

Parte II - Aspectos da narrativa rosiana

11 - O “espelho da velhice” em Corpo de baile

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. O “espelho da velhice” em Corpo de baile. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 169-188. ISBN: 978-65-5714-301-8.
<https://doi.org/10.7476/9786557143018.0012>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

11

O “ESPELHO DA VELHICE” EM CORPO DE BAILE

Introdução

Em *Sagarana* (Rosa, 1982), notamos a presença de personagens idosas, que sobressaem em “Sarapalha”. Todavia, na obra de Guimarães Rosa, é principalmente em *Primeiras estórias* (idem, 1972), como salientaram vários críticos, que muitas personagens são loucas, crianças ou velhas. Nelas, a invasão do imaginário é recorrente, porque a insanidade, a ingenuidade ou a senilidade diminuem ou até extinguem os limites entre realidade e ficção. A realidade torna-se ambivalente e a narrativa pode beirar ou mesmo atingir o feérico e o fantástico.

Não se trata apenas da condição especial da realidade na produção rosiana, salientada por muitos ensaístas e pelo próprio escritor em vários momentos – por exemplo, em carta de 14 de outubro de 1963 a Jean-Jacques Villard, tradutor de parte de sua obra para o francês. Tratando de *Primeiras estórias*, o autor mineiro escreve: “Tem de ser tomado de um ângulo poético, antirracionalista e antirrealista. Há pouco [...] um crítico [...] aludiu ao [...] ‘transrealismo’ [...]. É um livro contra a lógica comum [...]. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la” (Rosa, FJGR; carta de 14/10/1963).

A despeito disso, tem-se que considerar que a obra de Guimarães Rosa traz também muito da História – como atestam muitos

estudos, principalmente no que se refere a *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1968) – e mesmo do real, da lógica, como mostra Eduardo Coutinho (2008). Entretanto, nas narrativas em que predominam personagens com as características mencionadas, a par do real ou contra essa categoria, a contraposição é feita de modo inusitado, como se pode constatar em ensaios que abordam o tema da infância.

Nesta oportunidade, focamos o tema da velhice em *Corpo de baile* (Rosa, 1960). Dos bailarinos que dançam conforme a música da vida, interessa-nos observar como são construídas as personagens velhas, o modo como sobrepõem à rotina da velhice uma outra realidade, construindo a sua particular transrealidade.

Caracterização da velhice

Para tratar da velhice, não há como escapar do conceito que se construiu na Antiguidade clássica greco-romana, reiterado por incontáveis autores. No que se refere à presença desse tema na literatura, destacamos o livro de Secco (1994), *Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira*, em que estuda principalmente Nélida Piñon, mas examina também o modo como se constrói a velhice em autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa e traz uma reflexão sobre o tema em pauta.

No que se refere à representação da velhice na mitologia greco-romana, ela mostra a “problemática do poder, em uma sociedade dividida e hierarquizada”. Assim, por exemplo, “O medo da sucessão se faz presente na nova interpretação do mito de Cronos”. Ainda, “Para Simone de Beauvoir, o receio de envelhecer se manifesta quando as civilizações se estruturam sob o signo do poder” (ibidem, p.13). A valorização da velhice na Grécia dos séculos V e VI deve-se ao fato de que a propriedade e a magistratura não eram permitidas aos jovens. Para Platão, os anciãos deviam governar a sociedade. No entanto, com a mudança na visão gerontocrática, o idoso recebe tratamento oposto.

Em Roma, *De senectute*, de Cícero, conhecida exaltação da velhice, surge com a intenção de revalorizar os anciãos, quando o Senado

perde força. O prestígio da velhice dependeu, portanto, do interesse político de glorificar os velhos. Na Idade Média, a velhice foi desvalorizada, bem como no Renascimento (ibidem, p.18).

No século XIX, o conceito de nobreza relativo ao velho tem a ver com concepções românticas, mas, na verdade, como improdutivo, sua posição era a da margem da sociedade. Quanto ao século XX, para Simone de Beauvoir, o tratamento dispensado ao velho dependeu da classe social, de suas posses. De acordo com a autora que nos guia (ibidem, p.20-23),

O mundo contemporâneo, por valorizar a puberdade, esquece o velho que, rejeitado, assume máscaras jovens ou a solidão e acaba, desse modo, descaracterizado tanto social, como culturalmente. Obrigado à monotonia, o idoso perde o prazer vital e entrega-se a uma desagregação interior que o anula prematuramente como ser humano.

Nessa mesma direção caminha a caracterização da velhice de Ecléa Bosi (1979), que, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, constrói uma visão dessa fase da vida a partir de entrevista com oito velhos. Em destaque, no título, está o que, para a autora, relaciona-se estreitamente à velhice: a memória. Perante a sociedade, segundo Bosi (ibidem, p.37), o velho sente-se um sujeito diminuído, que luta para continuar sendo um ser humano, quando o coeficiente de adversidade cresce: as escadas ficam mais difíceis, as distâncias ficam mais longas, as ruas ficam mais perigosas, o mundo apresenta ameaças e ciladas e a comunicação depende de aparelhos acústicos.

