



O narrador em corpo de baile

Paulo César Lopes



RESUMO



A tese defendida neste trabalho é a de que o narrador de **Corpo de baile** é o personagem Miguilim, ou melhor, o Dr. Miguel. Inicialmente, como em uma espécie de romance de formação, ele busca rememorar sua história – nasce assim **Campo geral**; mas ele percebe que para recuperar sua história precisa recuperar também toda a história de seu mundo e de seu povo; e nascem as outras seis narrativas. Paralelamente a isto há também um rememorar do gênero narrativo no ocidente.



ABSTRACT

The thesis defended in this work is that the narrator of *Corpo de baile* is the character Migullim, i.e., Dr. Miguel. Initially, as in a kind of formation romance, his intention is to remember his history, what gives birth to *Campo geral*. However, he notices that to recover his history he needs also to recover the whole history of his world and of his people, so that the other six narratives are written. Parallel to this, we find here the remembering of the narrative gender in the West.



PALAVRAS-CHAVE

Espírito, narrador, gêneros.



KEY WORDS

Spirit, narrator, genders

No final de **Campo Geral** – primeira narrativa de **Corpo de baile** – Miguilim coloca uma pergunta sobre o porquê e o para quê de tudo. Esta pergunta é apenas a explicitação de algo que, latente, atravessa todo o texto. A resposta, ou ao menos o pleno sentido da pergunta, só conseguiremos achar se olharmos a obra em seu conjunto, ou seja, se entendermos **Campo geral** como a primeira parte da grande narrativa que é **Corpo de baile**.

A pergunta de Miguilim é a pergunta sobre o sentido da vida. É a pergunta existencial por excelência. Ela nasce do confronto da razão com a vida, suas necessidades e desejos. Os desejos carregam-na em si, implicitamente. Entender os desejos, suas idas e vindas, seus entrelaçamentos, suas transformações através das sociedades, ao longo da história, é dar-lhe uma resposta.

E é isto que **Corpo de baile** nos mostra. Esta dança de *Eros*, buscando, em idas e vindas, a plenitude da vida¹. Para um olhar superficial esta dança pode parecer movimentos sem sentido, mas, vista em sua totalidade, ela se mostra como este longo e constante processo de revelação/realização, como uma verdadeira dialética da iluminação.

Com a expressão dialética da iluminação quero apontar para este que é, no meu entender, o resultado inerente a esse movimento da razão - mostrado no conjunto dos textos - que, buscando explicar o sentido da vida, que também é movimento, chega aos limites de sua possibilidade - iluminismo -, reconhece sua impotência e então, como o inseto de Drummond, depois de longo esforço, vê, numa revelação, aparentemente independente de seu trabalho, formar-se a resposta, "*em verde, sozinha, antieuclidiana orquidea*"²: iluminação/revelação.

Na minha leitura, **Corpo de baile** é isto, uma longa e complexa reflexão sobre o processo da revelação - que é este longo processo de realização do encontro entre razão e vida, não se esquecendo jamais que, de fato, as duas formam uma única realidade. A esta realidade vida/razão, podemos dar o nome de Espírito. Espírito, aqui, portanto, é entendido como a vida em sua relação com a razão e o

próprio vínculo que as une. Não se trata, portanto, de um ser que paira sobre a história, conduzindo-a, mas sim da própria história em seu movimento³.

O Dito, irmãozinho amado de Miguilim – personagem ao mesmo tempo realista e alegórica – em sua relação com este, representa magnificamente – e é – este movimento do Espírito: razão e vida. É da relação entre eles que nascem todos os dados – a chave – para superarem as realidades que os oprimem, possibilitando assim o início da criação de um ser humano novo e livre, semente de uma sociedade também nova, de liberdade.

Alhures tentarei mostrar, através de uma análise detalhada, como isto se dá. Tentarei acompanhar então, qual a resposta que o Dito dá a Miguilim sobre o sentido da vida. Esta resposta, em certo sentido, é a resposta definitiva pois ela se dá através de um processo que engloba e supera a resposta do Pai, a da Mãe e a do Doutor - que também serão – ou já foram – analisadas em outros trabalhos que estou desenvolvendo.

Na verdade, nenhuma das respostas é uma resposta explícita. Todas surgem da relação de Miguilim com cada uma destas personagens. Uma das teses que sustento é a de que Miguilim, depois de adulto, já de posse do saber iluminista do Doutor – mas reconhecendo neste saber limites que o impedem de entender o sentido de sua vida – busca rememorar todo o seu passado e de sua gente, buscando assim suprir as lacunas deixadas pelo saber moderno. Desde esta perspectiva, entendo que é Miguilim – agora já adulto, o Dr. Miguel – que é o narrador não só de **Campo geral** mas de todo **Corpo de baile**. Toda esta imensa e grandiosa narrativa, dividida em sete partes que se relacionam num movimento complexo, numa dança constante e harmoniosa, nada mais é que a sua tentativa de resposta para aquele pergunta que, um dia, ainda criança, num momento de grande espanto, conseguiu explicitar para sua Mãe. *“Mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?”*.

