

História das Estórias: forças culturais e experiência na criação de Corpo de Baile de Guimarães Rosa

DANILO ALMEIDA PATRÍCIO^{1*}

A presente proposta para o Simpósio lança olhares sobre historicidades através da linguagem social presente em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa (1956), visualizando forças culturais, temporalidades e criação externadas na obra. Pensando a construção social do sertão como espaço histórico e simbólico do Brasil, desconstrói-se a “literatura de papel”, segundo caracterização do próprio autor, que mencionava o termo como obstáculo à “literatura-vida”, dentro da missão propagada de renovar a língua para renovar o mundo.

Nesse sentido, pensando a obra como linguagem na ação social do tempo, dialoga-se, além do texto em si, com a produção e documentação em volta da obra, concebendo personagens produzidos como sujeito sociais no Brasil, contextualizados no espaço ficção *entre* o imaginário e o que é dito real pelo senso comum, na condição de *ocorrido*.

Procura-se aqui evitar a armadilha de oposições redutoras de significados, como a que poderia confrontar real e fantasia, no indicativo de não acontecido. E debater em tais territórios aspectos que possam dialogar com uma *formação do interior* no país, vivida a partir de um mundo rural – cenário/paisagem da obra – em contato de forma diversas com os centros urbanos que se fazem.

Guimarães Rosa adverte que “a estória não pode se tornar história”, veladamente atentando para o fato de os movimentos das narrativas, carregadas de experiência, não devem ser tomadas como acontecimentos oficiais, nem vistos como presos a meros relatos reprodutores de acontecimentos. Identifica-se aí o receio do artista ao que, esteticamente, pode ser associado a concepções ou mesmo noções de um entendimento da História como campo de conhecimento, difundindo por exemplo uma noção passadista restrita(1).

No caso da obra literária do autor, uma *limitação redutora* dos conteúdos associada, por exemplo, ao sertão como espaço de experiências que, na visão *positiva* da história, apontaria estética e conteúdo como o exclusivamente localista e a

¹ FA7, Mestre em História Social

nomenclatura de relato sobre fatos e nomes, de preferência idealizados como heróis, firmes, o que não é o caso de *Corpo de Baile*.

Pela obra e análise de outras fontes, incluindo as aqui adiante citadas, a preocupação do autor joga luzes ao diálogo com outra compreensão e entendimentos de história como campo de conhecimento, à época não tão presentes no debate historiográfico. Se a estória não pode ser uma história centralizadora, finalizada em discursos fechados, deve então ser vista como memória carregada de experiências múltiplas, vivenciadas por personagens outros, sujeitos sociais nem sempre situados em *altas* posições, mas “personagens marginais (na obra), imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros”, compondo “o corpo de baile num teatro em que não há separação entre palco e platéia”(2).

A proposição do termo estórias dialoga com características estilísticas de outros formatos, como o conto e romance, trazendo nesse plano distinções e semelhanças com os mesmos. O termo consolida-se na obra de Guimarães Rosa em 1962, com o lançamento das *Primeiras Estórias*. Numa proposição mais ampla, as *estórias* na obra do autor caracterizam-se também pela presença de narrativas, de novos sociais da memória, pesquisados e vividos, e trabalhados artisticamente, desta forma também fabricando novas temporalidades históricas, na perspectiva de contexto dos processos sociais enlaçados ao fabricar da Cultura.

Corpo de Baile é talvez o *terreno da* obra rosiana onde as narrativas estão presentes nas *estórias* com maior fôlego, tanto pela variedade de temas presentes, como pelo “certo exagero na massa da documentação (3)” confessado pelo autor, o que permite um olhar sobre o universo social dos personagens a partir das sete estórias que formam o *Corpo de Baile*.

As reedições, traduções e principalmente as leituras sobre o *material histórico das memórias* projetam a obra e os temas da mesma no tempo, da mesma forma que a concretude de *Corpo de Baile* também inclui experiências anteriores à viagem de volta ao sertão mineiro, na medida em que se pensa em uma “viagem da viagem”, na comunicação e não separação dos tempos, desejada pelo personagem Cara-de-Bronze, em conto de mesmo nome, criando-se assim novas temporalidades manuseando experiências na forma de arte.