Sobre as limitações sociais, morais, intelectuais e físicas que fazem do velho um ser inativo e memorialístico, Ecléa Bosi considera que a inatividade é que gera o fazer memorialístico (ibidem, p.24, 398). A figura desse velho memorialista, privado de afazeres e projetos, que acumulou histórias e experiências, constitui a figura-chave da velhice, o que pode ser visto como um estereótipo. A obra rosiana, no entanto, não é centrada na exploração da memória, embora ela seja fulcral em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1968). Nos demais

livros, ela não é prevalente, como também não é a configuração da velhice com que nos deparamos no estudo de Ecléa Bosi e de outros autores, principalmente Simone de Beauvoir (1976).

Antes de analisarmos a maneira como se desenvolve o tema proposto em *Corpo de baile*, cabe tratar de um motivo – o microenredo presente na narrativa que veicula um sentido mais ou menos independente e bastante profundo (Meletínski, 1998, p.125) – que, na coletânea, é essencial para a configuração da velhice: a festa. Para Meletínski (ibidem, p.179), ela é o meio pelo qual o herói – para nós, o protagonista – transfigura a realidade e deixa aflorar comportamentos de anti-herói – aquele que rompe as normas pela contaminação da festa modificadora do vazio cotidiano. A festa “é um ritual [...] que se relaciona com a ideia de renovação, [...] abundância e prosperidade [...] pela magia da multiplicação, pelos motivos sexuais e pelas relações amorosas [...]. Em tempo de festa admite-se a transgressão de algumas normas sociais” (ibidem).

Voltando a *Corpo de baile*, o estereótipo do ancião é representado por personagens secundárias que, pela longa vivência e limitações no agir, têm mais tempo para observar as ações do outro, enxergam além das aparências, pressentem, muitas vezes, o que vai acontecer e dispõem de tempo para narrar histórias. É interessante notar que, nas composições da coletânea em que nos fixamos, as personagens desse padrão – vovó Izidra, Mãitina, velho Camilo, senhor do Vila-mão – têm, antecedendo o nome, a indicação de seu papel na sociedade, o que já delimita seu âmbito de atuação.

A avó de Miguilim, em “Campo geral”, é “seca”, autoritária, a voz da razão, mandava em todos (Rosa, 1970b, p.12, 16, 20). Observadora, ela percebe o amor entre a mãe do menino e o cunhado e teme que, como na Bíblia, irmão mate irmão. Exercendo o poder de mando, exige que Tio Terêz, irmão do pai de Miguilim, abandone a fazenda antes que uma desgraça aconteça. A descrição dessa personagem lembra a representação tradicional da bruxa: “Vovó Izidra se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pelo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado” (ibidem, p.16).

A bruxa, segundo Meletínski (1998, p.186-187), “combina os traços da autêntica bruxa e a libertina comum”. Nas primeiras novelas de Gógol, “todas as velhas são bruxas, atribui-se uma aura de bruxaria às sogras e cunhadas, e sobretudo, conforme os arquétipos dos contos fabulosos, às madrastas”.

Em “Campo geral” (Rosa, 1970b), outra velha é Mãitina, “negra fugida” que “tomava cachaça” (ibidem, p.14) e que, em certas passagens, é denominada feiticeira ou bruxa (ibidem, p.20, 21, 31-32, 77), especialmente pela avó Izidra. Essa “feiticeira pagã” – ao contrário da avó, que era muito religiosa, impunha respeito e olhava por todos – apresentava “uma conversa ligeira, resmungada, aquela feia fala” (ibidem, p.50). Como bruxa libertina, inspira medo em Miguilim e no seu irmão, Dito, que “espertava Miguilim para correrem [...], Mãitina parava de lá, zureta, sapateava, até levantava de ofensa a saia, presentava o sesso, aquelas pernas pretas, pernas magras, magras” (ibidem).

Porém, Miguilim aproxima-se dela e tem experiências altamente positivas. Com medo do escuro do lugar em que ela morava, ele se agarra a ela e, “de repente, Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos” (ibidem, p.31-32). Com a morte do irmão, o narrador afirma: “Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar [...]. Juntos, por sugestão dela, fizeram um buraco onde colocaram os brinquedos de Dito, [...] que haviam furtado” (ibidem, p.81). Isso coloca a possibilidade de se reconhecer, no nome da personagem, composto de mãe e Tina, a imagem da Grande Mãe, o duplo feminino que aglutina a “velha (*baba*) bondosa”, “a velha diaba” e “a bruxa” de que fala Meletínski (1998, p.186, 187).

O velho Camilo, personagem secundária de “Uma estória de amor”, tem mais de 80 anos, é agregado na fazenda Samarra e contador de histórias. Entoava cantigas, recitava versos, encantando a todos. É figura de destaque na festa dada por Manuelzão, o protagonista, para inaugurar a capela na fazenda Samarra, pelas histórias e cantigas. A uma história contada por ele – acerca do heroísmo de um vaqueiro – deve-se a decisão de Manuelzão de, depois da festa,

comandar a boiada, a despeito de não apresentar mais disposição para tanto (Rosa, 1970b, p.172).