A vida de cada pessoa, na verdade, é uma resposta, ain-

da que inconsciente, a esta pergunta. Ao voltar para o sertão, ao voltar seus olhos, sua atenção, para aquele mundo, aquelas pessoas com quem conviveu tão intensamente, ele está como que explicitando a resposta que cada um, desde então, num certo sentido já tinha lhe dado, mas que só agora ele está de fato em condição de entender. Ele como que chegou ao fim de um caminho e, olhando para trás, pode entender o seu sentido. Cabe aqui o comentário de Lima Vaz sobre a **Fenomenologia do Espírito**, de Hegel:

Segundo Vaz, ela é sobretudo

“a descrição de um caminho que pode ser levado a cabo por quem chegou ao seu termo, e é capaz de rememorar os passos percorridos (...) Esse caminho é um caminho de experiências e o fio que os une é o próprio discurso dialético que mostra a necessidade de se passar de uma estação a outra, até que o fim se alcance no desvelamento total do sentido do caminho ou na recuperação dos seus passos na articulação de um saber que o funda e justifica”^A.

A partir de **Corpo de baile** podemos dizer que há uma recuperação e uma superação de um caminho percorrido, mas não que se trata do fim do caminho. O ponto de chegada é também ponto de partida para um novo caminho a ser percorrido. O presente – carregando consigo e sendo carregado pelo passado – aponta para o futuro. Podemos dizer que – durante a história – o ponto de chegada nunca é ultimo. Nenhuma fenomenologia pode esgotar o processo do Espírito. Isto seria a própria negação do Espírito, já que este, por sua própria “natureza”, transcende sempre os limites da história; é impossível o seu esgotamento em qualquer um dos momentos desta. Por diversas vezes o próprio Hegel afirmou: a verdade não está nas partes, mas no todo e o todo transcende todos os instantes pois a Vida continua sempre em seu movimento e, portanto, qualquer afirmação de fim da história transforma o discurso em ideologia: tentativa de justificação de situações injustas que

querem se perpetuar.

Para Miguel-narrador nunca há ponto de chegada definitivo. Ele está sempre no início de novas jornadas por caminhos desconhecidos. No fim do último texto, **Buriti**, há o reencontro entre Miguel e Glória. A possibilidade da realização, a possibilidade do amor se coloca, apresenta-se, mas não se fecha; a partir de então – no fim – é que começa de verdade a aventura dos dois. E para se chegar a este encontro foi necessário um movimento semelhante ao que Lima Vaz apresenta como a dinâmica da **Fenomenologia do Espírito**, só que aqui não é o discurso dialético filosófico que é o fio que une as experiências e sim o discurso artístico narrativo.

Depois de ter partido com o Doutor, Miguilim – passando por um longo processo que não nos é narrado mas apenas indicado – atinge o termo de mais um caminho, o da resposta iluminista que está por trás da cultura da Cidade (e que, em certo sentido, como tentarei demonstrar, é a plenitude da resposta predominante do Campo: a resposta do Pai) – e está, portanto, pronto para a retomada rememorativa de todas as suas experiências, que passam, por contato direto e fundamental com todas as diversas possibilidades de cultura do Campo, que precederam e prepararam seu encontro com o Doutor.

Podemos assim, entender **Corpo de baile** inteiro como um romance de formação, mas num sentido muito mais amplo que o habitual. Aqui o narrador não é o indivíduo isolado que recupera na narrativa a sua história pessoal. Talvez, enquanto Doutor da cultura moderna, até tenha tentado fazer isto – **Campo Geral** é a “sua história” – mas, ao tentá-lo, descobriu a necessidade de recuperar também a memória de todo o seu povo. Como diz Davi Arrigucci Jr. a respeito de Pedro Nava:

“o filão de sua história pessoal leva-o, portanto, a reanimar com a seiva viva da memória a grande árvore da vida familiar enterrada no tempo, com todo o emarnhado de suas raízes que a prendiam a um contexto histórico-social

concreto e ainda mais fundo (...) teve de devassar um bloco enorme de história do país, em busca do conhecimento de si mesmo”⁵.

No caso da **Corpo de baile**, este mergulho na memória vai ainda mais fundo, transcende a história do país para chegar na gênese da cultura ocidental que culmina na modernidade e seu individualismo. E isto se dá, creio eu, porque o lugar da história onde sua vida individual lança raízes é exatamente o avesso desta história. Ele é obrigado então a pensar a história desde este avesso: a cultura dos pobres, herdeira da cultura indígena e africana, que a cultura moderna pareceu ter esmagado mas que resistiu, teimou e persistiu e que ainda se coloca como um desafio diante do Doutor, diante da modernidade. Ela é o outro diante da modernidade e sua história aparente. É dela que pode vir a revelação, o novo.

Miguel-narrador descobre então a unidade profunda entre esta duas histórias, entre estes dois mundos. Entende que narrar a história do outro é narrar a sua própria história. A partir disto podemos entender mais cabalmente o sentido do título **Corpo de baile**. Formamos todos um único corpo. Nada existe por si mesmo, isoladamente, há uma interdependência profunda entre todos os seres. E a dança de cada um só ganha seu pleno sentido e se explica na dança do todo. Há a diversidade, mas há também a uniidade. Uni-verso. É a partir desta perspectiva que podemos compreender a palavra de Plotino escolhida para epígrafe do livro: “Num círculo o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”, e que parece ter inspirado também Eliot em um dos seus poemas mais famosos, que se fecha com os seguintes versos:

“Se não houvesse o ponto, o ponto em repouso
Não haveria nenhuma dança, e só há dança”
(Eliot, 1970)

Corpo de baile, em sua sua estrutura interna aparece como uma estilização desta visão mística da vida. Neste sentido ele é a negação, ou a superação, do romance moderno, e uma retomada, ou re-criação, da narrativa, no sentido benjaminiano.