Temporalidades que também se comunicam com fatos palpáveis ocorridos no período em que a obra é gerada, de alguma maneira abertos a interrogações sobre o vivido pelos personagens, ainda que tais fatos nem de longe determinem as ações das *infinitas realidades* pensadas no livro como documento aberto.

Feita a advertência, interessante pensar fatos *cercantes* situados entre 1952, quando Rosa faz viagem pelo sertão mineiro com vaqueiros, e 1956, quando é publicado *Corpo de Baile*. Entre eles estão a criação de órgãos públicos relacionados aos terrenos físico iniciático dos personagens: Banco do Nordeste, em 1952, e Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), em 1959. A data de lançamento do livro, 31 de janeiro de 1956, é a mesma da posse do presidente Juscelino Kubitschek, de governo marcado como difusor da modernidade política no Brasil, de certa forma distante das experiências vividas por personagens sociais como os que desencadeiam a dança cultural do baile rosiano.

Diferente de um ideal evolutivo e linear de história, de costas às possibilidades de escolha para o futuro de experiências sociais diversas do país⁴, *Corpo de Baile* traz matizes de um palco interpretado pela vida de desajustados sociais, despossuídos materialmente que se impregnam de poesia, afetos, dúvidas, remorsos e saudades, dilemas sobre o futuro e crenças rudes, supostamente atrasadas para o acachapante moderno que se difunde no período citado, mas carregando o chamado “compromisso do coração” olhando pra dentro da “brasilidade”, como alerta o próprio escritor: “E este pequeno mundo do sertão, este mundo original, e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo do meu universo”⁵.

É nesse debate formado por discursos, poderes e ação social, entendida dentro dos espectros amplos da Cultura, que se pensa o sertão, para além de uma geografia estática, como terreno simbólico, com paisagem social onde residem experiências fecundas também ao olhar de uma “história vista de baixo”⁶. Experiências por vezes simplificadas pelas tentativas de esvaziamento dos significados, embora existentes ainda que num universo subterrâneo da cultura, presentes no caso da obra em questão, intensamente potencializado também pela força do trabalho criativo do *organizador* das memórias semeadas nas histórias as quais se pretende pesquisar a historicidade.

Interessante perceber que o escritor, após a publicação da obra, utiliza o termo paisagem na contextualização explicada *ao outro*, no caso o tradutor italiano de *Corpo*

de Baile, Edoardo Bizarri, ao intitular de Vereda a *região de partida* dos acontecimentos de Corpo de Baile:

“Você sabe (carta ao tradutor), 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”⁷.

O terreno geográfico seria um indício primeiro para mostrar a impossibilidade de separação da obra como manifestação cultural da paisagem social vivenciada pelos personagens no cotidiano, até aqui o sertão de Minas e outros estados, por sinal, pela justificativa desta inserção, inseridos na área de atuação dos órgãos oficiais criados na década de 1950.

Na trajetória de formação territorial brasileira, tais personagens fazem parte, segundo contextualiza Capistrano de Abreu, do “povoamento do sertão, iniciado em épocas diversas, de pontos apartados, até formar-se uma corrente interior, mais volumosa e mais fertilizante que ténue fio litorâneo”⁸. Em ensaio com vasta documentação, Sandra Guardini Vasconcelos analisa⁹ a predominância rural da população nas décadas de 1950 e 60 diante da qual Guimarães Rosa constrói literatura. População que passa a migrar diante das intempéries sociais, externadas na seca, espalhando o sertão na formação social do Brasil.

O referido contexto demarca condições históricas que se comunicam com o escrito, elaborando uma literatura longe de ser apenas papel, onde cultura e social são indissociáveis. Preponderantemente presente numa ambiência agrária, rural, com laços de tradição vivida, os personagens experimentam, no encontro e confronto, novos contextos ligados à mudança pela qual passa no período a chamada região do interior brasileiro. Um contexto que permite debate entre as questões relacionadas à tradição e modernidade brasileira.

Narrativas

O livro inicia-se com as reflexões sobre o lugar de morada de Miguilim, narrador-protagonista de *Campo Geral*, primeira das sete Estórias de Corpo de Baile. Protagonista criança que reside no Mutum, um canto longe e isolado dos centros

urbanos. É pelo Jeep que, em *Buriti*, estória última da obra, Miguel retorna ao sertão, guiando o veículo com espécie de símbolo da condição moderna em trânsito em que passa a viver. Os personagens-sujeitos estão defronte à mudança, às transformações e ao contato com novas informações e vivenciam desta forma outros repertórios sociais no Brasil que vai se formando.