Entre as personagens secundárias de “Uma estória de amor”, sobressai ainda a figura do senhor do Vilamão: “Houve um declarado de respeito [...] quando chegou o senhor do Vilamão, de barba andó, o cabelo total embranquecido, trajado de vestimenta que não se usava mais”. Pelas limitações da idade, pelos atos conservados na memória, ele é o estereótipo da velhice: “[...] quase cego [...] parecia todo de vidro, pensava que os que falavam com ele estavam era pedindo esmola [...] representava [...] o estado-mor de fidalguia. Tão esvaziado de si, de ser homem [...] o que ainda persistia nele era o molde do muito aprendido” (ibidem, p.120-121). É bastante significativo o fato de permanecerem nele “os altos gestos”, de supor que, à sua frente, está sempre um pedinte, reveladores da memória do espaço social que ocupava.

A “Festa de Manuelzão”

O protagonista, solteiro, de “Uma estória de amor” – cujo subtítulo é justamente “Festa de Manuelzão” – está perto dos 60 anos, “espécie de começo de metade de terminar” (ibidem, p.111). Fora pobre, trabalhara muito e era administrador da fazenda da Samarra. Nela estabelecido, traz o filho que nunca reconhecera, a nora e os netos para aí morarem. Em homenagem a sua mãe, constrói uma capelinha e, como dito, inaugura-a com uma festa que constitui para ele momento de reflexão pela possibilidade de “refazer a trajetória de sua vida de homem pobre e só”, como lembra Vasconcelos (1997, p.20). A festa também é ocasião para permitir-se devanear com o desejo que sente pela nora, usando como comparação ao Camilo e Joana Xaviel, que viveram juntos na cafuá.

Ele, que somente soubera trabalhar a vida inteira, nos dois dias que antecedem a festa “esperava alguma coisa” (Rosa, 1970b, p.110). Na espera, vai descobrindo que ainda tem laivos de homem, vindo à tona a atração pela nora, Leonísia. No dia do evento, estando

“em folga de festa”, ela é vista como a “linda sempre, era bondade formosa”, “uma fonte-d’água de bonita”. O protagonista se questiona: o filho “merecia uma mulher assim?” (ibidem, p.132-139).

A festa quebra a rotina de trabalho e ele tem tempo para “Maus pensamentos” e tenta afastá-los. “Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo”, quando “Carecia de estreitar os desejos, continuar seus caminhos. O destino calça esporas” (ibidem, p.139-141) Mas, no turbilhão da festa, afloram, novamente, os “Maus pensamentos” e cogita mandar o filho acompanhar a boiada em seu lugar, assim Adelço ficaria seis meses longe da mulher. Surpreende-se também pensando em mudar de vida e até imaginando casar-se, se achasse “uma moça da igualha de formosura, da simpatia de Leonísia”. Porém, deixando de lado a transrealidade criada pelo clima festivo, lembra que, pela idade, estava “desconsentido para casamento” e devia “viver para os netinhos” (ibidem, p.145).

Em meio à festa, aos olhos de Manuelzão outra figura sobressai, a do velho Camilo, flagrado por ele “com olhas e queres” para Joana Xaviel (ibidem, p.157). O olhar apaixonado do velho emula o que Manuelzão sente em relação à nora. Instaura-se o conflito e, como observa Meletínski (1998, p.181), é a festa que provoca o caos no herói. Em suas reflexões, o protagonista lembra também que todos condenaram o fato de o velho Camilo e Joana Xaviel morarem juntos. Ele os separara, mas agora, na festa, pensa: “Regra às bostas [...]. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer” (Rosa, 1970b, p.168, 173). É a história de amor de Camilo que Manuelzão queria ter, mas não manifesta tal desejo; pelas normas sociais, ancião não pode amar.

No desenrolar do festejo, Manuelzão vê-se entre ficar na Samarra e continuar em festa junto de Leonísia, ou seguir a rotina de trabalho, chefiando a boiada. Ele sabe que a festa dura apenas um instante: “A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada – sentia que para morrer, no caminho, no meio” (ibidem, p.146). A dura realidade e a lembrança de que a morte poderia estar próxima logo desaparecem do pensamento e instaura-se a transrealidade que a figura da nora provoca nele. Contudo, no momento em

que a procura, ela o traz novamente para a realidade de velho ao atribuir-lhe o papel social que ocupava na relação entre ambos, perguntando: “Pai, o que o senhor está sentindo? [...] Não estou gostando dessa sua cor, isto é cansaços da festa” (ibidem, p.169). Depois de ouvir a história do seu Camilo, como adiantamos, Manuelzão volta definitivamente à realidade e pensa seguir seu destino: “Ia com a boiada [...]. Assim, sabendo os pressentimentos. [...] Vezes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me” (ibidem, p.178).

Voltando ao desenrolar da festa, nela, Manuelzão dá asas ao desejo. Na aparência, ele é o guardador dos bons costumes, na essência, tem sentimentos de anti-herói: é atraído pela nora, tem inveja do filho por ele a ter – até pensa em afastá-lo – e do velho Camilo, que, apesar da idade, tem comportamento de moço. Contudo, o final da narrativa apresenta o protagonista tendo atitudes de herói por decidir comandar a boiada, apesar da doença. Num momento, sentiu-se “afrontado na boca dos peitos, aquelas ânsias” (ibidem, p.128), noutro, “sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência” (ibidem, p.178) – dores e desconfortos que permitem supor uma moléstia cardíaca –, além do machucado no pé. Ao resolver prosseguir na dura rotina, considera a possibilidade de morrer e renuncia ao desejo pela nora. Isso quer dizer que, nessa novela, a subversão do velho, claramente explicitada nas reflexões e devaneios propiciados pela festa, não chega à ação. Para que tal aconteça, tem-se que examinar a última narrativa da coletânea.

