigo: sombra e luz” in: *Dicionário de mitos literários* (Pierre Brunel, org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ UnB, 2000.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. São Paulo: Arquipélago, 2008.
- NUNES, Benedito. “O Amor na obra de Guimarães Rosa”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

- _____. “De Sagarana a Grande Sertão Veredas”. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano” in: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (org.), 2007.
- OLEA, Hector. *Intertexto de Rosa*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – IEL- Unicamp, Campinas, 1987.
- PANOFISKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- PAULINO, Sibeles e SOETHE, Paulo A., “Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa”. *Revista Letras UFPR*, n. 67, setembro-dezembro de 2005, p. 41-53.
- PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. *Timeu* (tradução de Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2001.
- _____. *Fedro* (tradução de Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2007.
- PLOTINO. *The Six Enneads*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- PORSANI, Jorge e FONTES, Sérgio. “O método magnetolúrgico aplicado à Bacia do São Francisco, Minas Gerais”. *Revista Brasileira de Geofísica*, vol.19 no. 2. São Paulo, maio-agosto 2001.
- POULET, Georges. *Les Métamorphoses du cercle*. Paris: Flammarion, 1979.
- RÓNAI, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” in: ROSA, João Guimarães, 2001, p. 17-25.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Editora da Unesp/FAPESP, 2004.
- ROSA, João Guimarães. “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras” in: ROSA, Wilma Guimarães, 1983.
- _____. *Noites do sertão*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ UFMG, 2003.
- _____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ UFMG, 2003b.
- _____. “Discurso de posse como sócio titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro” in: BEZERRA, Marily e HEIDEMANN, Dieter, 2006.

- _____. “Diálogo com Guimarães Rosa” in: ROSA, João Guimarães. *Obra completa*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- ROSA, Wilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROWLAND, Clara. “A construção do livro em João Guimarães Rosa: indicações de leitura”. *Românica*, no. 13, 2004, p. 153-175.
- _____. “O meio da travessia: espaço da palavra e construção narrativa em ‘Cara-de-Bronze’ de João Guimarães Rosa” (manuscrito), 2008.
- SANTOS, Wendel. *Buriti, a forma e o tema*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). FFLCH-USP, São Paulo, 1975.
- SECCHIN, Antonio Carlos et al. (org.). *Veredas do sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SEZNEC, Jean. *The survival of the pagan gods*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- SHITAO. *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga* (versão de Pierre Ryckmans). Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- STEUER, Daniel. “In defence of experience: Goethe’s natural investigations and scientific culture”. In: *The Cambridge Companion to Goethe* (Lesley Sharpe, ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- STOREY, Ian C. e ALLAN, Arlene. *A guide to ancient greek drama*. Sydney: Blackwell, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui – O narrador e a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SUZUKI, Márcio. “Goethe – A ciência simbólica do mundo”. In: *Poetas que pensaram o mundo* (org. Aduino Novaes). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- TEIXEIRA, Ivan. “Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro)”, *Revista USP* no. 36, dez. 1997-fev. 1998.
- TOLEDO, Marcelo de Almeida. *Grande Sertão: Veredas – Trilhas de amor e guerra*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

- TURNER, Henry S. "Literature and mapping in early modern England (1520-1688)" in: WOODWARD, 2007, p. 412-26
- UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.
- VALÉRY, Paul. "Discurso em honra de Goethe" in: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VASCONCELOS, Sandra G. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VIGGIANO, Alan. *O itinerário de Riobaldo Tatarana*. Rio de Janeiro: Crisálida, 2007.
- WILL, Frederic. "Goethe's aesthetics: the work of art and the work of nature". *The Philosophical Quarterly*, v. 6, no. 22, 1956.
- WISNIK, José Miguel. "Recado da viagem". *Scripta Literatura*, v. 2, no. 3, 1998.
- _____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WOODWARD, David (ed.). *The history of cartography*, v. 3 ("Cartography in the European Renaissance", part 1). Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.