O sertão físico partiria de Minas e outros estados para uma geografia social do *interior*, relacionada à formação social do país, observando o contexto vivido pelos personagens, *os migrantes e os permanecidos* nas regiões das antigas gerações, ambos vivenciando as transformações e percebendo as permanências do processo histórico.

Para além de manifestação de algo, a literatura moderna de Rosa, antenada à experiência da narrativa, carrega mesmo práticas sociais vivenciadas e também modelando as mesmas, desconstruindo a Cultura como mero reflexo da ação, negando a condição de efeito reflexivo na medida em que se configura como o próprio cotidiano, elaborado na experiência dos personagens.

No entanto, mais do que o espaço vivido e o contexto dos sujeitos, deve-se ressaltar que a literatura de Rosa atua produzindo novos espaços de historicidade através da arte, na medida em que a ação de Rosa que elabora a escrita refina o documento¹⁰, conforme observa Antonio Candido sobre o processo criativo do autor de *Corpo de Baile*.

Pela habilidade da criação antenada ao social, tome-se a obra-vida produzida a partir de experiências – vividas pelo autor, escutadas, lidas – e projetadas num espaço que desencadeia, no caso da pesquisa na linha proposta, como *construção* social do espaço sertão. Exemplo disso é o comentário do escritor sobre o processo criativo, referindo-se à presença, em *Uma Estória de Amor*, narrativa segunda, da criação do artista a partir da narrativa: “V. Sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (Naturalmente, alterei coisas)”¹¹.

Tramas: romances de vida

Corpo de Baile foi publicado em janeiro de 1956, quatro meses antes de *Grande Sertão: Veredas*, lançada em maio do mesmo ano e obtendo maior projeção entre os trabalhos de Guimarães Rosa. À primeira vista, aponta-se um certo ofuscamento de

Corpo de Baile diante do grande êxito de Grande Sertão. O grande número de páginas reunindo as sete estórias, mais de 800, e uma estrutura não linear são condições que contribuiriam para problemas de receptividade da obra e propagação da mesma.

A despeito das questões citadas, o livro é visto como caminho e possibilidade para analisar questões ligadas às memórias sociais dos personagens e o movimento histórico presente no mesmo, a partir das forças culturais para identificação e análise. Ainda que em menor número em relação a Grande Sertão: Veredas, existem trabalhos importantes sobre Corpo de Baile, com os quais se pode dialogar no debate historiográfico contemporâneo, pensando através da obra questões como a construção histórica, a relação entre a mesma a memória e a criação de novos espaços através do processo artístico. Em síntese, aquilo que é mais caro à existência da História como conhecimento: a ação dos homens no tempo. Terreno que se abre para além de homens de mentira ou personagens meramente relatados da reprodução do real.

A comunicação da obra com outros períodos, principalmente o clássico, é difundida entre os estudos que envolvem a obra rosiana, como em *Recado do Nome*, onde Ana Maria Machado desenvolveu denso e original trabalho desvendando caminhos da criação a partir dos personagens, incluindo os de Corpo de Baile. A presença da elaboração de componentes mitológicos e de fatores outros como a cosmologia dos planetas mostra que a escolha dos nomes não se dá de modo aleatório na obra, comunicando-se com outras condições como a metafísica, destacada pelo próprio Guimarães Rosa.

No entanto, *Recado do Nome* e outros trabalhos importantes sobre o autor e a obra rosiana não esgotam estudos e muito menos explica uma suposta totalidade do material literário. “Minha literatura é para 700 anos”, disse o escritor, com a noção de permanência da obra e as veredas nela contidas. Como destaca Eduardo F. Coutinho, a obra de Rosa é sempre aberta a possibilidades, na medida em que os personagens percorrem o insólito e estão se debatendo e à espreita do acontecer¹².

Nesse sentido, aspectos de outros períodos históricos, como as influências gregas e medievais, *conversam* com a comunidade de iletrados, situados no cenário sertão em que vivem, articulando temporalidades sociais a partir da estética. Velhos, crianças, mulheres e roceiros, por exemplo, formam a comunidade que professa, canta e carrega dilemas, anseios, desejos, em última, instância, sentem, vislumbrando assim

uma metafísica da experiência a ser interpretada nos sujeitos-personagens.