Lina, a velha jovem

O romance, como classifica Guimarães Rosa o texto “A estória de Lélío e Lina”, inicia-se com a chegada do jovem vaqueiro Lélío ao Pinhém, nos Gerais. Viera por uma desilusão amorosa. A amada, Mocinha, nem sabia do seu amor por ela e viajara. Com isso, a vida perde-se na rotina. Desejoso de que algo aconteça, ele se muda para o

Pinhém: “Antes, nos outros lugares onde morava, tudo acontecia já emendado e envelhecido [...] e agora ele via que era dessa quebra [a mudança] que a gente precisava às vezes” (idem, 1969b, p.137).

Eis que o impensável acontece: “E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha”. Mas outra surpresa o aguarda: a moça, que se apresentara de costas, vira-se, e ele constata: “Mas: era uma velhinha! [...] diversa de todas as outras pessoas” (ibidem, p.179-180). Surge uma grande amizade entre os dois; ela cativa o rapaz e, em várias passagens, expressa a vontade de ser jovem para poder amá-lo: “Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado” (ibidem, p.182); de ter conhecido o rapaz na mocidade: “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’embora. A gente contraverte. [...] Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais” (ibidem, p.183). Ela confessa que teve mais de um marido, gostou de muitos homens, “Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho...’ Brincava a sério” (ibidem, p.199). Embora brincando, a velha Rosalina vai prendendo Lélío naquelas paragens e ele, “A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma que lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo” (ibidem, p.191-192). Os companheiros comentavam a amizade dos dois e o filho dela a proíbe de ter amizade com ele, mas ela não deixa de vê-lo. Lélío, às vezes, pensa em se apartar de Rosalina, ele mesmo acha estranha a ligação com uma velhinha, “Mas, aí, pondo barra a todos os meio-propósitos, ele vinha, voltava à casa dela, conforme não podia deixar de vir. Carecia” (ibidem, p.193).

Em meio a essa indecisão, os vaqueiros aludem à festa de Natal, e é novamente Lina que o retém na fazenda, mostrando que, na festa, o inesperado pode surgir: “Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...’ [...] – ‘Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de anticipo.’ E ela não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom” (ibidem, p.202).

A festa natalina contou com lauto jantar, fogueira, candeias, música, dança, namoro e era um dia que “tinha de ser mais alegre que nos outros” (ibidem, p.204). Para a festa,

Dona Rosalina botara um vestido preto, lustroso, a gola escondia todo o pescoço, presa por debaixo do queixo, e os cabelos dela, tão arranjados, tão branquinhos, alumiavam. Ela parecia uma das pessoas mais influídas e alegradas: fazia rumor nenhum, mas como animava o engenho da festa. (ibidem, p.205)

Ela propõe que se dance, pois “sem dança, festa devia a festa” (ibidem, p.208).

Tendo se aproximado de Manuela por influência de Rosalina, o vaqueiro decide casar-se com a moça, porém fica sabendo que ela “era resto de dois...” (ibidem, p.213). Consolando-se com a amiga experiente, como sempre fazia, ele se convence de que a jovem não merecia o desprezo dele, mas ela resolve se casar com um antigo namorado. Diante da decepção dele, Rosalina “percebia e entendia o acontecimento quieto de tudo, e depois olhava para ele – nem precisavam de conversar” (ibidem, p.222).

Na sequência, ele tem nova decepção amorosa, e novamente se consola com Rosalina, cujas “palavras respondiam antes de qualquer pergunta” (ibidem, p.232). E ainda o filho de Rosalina o ameaça por causa da amizade com ela. Lélío quer ir embora do Pinhém, mas, antes, tem-se a festa dos casamentos de vaqueiros, que “correu como todas as festas – tudo parecia uma grande despedida” (ibidem, p.242). Logo depois do festejo, Lélío e Rosalina decidem ir embora juntos. A história termina com a partida dos dois, ela afirmando: “Deixa dizerem. [...] Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...” (ibidem, p.245). Ele diz: “‘Mãe Lina...’ ‘– Lina?!’ – ela respondeu, toda ela sorria. [...] E se olharam, era como se estivessem se abraçando” (ibidem, p.246).

Veja-se que é depois da festa que decidem partir juntos, como Lina havia adiantado na festa anterior, a de Natal: festa é uma antecipação (ibidem, p.202). Ela, que na aparência é uma anciã, na

essência mantém a alma jovem, é a condutora da transrealidade, mostrando a Lélío o caminho. Para Araújo (1992), o ambiente do Pinhém é carregado de discórdia e violência. E Rosalina, “já sem os ardores do corpo, alma só, é o *amor* transfigurado em *amizade*, em relação harmônica”, em que “a violência e a tristeza [...] transformam-se em *fortaleza e consolação* [...]. Os ardores do corpo e a violência [...] são amadurecidos em amizade e fortaleza: tornam-se sentimentos de uma pessoa adulta, madura” (ibidem, p.64, grifos da autora). Temos, todavia, que considerar também o amadurecimento que ela proporciona ao inseguro Lélío – “que não entende nem a guerra nem o amor” (ibidem, p.73) – e lembrar que a amizade que se instaura entre eles é especial e é condenada pelas normas do lugar, como Rosalina afirma.