Na narrativa, afirma Benjamin, há a comunicação - no sentido pleno do termo - da sabedoria nascida das próprias experiências do narrador ou de outros, enquanto que no romance há uma segregação de quem conta a história que é, necessariamente, um indivíduo isolado. E mesmo o romance de formação, segundo o filósofo frankfurtiano, não se afasta desta estrutura básica do romance, "pois ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação destas leis nada tem a ver com sua realidade". A narrativa, por sua vez, é um esforço - o primeiro da humanidade - para libertar-se do pesadelo mítico. No fundo, o pensamento místico, em oposição ao pensamento mítico, está na base da narrativa. E esta base é a Reminicência (Mnemosyne),

"fundadora da cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias contituem entre si"⁶

Poderíamos, então, ir ainda mais longe e dizer que esta recriação da narrativa em **Corpo de baile** pode ser vista mesmo como uma recriação da epopéia, entendendo esta, conforme Benjamin, como uma forma que contém em si a narrativa e o romance. Ou, talvez, para entender melhor a obra de Rosa, o mais acertado seria pensar num momento anterior à epopéia, que poderíamos classificar como poesia⁷, forma que incluiria em si todas as formas literárias.

É interessante observar que, apesar dos críticos normalmente se referirem a qualquer uma das sete histórias classificando-as com um termo único - ou novela ou conto ou algum outro - o próprio autor, na verdade, classificou-a de formas diversas. A primeira, a segunda, a sexta e a sétima, ou seja as que abrem e as que fecham o conjunto, classificou-as de poemas. A terceira e a quarta classificou-as de

contos. E a quinta de romance. E, de fato, as histórias classificadas como **poemas** são aquelas mais próximas do que poderíamos entender como **epopéias**, as de **contos** são as mais próximas do que seriam as **narrativas** e a de romance de um **romance** mesmo.

Assim, na própria estruturação geral da obra, há de um lado, uma representação do processo histórico do gênero narrativo que, da epopéia desenvolve-se em narrativa popular e desta em romance e que, utopicamente (utopia que se torna topos na obra rosiana), se faria uma nova forma de epopéia. Esta pré-epopéia de que falei seria, então, realmente, não uma pré-epopéia, mas sim um pós-romance, um gênero novo – ou um não-gênero – onde todos os outros gêneros estariam presentes; não num processo de luta uns contra os outros, não uns superando os outros, mas todos num diálogo constante e enriquecedor. Para reforçar este aspecto, podemos observar que há, no interior dos próprios textos, uma grande mistura de gêneros. Há passagens de puro lirismo, passagens de estrutura muito próxima das dos contos populares, passagens absolutamente dramáticas e muito mais.

Mas, voltando à afirmativa benjaminiana de que, na epopéia, em última instância todas as histórias formam uma única história (o que seria verdade, evidentemente, também neste suposto gênero pré-epopéia ou pós-romance), podemos observar que em **Corpo de baile** as sete narrativas tecem entre si uma única rede; e cada uma destas narrativas, por sua vez, é tecida por uma série de outras narrativas, aparentemente apartadas da narrativa principal, mas que, na verdade, se une a este fio central, ajudando a formar o seu verdadeiro desenho.

Desde este ponto de vista **Campo geral** pode ser aproximado, num primeiro momento, a um romance de formação, só que um romance de formação que só pode ser entendido plenamente – e assim ele se supera como tal – como fio que ajuda a tecer o todo que é **Corpo de baile**. Ele é – enquanto rememoração da infância – a porta de entrada para a rememoração de toda uma cultura.

Nela encontramos todos os dados que, posteriormente, nas outras narrativas, vão ser desenvolvidos para explicar o “mundo” que possibilitou a existência de Miguilim que, por sua vez, possibilitou a existência do Dr.Miguel, que, juntamente com Glória – também nascida de um processo cultural semelhante ao dele –, representam o homem e mulher novos, o casal novo, primícias de uma nova cultura, de uma nova sociedade.

E assim a utopia literária de Rosa acaba ganhando dimensões de utopia num sentido mais amplo, pois a história da transformação dos gêneros literários não é uma história autônoma, corre paralela com a história propriamente dita, não apenas representando-a, mas mantendo com ela uma relação dialética, de trocas e condicionamentos mútuos.

E para o Dr.Miguel esta complexa narrativa é a sua tentativa de resposta para esta pergunta – a vida – que se lhe impôs desde sua infância. Ele busca resgatar o seu passado para, no presente, criar o seu futuro – descobrindo que este é o passado, o presente e o futuro de todo o seu povo, numa dança onde, aparentemente, tempo, espaço, personagens, se misturam numa constante interrelação. “E não se chame de fixo o lugar em que o passado e o futuro se encontram/ nem movimento de vinda ou de volta”⁸.