Configura-se como postura histórica desconfiar de tal separação, que conferiria à capacidade metafísica do imaginar apenas ao escritor, restringindo os personagens a um caráter pitoresco, *simples*, entendidos na beleza morta⁽¹³⁾ e acomodadora do genuíno e puro. Na contramão de tal postura, que é política, lança-se um olhar sobre uma comunidade social de personagens que, no contexto sertão, se comunica pela narrativa, onde transitam entre a condição de interpretes e ouvintes⁽¹⁴⁾ de uma cultura experimentada.

A proposta reflexiva de estudo apresenta-se também como marca de desconstrução da *história* estática, desejosa de engessar e fossilizar as *estórias* que se movimentam em ações sociais intensas através da arte. Outro alvo dessa desconstrução, que passa a ser ofício do historiador, é a intenção regionalista de atribuir aos personagens uma condição geográfica redutora, onde o a pureza e o genuíno projetam-se na tentativa de apropriações e leituras da obra-movimento, estas vistas também como interesses dos poderes envolvidos.

Caminho para a interpretação que considere a desconstrução é observar a própria obra e a trajetória dos personagens das *estórias* focadas na pesquisa. A desconstrução do território físico como ocorre já no formato de Campo Geral - *estórias* que se comunica com todas as outras - espalhando memórias nas narrativas seguintes. Mesmo se passando no Mutúm, "no meio dos Campos Gerais", a criança protagonista vinha de *outro lugar*: "Migulim não era do Mutum, tinha nascido ainda mais longe, também em um buraco de mato lugar chamado Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém".

O *trânsito* de origem, além de "Uma *estória* de amor" encontra-se em narrativas como *Recado do Morro* e *Cara-de-Bronze*. O vaqueiro Manuelzão, protagonista de "Uma *estória* de amor- festa de Manuelzão", vinha das bandas do Maquiné para *transformar* um entreposto de gado, de currais, na fazenda Samarra.

Mais do que nascer no lugar, a autoridade na teia de relações da Nova Fazenda é tecida pelo jeito de ser do vaqueiro Manuelzão, pelas articulações que ele faz no modo de vida, diante de alianças, estranhamentos e tensões no lugar. A desconstrução da pureza autóctone pode ser vista na medida em que a fundação dá-se simultânea à dispersão, como observa Marli Fantini apontando as "fronteiras, margens e passagens"⁽¹⁵⁾ na obra de Guimarães Rosa.

Pedro Orósio, o enxadeiro protagonista em *Corpo de Baile* da novela *Recado do Morro*, “era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais”. Tinha saudade do vivido na terra, mas sabia das dificuldades: “Uma osga. Pois vai p`ra lá, você... Pra ver como é que o sertão é pai de bom!”, diz Pê-boi em resposta às insinuações de Ivo.

Na novela *Cara-de-Bronze* do livro, a desconstrução do território físico pode ser vista entre os temas principais da *estória*. O protagonista *inventor*, de nome título, escolhe o vaqueiro Grivo para fazer uma viagem a outras terras, onde o fazendeiro *Cara-de-Bronze* teria morado, mas uma das condições é que o recado não seja relato, mas sim a projeção de outros lugares a partir da poesia produzida na viagem.

Para o escritor, segundo confessou ao tradutor italiano, os enredos em *Corpo de Baile* eram mais acessórios para os temas que desenvolveu entre as *estórias*. Ainda que a divisão entre enredo e temas não seja tão segmentada, a observação vale para o risco de enxergar os personagens na condição de *monumentos*, que se esgotariam pelos nomes ou definições. Ao contrário, a condição de busca do enredo externando temáticas vividas, como o medo e o desejo, fazendo dos personagens e das trajetórias dos mesmos documentos abertos a interpretações, como observa Jacques Le Goff debatendo as relações entre História e Memória(16).

Os lugares e as movimentações dos personagens possibilitam o diálogo com temáticas diversas da experiência social, tanto através da estética criadora como naquilo que deságua em acontecimentos ligados à formação brasileira. Sobre o trabalho, por exemplo, embora Miguilim *desejasse* que o pai, Berno, mandasse “nisso tudo, nos gados”, o irmão Dito era taxativo ao irmão sobre como vivia a família: “Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz”.