Benedito Nunes (1969, p.169) lembra a “generosidade maternal” de Rosalina e o fato de falar do passado “sem aversão ou desmedida saudade. Havia amado muito, no mundo; e em sua velhice não renega a mulher cortejada, que tinha sido”. Dado o seu conhecimento de amor, ela dá a Lélío “uma forma de amor mais completa, mais ampla, que sumariza os seus passados amores e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias”. É desse estudioso a visão da protagonista como “a vitalidade do amor consumada em sabedoria, a experiência erótica transformada em experiência contemplativa” (ibidem, p.170). Nela há “a imagem arquetípica da velha-jovem, que tem simbolizado a espiritualidade da Religião e a inteligência da Filosofia” que lhe vale o “lugar de Sofia, Sapientia” (ibidem, p.171).

Com todos esses atributos, ela é a velha extraordinária, completa, contrariando completamente o esperado estereótipo da velhice.

Cara-de-Bronze e o desejo de poesia

A narrativa que leva o nome “Cara-de-Bronze” tem chamado a atenção da crítica por ser um hino de louvor à poesia e pelas diferentes formas literárias com que é apresentada. Araújo (1992,

p.124) liga a novela a Saturno, salientando nela a atmosfera de melancolia, de tristeza. A fazenda do Cara-de-Bronze é “dos urubus, aves tristes, ligadas à morte”. A amargura, a melancolia, a solidão do dono da fazenda, “características das personalidades saturninas”, espreadam-se pelas terras e pelos bois. Todavia, já o início da narrativa indica a riqueza do proprietário, dono de “um estado de terra” em que há “o *agreste* [...] e água e alegre relva arrozã, só nos transvales das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais [...]” (Rosa, 1969b, p.73, grifo do autor).

A riqueza media-se também pela casa – “avarandada, assobradada, clara de cal”, com janelões, cercada por “verdejante” vegetação. Mas, num trecho em que a narração passa da terceira para a primeira pessoa e da narrativa para a metanarrativa – indicando, ainda que vagamente, o tempo da enunciação –, sabe-se que a casa envelheceu, “cheirava a escuro” (ibidem, p.96).

O dono recebera os apelidos de Cara-de-Bronze e de Velho dos vaqueiros. Seu nome de batismo era Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. De “*seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens*” (ibidem, p.76-78, grifo do autor). As falas sincopadas dos vaqueiros descrevem seu modo de ser: “Não quis filhos. Não quer pai” – uma vez que “põe e tira” a indicação Filho do próprio nome (ibidem, p.79). Vive “Sozim no nariz de todos, conversando com a gente [...] é o homem mais sozinho neste mundo...” (ibidem). Doente, não sai do quarto, mas tudo sabe e comanda com mão firme, botando “cada um de sobremão, revigiando os outros”. Chegou ao Urubùquaquá, onde se localiza a fazenda, com “pilhote de dinheiro” (ibidem, p.84-85) e, no presente, “Ali havia riqueza, dada e feita” (ibidem, p.73), conseguida por ele.

De suas características físicas, os empregados lembram a paralisia das pernas, a magreza, a cor morena empalidecida, a dureza das feições: “O alto da cara com ossões ossos [...]. Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só [...]. Os olhos tristes [...]. Ele não ri quase nunca...” e tem “Um olhar de secar orvalhos”, é “Amargo feito falta de açúcar”, é “Surdoso” (ibidem, p.87-88), tem “uma erupção,

umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra?” e “a cabeça enca-lombada de bossas” (ibidem, p.97-98).

Porém, “Mandou fazer jardim de flor” (ibidem, p.89). Tal in-formação, um desvio na descrição da rjeza, associa-se a outra acerca de um lugar na fazenda de que o Velho gosta – o Sapal –, “Vereda com bom brejo, com olhos-d’água. O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...” (ibidem, p.83). Tais fatos, na aparência incongruentes, casam-se com o centro da novela, a demanda do Velho, que desejava o que os empregados qualificam co-mo “Mariposices”, “remondiolas”, “imaginamentos” (ibidem, p.86).

Depois de três tentativas entre os vaqueiros, Cara-de-Bronze envia o Grivo, que “era rico de muitos sofrimentos” (ibidem, p.103), para trazer o que ele queria, “o *quem* das coisas” (ibidem, p.101, grifo do autor), que é a poesia – como revelou o próprio escritor em carta a Edoardo Bizzarri (1980, p.60). Escolheu-o porque ele expressava “o que não se vê de propósito e fica dos lados do muro. Tudo o que acontece miudim, momenteiro”, como diz o vaqueiro Abel. Ou, como afirmam outros vaqueiros, “uma ideia como o vento [...]. Que relembra os formatos do orvalho...”, tudo amarrado em palavras: “Jogar nos ares um montão de palavras, moedal. [...] Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe” (Rosa, 1969b, p.100-101).