* * *

Explicitarei inicialmente as razões que me levam a ver no Dr.Miguel o narrador de **Corpo de baile**. Entendendo a narrativa como uma forma de compreensão e expressão de nossa experiência, acho interessante rastrear, em primeiro lugar, a sensibilidade filosófica presente em nosso narrador desde a sua infância. Esta sensibilidade, aliás, é uma evidência que salta aos olhos desde a primeira leitura. Miguilim está o tempo todo refletindo, buscando sempre entender o sentido de tudo o que acontece, de tudo o que existe. Não se contenta em pautar suas experiências pelas explicações dos outros. Procura sempre entender

e resolver suas situações a partir da reflexão, do pensamento.

Na cena do pacto com Deus temos uma ilustração paradigmática disto. O problema que se impôs foi o da sua (suposta) morte iminente. O que usou para enfrentá-lo foi a sua "filosofia". Pensava sem parar sobre a questão, tentando entender e resolver aquilo que, a princípio, parecia um problema insolúvel. E não foi inútil o seu esforço: num dado instante pegou " um pensamento. quase que com suas mãos". Ludibriando o Dito e o Vaqueiro Jé, com quem estava, deu a entender que precisava satisfazer suas necessidades, ou "amarrar o gato", como brincou o vaqueiro, e ficou "atrás das árvores, com as calças soltadas, acororado, fingindo. Ah, mas livre de todos; e pensava, ah, pensava!/ Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras".

Note-se que o fato de pensar, para ele, é apresentado realmente como a satisfação de uma necessidade fisiológica. O narrador cria uma sensação de angústia que se desfaz quando ele consegue parar para refletir: "ah (...) livre de todos (...) ah, pensava"⁹.

E, se prestarmos um pouco mais de atenção neste seu "filosofar", veremos que se trata de um filosofar quase hegeliano, no sentido de ser um filosofar centrado na memória, numa tentativa de amarrar e dar sentido a todos os acontecimentos passados, ainda os aparentemente mais fortuitos. A própria pergunta sobre o porquê e o para quê de todos os acontecimentos, já citada, revela esta sensibilidade para recuperar, na memória, no discurso, todos os eventos que explicam e determinam sua vida.

Na cena do pacto com Deus, quando vai chegando o dia decisivo, explicita-se completamente este seu "filosofar rememorante". Ele, que antes gostava de se esconder, de se separar dos outros para ficar pensando, sente que, agora, isto lhe é perigoso. Busca evitar o estar só - para não dar ocasião ao pensamento. Fica dentro de casa, perto da Mãe e das meninas¹⁰. Mas seu esforço não é completamente frutífero. Há, na verdade, um interessante processo

onde uma forma de pensar é substituída por outra. Ele evita a “razão pura” mas não tem como evitar as recordações, o pensar rememorando impõe-se: “Se sentava na tulha ainda uma vez, com coragem (...) Ficava pensando. Se lembrando. (...) Recordando aquelas conversas”¹¹. E as conversas que ele recordava naquele momento eram as conversas do Patori, sobre sexo. Diante da possibilidade da morte, aquela lembrança lhe fazia bem, alimentava o *eros*, o impulso para a vida. Estamos, portanto, diante de um pensar que não se move apenas na esfera do *logos* mas, partindo do sensível, busca alimentar outras dimensões do *ser*.

E aqui cabe bem a lembrança de outra de suas paradas meditativas. A passagem em que ele, para defender a Mãe da fúria ciumenta do Pai, acaba levando uma surra desta e é colocado de castigo. Ali sentado, sofrendo ainda os restos das dores das correias e amargando a dor maior de ver e não compreender o porquê da violência entre os seus pais, ele começa a brincar – “brincar de pensar”, como diz no narrador – tornando, desta forma, a situação menos dolorosa¹². Um pensar como brincadeira, que ultrapassa os limites do *logos* e entra na esfera do *eros*, para alguns, não é propriamente um filosofar, pelo menos não um filosofar puro; trata-se de um pensamento que está, como diz Hegel, na fronteira entre a arte e a filosofia: poesia - o ponto de passagem, conforme o entender do filósofo alemão, entre estas duas esferas do Espírito¹³.

No meu entender podemos falar em um filosofar narrativo - a poesia pré-epopéia ou pós-romance, conforme explicado acima -, entendendo esta, também, portanto, como uma forma de interpretação do real. Forma de interpretação que, muitas vezes, revela-se inclusive superior ao “pensar puro”.

Outra cena em que podemos ver a impossibilidade do pensamento puro auxiliá-lo e a poesia aparecendo como possibilidade alternativa é a do bilhete do Tio Teréz. Com o bilhete na algibeira ele se sente perdido. Não quer desagradar ao Tio e nem à Mãe, mas também não quer ofender o Pai. Não entende direito o que está acontecendo

entre eles, sente, contudo, que há uma disputa e não sabe como agir, como se posicionar. Procura em vão, até o desespero, saber qual a ação mais acertada. Até que, sentindo a impossibilidade de resolver o problema, opta, novamente, por não pensar, “não queria, não ia pensar, carecia de torar volta: prestar muita atenção só nas outras coisas todas acontecendo, no que mais fosse bonito, e tudo tinha de ser bonito para ele não pensar”¹⁴. Diante da impotência da razão analítica, ele começa a se abrir para a contemplação, que é a fonte da experiência estética. Intuitivamente ele busca esta experiência do belo que encanta e atrai para si antes de qualquer prova ou teste de sua verdade. E, ao que parece, foi deste seu esforço que nasceu a sua decisão de não entregar o bilhete, ainda que esta opção não tenha sido assumida com clareza.