Fundando a Fazenda Samarra já com idade avançada, Manuelzão era o *encarregado* de Federico Freyre na Samarra, o fazendeiro dono das terras que havia firmado com Manuelzão o trabalho: “Te entrego Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar!”

Tal condição de trabalho presentes na literatura dialogam com o lugar social brasileiros dos despossuídos. Capistrano de Abreu *informa* sobre o Sertão como ambiente rural onde as relações de trabalho envolviam regras como a *quartiação*, que

conferia ao vaqueiro um bezerro a cada quatro nascidos na fazenda. Manuelzão justifica a *mudança* para a fazenda diante do *convite* surgido, não recusável diante das dificuldades vividas:

“Os tempos estavam ruins em toda parte, e não era fácil alguém resistir a um convite assim de Manuelzão, tão forte a ação dele prometia à gente lucro de progresso, seu ânimo arrastava empós seguintes e comparsas – era um condão, ele mesmo sabia disso”..

Regras e acordos de trabalho que se remetem a outros períodos históricos, no caso à instalação das Capitânicas Hereditárias no Brasil, permanecidos e adequados a contextos seguintes, projetados no quadro da arte a abrirem debates sobre novas questões. Os fatores econômicos do trabalho são mediados por valores como a honra e a capacidade de realização, onde estão envolvidos fatores da formação como o favor, onde permeiam disputas entre alianças e conflitos.

Assim como a condição econômica e o trabalho, os personagens estão distantes de serviços como a saúde, como é percebido durante a enfermidade por que passa Dito, através da qual se vai conhecendo a narrativa de *tristezura* de Miguilim. Os personagens vivem em um espaço não institucionalizado pelo Estado, num contexto marcado pela informalidade. Exemplo disso é a ausência de um poder de justiça estruturado em leis. Não há um espaço formal de regulação para reivindicação da justiça, ou pela falta dela, num espaço supostamente neutro e ideal para o julgamento, na linha de uma *Ilustração*.

Os personagens não a pedem, *praticam* a justiça a partir do que consideram correto ou se insurgem contra o que não os agradam, através da violência física ou de outras formas de ação. Exemplo disso é a cilada, no *Recado do Morro*, armada por Ivo e outros adversários de Pedro Orósio. A mediação formal é ausente. Os personagens de Corpo de Baile não se organizam em sindicatos, partidos políticos, grêmios ou outros grupos formais.

Em situações limites, estão experimentando a ação direta de um mundo cru elaborado e projetado pela linguagem, onde a age a literatura-ação dos personagens que bailam nas tramas. A partir das possibilidades apresentadas, propõe-se aqui uma concepção onde o lugar social esteja imbricado à arte, cruzando as experiências sociais com as trajetórias erráticas dos personagens.

Conforme Antonio Candido, crítico defensor de uma tradição literária ligada ao

universo social em que é produzida, Guimarães Rosa descreve realidades e as transfigura esteticamente no movimento de incorporar dinamicamente o leitor, que passa a participar de novos espaços que se desdobram no caminho diversos de temáticas e lugares. Novas temporalidades que se comunicam com outros campos do conhecimento sem deixar de estar inseridas no debate contemporâneo da historiografia.

Comunicando tempos históricos no processo criativo, o preceito da busca é praticado na composição dos sujeitos viventes no espaço nomeado e situado sertão. Sertanejos não definidos, mas descritos em trajetórias de defrontação a experiências marcantes.

Nesse lugar histórico da informalidade social do sertão, os personagens são sujeitos que se *tornam*, atiram-se às vivências carregando medos, dilemas e vontades, num campo fértil de estruturas de sentimentos, vividas pelos sujeitos do sociais do baile, e ao mesmo tempo trabalhadas pelo o artista(17), que as usa juntamente com metades outras tidas inicialmente como não-reais, inventivas no material simultaneamente palpável e impalpável que passa a ser literatura, entrelaçada ao possível da vida.

A incompletude dos personagens é demarcada pela intensidade das experiências no plano de uma construção permanente, que por vezes dificulta uma definição lógica na superfície do terreno social na estética, como se pode atestar através do próprio Rosa. "Espero uma literatura tão ilógica quanto a minha"(18). As vivências são potenciadas pela linguagem e ao mesmo tempo por ela disfarçadas, em nome da permanência plural das ações, externadas em tensões dos romances em trânsito dos personagens. Permanência projetada que, de modo ambivalente, agrega a mudança de sujeitos no universo narrativo, que se abre distanciando-se do sentido único.