Uma concretização disso está na resposta do Grivo ao patrão sobre se se “pode gostar de repente” e como tal dar-se-ia: “É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha”. O Cara-de-Bronze percebe que esse vaqueiro seria capaz de “falar e sentir, até amolecer as cascas da alma” (ibidem, p.103-105). Escolhido para a inefável missão, o Grivo empreende longa viagem e sua chegada vem quebrar a rotina da fazenda: “Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os?” (ibidem, p.97). É o momento da festa, como grita o “cozinheiro-de-boiada”: “... Merenda, merenda. De café, com um pãozinho-de-mandioca... Hoje é mais trabalho, é festa...” (ibidem, p.107, grifo nosso). A comida diferente da rotineira e a poesia trazida pelo Grivo – inicialmente revelada ao patrão e

depois aos vaqueiros – fazem a festa, a novidade. Há a festa dos vaqueiros e há a do fazendeiro. No quarto do Cara-de-Bronze, a festa é o relato do Grivo – que queria “viagem dessa viagem...” –, após o quê o fazendeiro “Chorou pranto”, choro que o Grivo explica: “P’ra a alegria, amigos” (ibidem, p.129-127).

Uma possível indicação de que o Velho poderia, então, entregar-se ao seu destino está no resultado da viagem do Grivo: “Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora tudo sossegou. Tudo estava em ordem” (ibidem, p.124). Isso pode ser corroborado pelo que diz o vaqueiro Cicica: “Os homens do testamento estão por chegar” (ibidem, p.121). Páginas antes, lê-se “Aquele era o dia de uma vida inteira” (ibidem, p.97). Acrescentamos: o dono da fazenda podia morrer em paz.

Para Benedito Nunes (1969, p.187, grifo do autor), a empreitada do Grivo é ação “valorosa e livre, levada a bom termo com a fortaleza, a decisão e o desembaraço dos heróis sobranceiros das Sagas”. Tal atividade difere daquela dos vaqueiros, “que corresponde ao [plano] das ações vulgares e comuns próprias da *comédia*, na acepção aristotélica do termo” [...] “é uma interrupção do trabalho, neutralizando o cotidiano e dando um outro sentido à comédia dos vaqueiros”. Para o mesmo autor, os acontecimentos da fazenda correspondem à “atmosfera medieval das cortes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassalos, nos romances de cavalaria [...]. O quarto de Cara-de-Bronze congrega uma pequena corte”. E, como Galaaz, o Grivo – “de origem obscura” como ele – procura o Graal da Palavra. Ademais, “Em algumas versões da Demanda do Graal, o objetivo da busca é restaurar a saúde e devolver a juventude do Rei, enfermo e extremamente idoso”. Para o crítico, “o único bem [...] que o Grivo entrega é [...] a Viagem transformada em palavras, súplica da atividade poética, que abriu os espaços do sertão e os converteu na profusão do mundo natural e humano” (ibidem, p.183-184).

A nosso ver, é justamente da “súplica da atividade poética” que o ancião – ao que parece, moribundo – precisava. Os vaqueiros têm também a sua parte nas consequências da festa. Após o relato do Grivo, eles discutem sobre o que o escolhido vai ganhar e um

deles pergunta: “Sobrar alguma gratificação, p’r’a gente?”. Ante a incredulidade de Doím, Tadeu afirma: “Alguma coisinha, a gente também aproveita”. Nesse momento, que é o final do texto, resume-se o que dialeticamente se opõe na novela – o “pilhote de dinheiro” e a poesia –, para ganho da última, não apenas no que se refere a Cara-de-Bronze como também no que diz respeito aos vaqueiros. Um deles, encerrando a festa, “com o pé, joga terra, tapando o braço”. Quando lhe perguntam: “Que foi, Cipas?”, responde: “Estou escutando a sede do gado” (Rosa, 1969b, p.127). A viagem-palavra do Grivo modifica o olhar do velho Cara-de-Bronze e dos vaqueiros sobre os atos e objetos da sua rotina, que ganham dimensão transreal, encarnada na poesia.

Iô Liodoro, “ganhão ganhante”

A última novela de *Corpo de baile* é “Buriti”, narrativa conhecida como aquela em que o erotismo mais se destaca, como vimos no capítulo “‘Buriti’ no filme *Noites do sertão*”. Para tratarmos da velhice, é necessário que acoplemos a esse tema o privilégio de Eros.

Dado o fato de que dois jovens protagonistas – Miguel e Lalinha – sejam os principais, mas não exclusivamente, responsáveis pela focalização interna na composição (Santos, 1978; Leonel, 1985), em geral, são eles tidos como as únicas personagens centrais, quando temos que considerar também como tais Maria da Glória e seu pai, o fazendeiro Iô Liodoro, que nos interessa nesta oportunidade, o Chefe Zequieli e Gualberto Gaspar.

Antes de tratar dele, cabe situar as demais personagens, retomando o que já foi aqui explicitado. Lalinha é nora do dono da fazenda, moça da cidade que, abandonada pelo marido, fora trazida pelo sogro para morar na fazenda Buriti Bom. Maria da Glória é a jovem formosa e saudável – “uma oncinha” – que contrasta com a irmã mais velha, Maria Behú, desditosa e muito magra, que reza todo o tempo. Há ainda o fazendeiro vizinho, Nhô Gualberto Gaspar, e o Chefe Zequieli, agregado da fazenda, que não dorme e ouve os mais

improváveis ruídos noturnos. E o jovem veterinário Miguel, representando Miguilim adulto, que se apaixona por Maria da Glória.