Ele vai, na verdade, como que tentando, testando, todas as possibilidades do espírito: a razão analítica, a razão estética e a razão narrativa, desdobramento natural da anterior. A razão estética se faz narrativa quando, na última hora, já quase no momento do seu encontro com o Tio, ele busca angustiadamente uma justificativa para o fato de não ter entregue o bilhete. Súbito, começa então a inventar diversas histórias que pudessem explicar sua atitude. Elas são uma tentativa de dar forma à sua intuição estética e a todos os sentimentos contraditórios que tentavam dominá-lo. Seria uma forma dele “não perder os seus pensamentos”, mas, naquele momento, ele não consegue. E a única expressão para todo aquele mundo de emoções que o dominava acaba sendo rezas¹⁵ ditas em voz alta e o choro¹⁶.

Mas aqui, o importante é observar a sua tentativa de, criando narrativas, evitar o choro, mantendo assim os seus pensamentos. Este filosofar narrativo talvez seja a principal característica do modo de Miguilim tentar enter o mundo e agir nele.

Desde o início do poema vemos ele criando histórias para tentar solucionar os seus problemas. Quando da volta do crisma, sem ter presentes para agradar todos os irmãos, sua capacidade e seu gosto por contar histórias veio em

seu auxílio. “Estava tudo num embrulho, muitas coisas,.. Caiu dentro do corgo, a água fundou. Dentro do corgo tinha um jacaré grande” ... É verdade que Drelina, a irmã mais velha, e por isto, provavelmente, a mais adaptada ao mundo “realista” dos adultos¹⁷, investiu contra ele, acusando-o de mentiroso - mas é que ela, justamente por já estar saindo do universo infantil, não conseguia perceber, como ao longo da narrativa vai ficando evidente, que a estória em si já era um presente para os irmãos¹⁸.

Isto fica claro no episódio da morte do Dito. Era semana de natal, mas, como o Dito estava de cama, sem poder se levantar e Miguilim não queria sair de perto dele, eles não podiam ir ver o presépio. A Chica e o Tomezinho “eram tão bobinhos que pegavam inveja”. Foram então com o Bustica, filho do vaqueiro Saluz, mexer com eles, provocá-los. “Mas então o Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória” e, para fazê-lo, começa a contar de verdade. Com isto os outros três esqueceram o presépio e ficaram lá escutando, gostando de ouvir. O próprio Dito, apesar de estar muito doente, pedia insistente:

“Conta mais... conta mais... [...] E Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele, era o entendimento maior. Se lembrava de Seo Aristeu. Fazer estórias, tudo como um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! -’Dito, um dia eu vou tirar a estória mais bonita, mais minha de todas: que é a da Cuca Pingo-de-Ouro!...’”¹⁹.

Esta passagem, além de mostrar como as estórias de Miguilim eram apreciadas pelos outros e que, portanto, podiam mesmo ser oferecidas como presente, revelam ainda a profunda valorização que ele mesmo fazia delas e sua vocação para o ofício.

Para ele as estórias não eram apenas passatempo. Elas tinham a função de consolar e mais ainda, de criar, ou ao menos possibilitar uma vida nova, um mundo novo, livre das realidades que impedem sua plenitude. “Tudo como

um viver limpo, novo, de consolo". Quanto à sua vocação, ela se evidencia por diversos aspectos. A começar por sua facilidade por exercer o ofício. O fato de sentirmos prazer, de nos alegrarmos com o exercício de nossa profissão, sempre foi entendido, dentro da gramática vocacional, como sinal de estarmos no caminho certo.

A palavra trabalho vem do latim: *trepalium*, que era um instrumento de tortura. Esta associação do trabalho com algo doloroso está perfeitamente de acordo com a tradição judaica; no mito de Adão e Eva, Deus, depois do pecado original, expulsa o ser humano do paraíso e lhe impõe a obrigação de sobreviver "com o suor do próprio rosto" (Gn. 3, 19).

Desta forma o prazer no trabalho pode ser visto como um sinal de que o homem está conseguindo superar a alienação do pecado original, que o separa de Deus. Pois, na verdade, o trabalho não foi dado apenas e principalmente como castigo e sim como uma forma de se recuperar o paraíso, transformando e humanizando o ambiente que, desde a expulsão, tornara-se hostil. Assim, desde a tradição judaico-cristã, criou-se uma tradição onde o trabalho é visto como o elemento específico que faz do homem "imagem e semelhança de Deus". O trabalho, apesar do esforço que exige e da fadiga que traz – resultantes da alienação decorrente do pecado original – é visto como a possibilidade do homem participar do ato criador de Deus.

E para pensar o trabalho artístico, o próprio mito de Adão e Eva nos dá outra imagem interessante. Antes do pecado, mostra ele, o trabalho era apenas fonte de alegria e sua função era criar o belo (Gn. 2, 15). Desta maneira possibilita-nos pensar a arte como uma forma especial de trabalho, pensá-la como o trabalho original, de antes da expulsão do éden, onde até mesmo o esforço estaria ausente. E era assim que Miguilim "trabalhava", contando suas estórias, "sem carecer de esforço".