Está nessa perspectiva o conto Cara-de-Bronze, visto aqui como uma contraponto, ou mesmo contestação, a um entendimento de estória como relato. O fazendeiro Cara-de-Bronze, prostrado em um quarto na companhia apenas de lembranças, com as quais se debate no jogo de memórias, escolhe o vaqueiro Grivo para fazer uma viagem até onde o fazendeiro-protagonista vivera antes. O buscado não é uma verdade ingenuamente "resgatada" de algum lugar, com a intenção de transportar o ocorrido no espaço e no tempo antigo lembrado pelo fazendeiro.

Tal idealização situa-se na intenção de reproduzir o já acontecido no presente, transportar para, numa perspectiva do historicismo. O que se propõe é um trânsito entre

temporalidades onde os sentidos de experiências são projetados pela poesia. É ela o lugar primeiro da memória, na capacidade de narrar o que foi vivido, para o *uso*, ou novos usos, de quem escuta e está de algum modo preso à história estática.

No teatro intenso das memórias do conto Cara-de-Bronze, os poderes transitam entre a esfera econômica de um proprietário de terras a um vaqueiro que viaja para, na busca, viver e contar experiências. Apresentado já na primeira Estória, Campo Geral, como “menino das palavras sozinhas”, Grivo não é apenas *escolhido* ao acaso como narrador, mas *conquista* tal lugar e o exerce pela forma em que se coloca e se posiciona no ver/viver o mundo, dando sentido às experiências, rompendo limites de um material da cultura preocupado apenas em distinguir verdade e mentira. Não ignorando a possibilidade de ignorar o passado, o desejo do fazendeiro o mira escolhendo no presente o vaqueiro para buscar a poesia a ser contada e espalhada.

O lugar social e os poderes envolvidos são, em meio ao contexto vivido, tema férteis para o debate da historicidade onde se inserem os sujeitos sociais. No *Recado do Morro*, uma expedição reúne um cientista alemão, Seu Alquiste ou Olquiste, um religioso, frei Sinfrão, e um fazendeiro de gado, Seu Jujuca do Açude, que supostamente possuiriam mais poder pelos papéis sociais, na *estória* exercidos também pela condição de contratantes aos demais personagens, que no enredo seguem como equipe de apoio e guias da viagem.

No entanto, a viagem-expedição como sentido de um trabalho “científico” apresenta-se como mote para a importância de outras vozes no conto, onde se inclui a condição de guia de Pedro Orósio, o Pê-Boi, e o cantador Laudelim Pulgapé. Como espécie de *primeiro artista*, Laudelim sintetiza em música o recado construído pelas vozes que se formam no percurso do conto. No entanto, no que se refere ao terreno social artístico, a potência criativa é formada pela ação de sete personagens marginais:

“Uma revelação, captada não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não reflexivos, não-escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um artista; que, na síntese artística, plasma-a em canção, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial”.

Os personagens desse terreno, impreciso e *tornado* palpável na literatura, dimensionam esteticamente um universo social intenso de experiências relacionadas a

sujeitos politicamente subterrâneos na aparência hierárquica do mundo. Nesse contexto, interessante pensar na *carnavalização*, proposta e concebida por Mikhail Bakhtin(19), oportuna para pensar o lugar social dos personagens de Corpo de Baile. Rosa sugeriu ao tradutor italiano as referências medievais contidas em Rabelais, estudado por Bakhtin, para o que auxiliou no que chamou de “imaginações populares presentes na festa de Nossa Senhora do Rosário”, presentes no enredo do mesmo *Recado do Morro*.

Os personagens da referida estória carregam, por exemplo, no corpo o grotesco, no vestir e no agir de posturas incômodas a uma polidez ideal de uma higienização histórica dos costumes nos processos sociais, como Joana Xavier, contadora de estórias que na Samarra “morava perdida, por aí, ora numa ora noutra chapada”. Manuelzão debatia-se na condição de regulador cultural dos costumes quando tinha que separá-la do velho Camilo, também narrador, com o qual não era bem visto *o gostar*, entre desajustados, nas tensões culturais da comunidade ocorridas na Fazenda Samarra.