O fazendeiro, viúvo, é caracterizado como “homem soberbo de ações, inteiro como um maior” (Rosa, 1969c, p.93), “o que permitia queria, e o que queria, mandava, silencioso”. Defendia os “bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisedez dos antigos” e, ainda, “por natureza, bem que carecia mais que o comum dos outros, de reservar mulher” (ibidem, p.95). O grande patriarca, “um dos homens mais ricos da região”, não tem a idade pontualmente revelada, mas o narrador, acompanhando a focalização de Miguel, o forasteiro, diz: “Iô Liodoro não dá aparência de mais de cinquenta anos” (ibidem, p.87). Páginas adiante, sabe-se que “tinha uns poucos cabelos agrisalhando-se, lateralmente – o resto parecia, estranhamente, mais jovem” (ibidem, p.176).

Em muitas passagens insiste-se no fato de ele se pautar pelos costumes antigos, além de ter “mais força no corpo, açoite de viver, muito mais que o regular da gente. Não se vê ele estar cansado, [...] nunca esteve doente” (ibidem, p.104). Tais traços já antecipam a subversão no que diz respeito ao perfil da personagem, que é o oposto da maneira como o velho é usualmente considerado. Em Liodoro, não há indicação de doenças e solidão a serem vencidas ou diminuídas, como ocorre com Manuelzão e Cara-de-Bronze; pelo contrário, nada o desnorteia. Contraria, assim, observações de Miguel que comparam infância e velhice: ambas “tão pegadas a um país de medo” (ibidem, p.83); “a velhice também [é uma quantidade de coisas], mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa” (ibidem, p.139).

Todavia, a característica do dono da fazenda mais repisada é a de fêmeiro: “sempre teve suas mulheres exatas. De tardinha, de noitinha, iô Liodoro tem cavalo arreado, sai, galopa, nada não diz. Tem vez, vem só de madrugada [sic]” (ibidem, p.104). E ainda: “Sempre cria mulher, por aí perto. Agora consta de duas” (ibidem, p.121).

A crítica rosiana tem sobejamente apontado a relação entre o patriarca da fazenda Buriti Bom e a palmeira buriti grande que sobrelva na região. Não cabe aqui retomar o simbolismo do buriti grande

e de Iô Liodoro no que concerne à virilidade, à potência sexual, já exposto por vários estudiosos (Santos, 1978; Leonel, 1985), que ressaltam também o símbolo complementar do feminino – o Brejão do Umbigo – perto do qual vige a descomunal palmeira.

No sertão, as personagens têm duas vidas, uma diurna, outra noturna. A primeira é pautada pelas regras morais do local, asseguradas por Liodoro. De dia, ele é sogro, Lalinha é nora dele e cunhada de Maria da Glória, e Gualberto Gaspar é dono da fazenda vizinha. Mas há o sertão da noite, quando emerge o sensível e, pouco a pouco, as personagens transgridem os papéis diurnos e se envolvem sexualmente, como já anunciado neste livro.

A aproximação entre sogro e nora dá-se, inicialmente, por meio do jogo da bisca e depois por encontros noturnos em que, em outro jogo, agora verbal, os desejos são expressos por palavras. Sogro e nora percorrem o corpo de Lalinha, em um diálogo altamente erotizado, provocado por ela, que percebera o desejo dele:

“E hoje, me acha bonita?” [...] As mãos... Os braços... Os tornozelos, tão finos... Tudo ela tinha lindo. Como iô Liodoro aprendia a repetir, como seus olhos de cada detalhe se ocupavam, com uma disciplinada avidez, num negócio. [...] “Os seios tão produzidos, tão firmes...” (Rosa, 1969c, p.219)

Nessa aproximação, conta-se também o momento em que Liodoro, após a provocação de Lalinha – que murmurara no meio do jogo de cartas “Assim, os seios, acha?...” –, “imediatamente se entusiasmara, como seus olhos lhe agradeciam”. E ele

quis mais: fez o que nunca acontecia, no comum: mandou que Glorinha trouxesse também o vinho. O vinho – doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti [...]. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito. (ibidem, p.224-225)

Pode-se considerar, nessa cena, uma pequena festa. A grande festa é o repetido jogo verbal entre o sogro e a nora, a festa do desejo, do corpo, dos olhos, das palavras, momentos de grande felicidade: “Aqueles dias! [...] E no sabido repetir-se residia a real volúpia, na cumplicidade daquela cerimônia. Como tinham chegado àquilo [...]? Parecia um milagre” (ibidem, p.220).

As expressões de deslumbramento de Iô Liodoro perante a beleza da nora transformam-se em ação. E ela, por sua vez, que “tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem” (ibidem, p.90), relaciona-se sexualmente com o próprio sogro. Para Araújo (1992, p.159, grifo da autora), “O ritual noturno, estabelecido entre iô Liodoro e Lalinha, é o *apate* [ardil, de acordo com Araújo] que leva à sexualidade sob uma aparência de neutralidade, de pureza, de segurança [...]”. “O Buriti Bom está, pois, situado na *vida* – na vida em sua manifestação mais vigorosa [...] na sua forma total, a do masculino e do feminino entrelaçados.” Vale lembrar que o relacionamento entre sogro e nora, tido como adúltero e pervertido no sertão, é acompanhado de relações sexuais entre Gualberto Gaspar e Maria da Glória e entre esta e Lalinha. Todavia, o que importa é a transgressão perpetrada por Iô Liodoro, o patriarca mantenedor da lei, já adiantado em anos, que realiza o que é apenas desejado por Manuelzão.