E isto representa, na forma específica do mito, de forma especular e invertida – ou seja, o que é apresentado como

origem é, na verdade, o fim, a finalidade, em outras palavras: o mito não nos fala do que foi, mas do que desejamos que venha a ser, não aponta para algo que ocorreu na história, mas para uma utopia latente – o processo através do qual o homem, aperfeiçoando as mãos, inclusive por meio de instrumentos, que passam a funcionar como uma extensão das mesmas, pode liberar a boca para o uso da palavra, que é a fonte do pensamento e da arte²⁰.

Outra coisa que confirma a vocação de Miguilim para a poesia, e que aparece também na passagem que estou comentando, é a sua busca de se inserir no que se costuma chamar “cultura profissional”²¹. Isto se dá através do reconhecimento que ele tem de ser Seo Aristeu um representante desta tradição e de sua consciência/intenção de ser como ele, neste aspecto. Em outra passagem, quando pensou em contar estórias e vacilou, perguntando a si mesmo se teria poder para fazê-lo, foi a lembrança de Seo Aristeu que lhe deu forças. Nesta passagem ele vai ter de atravessar um mato e isto lhe causa algum medo. As duas passagens colocadas lado a lado, sem mais, cria um elo comparativo entre elas: contar estórias seria então como atravessar aquele mato. Poderia fazê-lo? “Podia, sim! - Pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu”²².

Vemos assim que ele busca entrar na tradição específica da profissão poeta, alimentando-se de sua história e, por sua vez, dando-lhe continuidade. E não era só Seo Aristeu o seu modelo, não era ele o único poeta ali daquele sertão. Siarlinda, mulher do vaqueiro Saluz, também era contadora de estórias. Num dia em que foi visitá-los contou uma quantidade imensa delas e isto acabou sendo decisivo na opção de Miguilim de assumir-se como poeta. Naquele dia mesmo, no embalo das dela, ele também se pôs a contar suas próprias estórias. “Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo”. Esta passagem ilustra perfeitamente sua inserção na tradição poética. Aqui, ele realiza sua intenção de contar estórias próprias, criadas por ele mesmo, e não apenas repetir estórias conhecidas, mas o faz motivado por estas últi-

mas e, portanto, em diálogo com elas. Siarlinda contou histórias que revelavam contato com uma cultura intercontinental, ainda que recriadas pela cultura popular mineira, como **A moça e a bicha fera**, **O rei dos peixes**, **A gata borralheira** etc, e outras mais regionais, como as **histórias de sombração**; a partir delas Miguilim criou as suas, falando de suas próprias experiências.

Contou a de um boi que queria ensinar coisas a um vaqueiro e a de um cachorrinho que não achava lugar para morar e que andava sem rumo, pedindo perdão. E, sem explicar mais, o narrador nos diz que aquelas histórias pegavam, ou seja, as pessoas gostaram delas e passaram a repeti-las. Assim, elas também, apesar de pessoais, de *“tiradas da cabeça dele mesmo”*, tinha, por trás e pela frente, a tradição, nas quais estavam, definitivamente, inseridas²³.

E, por fim, com a frase “Deus mesmo era quem estava mandando”, que explica o entusiasmo que se apodera de Miguilim enquanto ele conta suas histórias para o Dito e as outras crianças, fica como que selada esta vocação. Se Miguilim reconhece que é próprio Deus quem está mandando ele contar histórias, isto significa que sua opção por fazê-lo não tem nada de arbitrário ou leviano, não se trata de um capricho inconsequente. Se é Deus quem o está chamando – vocando – para esta função, ela já está legitimada de modo irrevogável.

E como logo depois de apresentar, através do discurso indireto livre, o querer divino que estaria por trás de seu desejo de contar histórias, o narrador passa a voz para Miguilim que afirma, diretamente, que um dia irá contar a história mais bonita, a mais dele de todas, e que é a da Cuca Pingo-de-Ouro, podemos entender que contá-la é parte essencial de sua vocação.

É interessante observar que já na passagem com Siarlinda esta história já estava presente. O cachorrinho que não achava onde morar, que pedia perdão por existir, aparece, evidentemente, como uma variação da Pingo-de-Ouro, cachorrinha bondosa, sem dono – mas amiga dele –

e que, quando já estava velhinha e ficando cega foi dada para os outros, perdendo assim a sua casa²⁴. E se o cachorrinho da outra estória aparece como uma variação dela, ela, por sua vez, é claramente uma representação do próprio Miguilim. Como ela, também ele tinha problema de visão e teve de ir embora de casa. Além disto, desde a partida dela, ele sempre esperou por sua volta e, quanto foi ele quem partiu, provavelmente sempre guardou consigo o desejo de voltar, como podemos deduzir por sua dor na partida e pelo fato de, depois de adulto, realmente fazê-lo. E o próprio fato dele afirmar ao Dito que um dia iria contar uma estória que seria “a mais dele de todas” e que esta seria a da Cuca Pingo-de-Ouro, também confirma que a cachorrinha funciona como uma representação sua.