É pela condição de narrador social que se torna importante o velho Camilo, que, grande contador de estórias que a todos envolvia, para os olhares vigilantes de postura e conduta “era apenas uma espécie de doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por um bem-fazer, surgido do mundo do norte”. Durante a festa religiosa que funda a fazenda, ele passa a ser atração depois de arrumado pela comunidade, gradualmente à vontade entre os convidados, com quem passa participar do lúdico, misturado à farra celebrativa, incluindo a bebida que passa a consumir na festividade.

O lúdico desencadeia-se também simultâneo à seara de religiosidade, enquanto se comemora a criação da capela, na intenção histórica de projetar novas memórias. A importância no painel da festa na estória - “Festa de Manuelzão” - é a intensidade com que a vivem e, ao mesmo tempo, os sentidos que a ela conferem enquanto a organizam e destroem, como pensam em consumi-la. Festa e vida imbricadas na experiência de sujeitos sociais. Diante dos lugares sociais dos envolvidos, a festa distancia-se da oficialidade, descontrola-se no movimento de memórias, ainda que antes tivesse sido idealizada por Manuelzão.

Nesse tecido histórico, os narradores sociais possuem importância dimensionada na montagem e desmontagem das estórias. Exercem um lugar onde saberes outros projetam-se na experiência dos que vivem a estória. O narrador Camilo passa a conduzir

outra estória dentro da narrativa em que Manuelzão interroga-se sobre sair com a boiada ou permanecer na Samarra. A questão supostamente concreta vivida pelo vaqueiro Manuelzão dá ouvidos à estória contada pelo narrador fantasioso (?): “o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia, era contar estórias”.

A narrativas sociais ocupam lugar de destaque e as mesmas integram as experiências de personagens presentes no processo de formação social brasileira, na medida em que, como visto, linguagem e experiência elaboram-se de modo simultâneo. Além dos protagonistas narradores, presentificam-se outras trajetórias como os fazendeiros, ligados ou não ao território físico dos enredos, e os estrangeiros, no exercício da alteridade do autor mediada por alianças e conflitos, construindo espaços onde coexistem valores da cultura.

Notas bibliográficas

- 1 - BODEI, Remo. A História tem um sentido? Bauru, SP, Edusc, 2001.
- 2 - RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. Manuelzão e Miguilim. 11ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.18.
- 3 - ROSA, João Guimarães, 1908 – 1967. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. - 3.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.90.
- 4 - SEVCENKO, Nicolau. Ação Cultural, Arte e Ética: Dos anos dourados aos anos de chumbo. Simpósio Nacional de História. Fortaleza, julho de 2009.
- 5 - COUTINHO, F. Eduardo (org). Fortuna Crítica. Guimarães Rosa(entrevista ao tradutor alemão, p. 66). 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- 6 - THOMPSON, E.P. Peculiaridades dos Ingleses e Outros Ensaio. Campinas: Edunicamp, 2001.
- 7 - ROSA, João Guimarães, 1908 – 1967. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. - 3.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.40.
- 8 - ABREU, Capistrano. Capítulos de História Colonial. Brasília: Senado Federal, 1998, p. 106.
- 9 - VASCONCELOS, Sandra Teixeira Gardini. Vozes do Centro e da periferia, In: FANTINI, Marli. A poética Migrante de Guimarães Rosa, Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 380-399.
- 10 - CANDIDO, Antonio. Vários Escritos, São Paulo/Rio de Janeiro, 2004, p. 120.
- 11 - ROSA, João Guimarães, 1908 – 1967. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. - 3.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.59.
- 12 - COUTINHO, Eduardo F. Título. Discursos, Fronteiras e Limites na Obra de Guimarães Rosa. In:

FANTINI, Marli (Org). A poética migrante de Guimarães Rosa, Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 365 - 378.

13 - CERTEAU, Michel de. A Cultura no Plural. Campinas: Papyrus, 1995.

14 – ZUMTHOR, Paul. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: HUCITEC, 1997.

15 - FANTINI, Marli. Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens. São Paulo: Teliê Editorial/Senac, 2003.

16 - LE GOFF, Jacques. História e Memória. 4 ed, Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

17 - WILLIAMS, Raymond. Palavras-Chaves: Um vocabulário de cultura e sociedade (prefácio de Maria Elisa Cevalco). São Paulo, Boitempo, 2007.

18 - ROSA, João Guimarães, 1908 – 1967. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. - 3.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.93.

19 - BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec, 1999.