Corpo de baile é, como se sabe, o único livro de Guimarães Rosa (1960) em que personagens são retomadas de uma novela a outra e, além disso – o mais interessante para o nosso trabalho –, há a construção de uma genealogia de personagens voltadas para a vida, o amor, o sexo. Iô Liodoro é filho de Maurícia – e de seu *Faleiros* (grifo nosso) –, que dizia “*a gente se casa será é para lua-de-mel e luas-de-méis!...*” (idem, 1969c, p.160, grifo do autor). De Maurícia, diz-se que “gosta de vinho”. *Mauritia vinifera* é o buriti, que, em livro anotado por Guimarães Rosa, é caracterizado como fornecedor de “bebida inebriante” (Leonel, 1985, p.112). Oferecer vinho de buriti, como assinalado, é um dos passos dados por Liodoro ao aproximar-se amorosa e sexualmente da nora.

Tão importante quanto essa revelação, para que se tenha uma visão mais completa do universo de velhos-jovens em *Corpo de*

baile, é a informação sobre a “prima dela [da avó Maurícia], menos velhinha e mais bonita ainda, tia-vó Rosalina, as duas tão amigas” (Rosa, 1969c, p.160). Iô Liodoro é, portanto, filho de Maurícia e de seu Faleiros, e sobrinho de Rosalina.

Conclusão

Na situação inicial dos textos analisados, encontramos os protagonistas assentados na rotina da vida sertaneja. Paulo Rónai (1972, p.XXXIV) afirma que o sertão proporciona uma vida de mesmice, regulada por normas rígidas, “as mesmas árvores, o mesmo gado, a vida corre numa rotina secular, regulamentada por vetustos códigos de honra que determinam inflexivelmente os deveres do parentesco, da amizade e da hospitalidade, assim como da inimizade e do ódio”. Entretanto, é também ambiente propício para a instauração da transrealidade:

Os vastos espaços desertos são povoados pelos devaneios da imaginação. Os riscos e os imprevistos da dura vida do dia a dia produzem resignação e fatalismo. [...] As raras quebras do ramerrão são motivo de alvoroço, espetáculo para os basbaques, agitação para os insofridos. (ibidem, p.XXXIV-XXXV)

Manuelzão, Lina, Cara-de-Bronze, Liodoro, protagonistas idosos de *Corpo de baile*, têm sua hora e vez e agem para que isso aconteça. Manuelzão constrói uma capela em homenagem a sua mãe; Lina torna-se mãe-confidente de Lélío; Cara-de-Bronze manda buscar “o quem das coisas”; e Liodoro traz para a fazenda a nora da cidade grande e com ela inicia uma relação amorosa. Tais ações já fazem deles personagens que corrompem a visão estereotipada e comum da velhice, por não se comportarem como velhos memorialistas que têm o lembrar, o rememorar, como quase único fazer, e não terem uma vida contemplativa. Os acontecimentos do presente solicitam-nos e, motivados pelo clima de uma festa, criam uma

transrealidade, ainda que momentânea, buscam o desejado e obtêm certo rejuvenescimento. O caos da festa, espaço externo, é a alavanca para que eles criem, nem que seja apenas em pensamento, um lugar mítico, em que as regras rígidas do sertão podem ser quebradas: os sogros Manuelzão e Liodoro olham as noras com olhos do desejo; a velha Lina parte com um moço; o duro fazendeiro Cara-de-Bronze manda buscar – e recebe – a poesia. Nesse espaço de transgressão, tais ações alteram seus papéis sociais: sogro pode ser objeto de desejo e desejar a nora; velha pode ser moça e fazendeiro rico pode ser poeta. Na nova configuração, os protagonistas deixam de lado a razão e, movidos pela emoção do momento, nada lembram o estereótipo do velho austero, voltado para o passado.

Vale observar que, nas narrativas que selecionamos – cuja análise apresentamos de acordo com a sequência estabelecida por Guimarães Rosa (1960) em *Corpo de baile* –, o desordenamento nos costumes pelos anciãos vai num crescendo, do devaneio do administrador da Samarra relativo ao amor pela nora à amizade profunda entre uma velhinha e um jovem, passando pela realização da sede de poesia do dono da fazenda do Urubùquaquá e atingindo a concretização do desejo do sogro pela nora em “Buriti”.

A sociedade cria expectativas em relação aos papéis sociais daqueles com *status* de idoso e exerce diversas formas de coerção para que eles se cumpram, independentemente das características particulares dos indivíduos, e a rotina, como dizem os autores que se debruçaram sobre a velhice, é um dos motivos de os anciãos viverem como se desenganados fossem. Se aos velhos atribui-se insanidade, impotência, os textos de *Corpo de baile* desenvolvem-se no sentido de exibir a falácia desse constructo social. Os idosos rosianos são saudáveis, lúcidos e potentes e desafiam os padrões impostos pela razão comum no espaço mítico do sertão.