Alguns dias depois da cena das estórias na época do presépio o Dito, já muito próximo da morte, cobrou dele a estória da Pingo-de-Ouro mas ele, chorando, afirmou que não podia e, justificando sua afirmação, disse: “eu gosto demais dela, estes dias todos”²⁵. Ora, na verdade, ele ainda estava por demais envolvido nela, naquele momento, ainda não tinha percorrido todo o caminho para poder refazê-lo no discurso narrativo, não tinha ainda o distanciamento necessário. A estória da Cuca Pingo-de-Ouro Miguilim só pode contá-la quando já era o Dr.Miguel, é a sua própria estória, é **Campo Geral**, é **Corpo de baile**.

Fora a primeira e a última, nas outras estórias de **Corpo de baile** Miguilim – ou o Dr.Miguel – está ausente, mas são elas que revelam a realidade sócio-econômico-cultural que possibilitou sua existência. O silêncio quase absoluto sobre ele – há uma ou outra referência à sua pessoa – é silêncio que o envolve e sustenta. É o substrato de silêncio que sustenta toda palavra, de que fala Rosa em outro texto. Por isto, contando todas aquelas estórias ele sabe que está, no fundo, contando sua própria estória.

E um último aspecto do texto que pode ser buscado para sustentar a tese de ser o Dr.Miguel o narrador, é o do ponto de vista assumido por este. Quase sempre ele é um narrador em terceira pessoa. Um narrador que se

aproxima muito de suas personagens, a ponto de passar a ver o mundo a partir dos olhos destas, mas, ainda assim, terceira pessoa. Entretanto, em **Campo Geral**, em alguns momentos, ele se aproxima tanto de Miguilim que acaba abandonando a terceira pessoa e assumindo a primeira. E o interessante é que esta aproximação/fusão com Miguilim traz consigo não uma primeira pessoa do singular, como os narradores em primeira pessoa do romance moderno, mas sim uma primeira pessoa do plural.

A primeira vez em que isto acontece Miguilim estava no meio de seus medos, diante do que ele julgava a sua morte iminente. O narrador, até então na terceira pessoa, suspirou então, num lamento: "A gente - essas tristezas". E depois, em diversas outras ocasiões, este "a gente" volta, rompendo todos os limites entre narrador e personagem.

Acompanhemos um pouco este movimento. "Às vezes a melhor hora para a gente era quando Tomezinho estava dormindo de dia", reflete o narrador durante a recordação de uma passagem em que o irmãozinho menor estava atrabalhando sua conversa com o Dito²⁶. E num dia de alegria pelo fato do Pai estar ausente: "Era bom para a gente quando Pai não estava em casa"²⁷, e, nesse mesmo dia, quando todos foram passear, aproveitando a ausência paterna, aparece não mais o "a gente" mas a mesma pessoa do plural, só que agora indicada pelo verbo: "Mãe disse que todos iam executar um passeio, até onde se quisesse, se entendesse. Êta, fomos"²⁸. E novamente o "a gente" quando teve de ir para a casa do vaqueiro Saluz, para afastar-se da fúria do Pai: "O vaqueiro Jé veio também, depois se apartava da gente, dando adeus"²⁹.

No meu entender, este uso da primeira pessoa verbal e pronominal do plural que, súbito, inrope no discurso narrativo em terceira pessoa, associado à sua evidente vocação para narrador e de modo muito específico à sua "missão" de contar a estória da Cuca Pingo-de-Ouro, que na verdade é a sua própria estória e a estória de todos os seres que, de alguma forma, viviam oprimidos ali naquele sertão, são signos que apontam para o fato de ser o Dr.Miguel o narrador de todos os textos que compõem

Corpo de baile; se ele se mantém na terceira pessoa é justamente para poder estar mais aberto às diversas vozes que passam então a falar através dele e que, no fundo, o constituem.

Traçando agora um paralelo, marcando as similaridades e as diferenças entre este narrador em **Campo geral** e em **Buriti**, podemos avançar mais algumas interpretações.

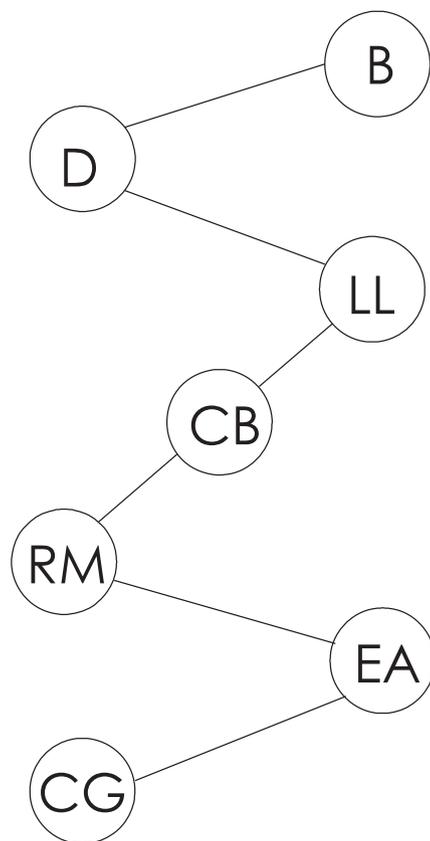
Também nesta última novela há passagens do narrador da terceira para a primeira pessoa, só que agora para a primeira do singular. Nela também há uma maior continuidade da presença em primeira pessoa, quando o narrador assume a primeira pessoa, ele sempre permanece nesse ponto de vista durante um longo tempo.

A primeira vez que isto acontece é logo no começo da narrativa, quando se está falando da última noite em que o Dr. Miguel passara na casa de Glorinha, antes de partir para o Mutum. O presente da narrativa é o da volta de sua terra para o reencontro com Glorinha – conforme a promessa silenciosa que eles se fizeram antes da partida – mas esta lembrança da última noite vem com tanta força que também se impõe como presente, criando assim um verdadeiro entrecruzar de presentes distintos³⁰. E todas as vezes em que torna a aparecer o narrador em primeira pessoa é no presente do encontro dele com Glorinha³¹. Parece que apenas sob o olhar dela ele consegue se afirmar definitivamente como um eu, como uma subjetividade própria, distinta do mundo do que o possibilitou. O que desde a infância, em **Campo geral**, aparece como uma espécie de desejo latente, agora se realiza, num curioso processo de auto-superação, pois ele só se afirma como um eu quando consegue negar este eu na saída amorosa para o outro³². Diante dela ele se reconhece como um eu, mas reconhece-a também como um eu distinto dele e que, portanto, não pode ser reduzido a ele mas com o qual ele pretende unir-se no amplexo do amor. Na possibilidade do amor aparece a possibilidade do desejo apertadamente paradoxal que constitui Miguilim, e que se revela de modo muito específico no Dr. Miguel narrador, que busca superar

e integrar a terceira e primeira pessoa (do singular e do plural): o desejo de distinguir e unir, consumando uma união plena e, ao mesmo tempo, mantendo as especificidades do diferente. No amor, e só no amor, há a possibilidade real da diversidade na unidade. O amor, mais que a possibilidade, é a necessidade desse paradoxo. Este é o seu elemento constitutivo. Como diz o narrador no final de "Buriti", quando a morte de Maria Behu gera uma profunda solidariedade entre todos: elas "estavam mais unidas, e contudo mais separadas"³³. Vemos, assim, a integração do paradoxo surgido do confronto do desejo de individuação, que aparece na primeira narrativa - onde está individuação se mostra absolutamente necessária para a superação dos limites da consciência daquele seu mundo de então - e o desejo de solidariedade e integração que aparece na última narrativa - que, por sua vez, se mostra absolutamente necessário para a superação dos limites da consciência individualista que ele recebeu do mundo iluminista, moderno, do Doutor.

Podemos dizer, portanto, que em **Corpo de baile** há uma profunda unidade formal-temática. O amor, que supera tanto a coletivização como o individualismo, é o tema geral da obra. Há, ao longo dos textos, uma busca constante da compreensão e efetivação do amor, busca esta que só se mostra realmente como possibilidade concreta na última narrativa, através do encontro de Miguel com Glória. Só lá, onde os dois são pessoas livres, que livremente podem se doar, aparece a possibilidade de um amor não mais necessidade - ansia de complementariedade - mas relação de pessoas livres que caminham juntas - o amor como arte³⁴. Este amor que une liberdade e "paixão".

E este é o elemento básico que revela a estrutura de fundo de todo **Corpo de baile**. Num primeiro momento, os textos podem parecer independentes, contudo, logo comecem a aparecer as possíveis e quase inevitáveis relações entre eles. A mais evidente destas relações é a de continuidade e a partir dela pode-se imaginar o seguinte esquema para se entender esta estrutura de fundo:



Onde vemos um processo que, iniciado em **Campo geral** (CG), chega à sua realização em **Buriti** (B), passando por todas as outras novelas, num movimento crescente; crescente mas - como tentei representar no gráfico, não linear. A partir deste próprio gráfico pode-se pensar diversas outras relações entre os textos. Pode-se mesmo pensar num movimento circular, coisa que, aliás, seria confirmada pelo fato de no último texto reaparecer a personagem principal do primeiro e suas questões mais importantes. Pode-se então pensar em um sistema em

movimento, em transformação. Ou numa espécie de “tempo histórico denso”, resultado de uma tensão entre o tempo histórico e o tempo circular. Um eterno retorno mas não do mesmo e sim um eterno retorno que – e através de si e apesar de si – vai, lentamente, trazendo e dando á luz o novo. *Cronos* e *Kairós*, incluindo e superando a circularidade. Assim a estória – e a história – nunca se esgota; neste lento processo de re-velação, desvelamento, os véus vão sendo tirados mas sem nunca esgotar o mistério da Vida.

Vemos, desta forma, que a estrutura de **Corpo de baile** corresponde perfeitamente ao desejo/projeto de amor que é apresentado ao longo da obra. Na própria forma do texto se mantém a diversidade na unidade. Cada texto mantém sua autonomia – inclusive através das formas que assumem, muitas vezes absolutamente díspares entre si –, mas de fato está condicionando a e condiciona cada um dos outros, assim como a vida de cada personagem mantém uma certa “independência”, mas no fundo está condicionada e condiciona a de todas as outras. Da mesma forma podemos dizer que cada uma das realidades geográficas ou sociais apresentadas, ou mesmo apenas indicadas (como é o caso da cidade), condicionam-se mutuamente – e é por isto que, em sua busca de libertação, Miguilim acaba tendo de voltar à origem. Neste processo ele chega à descoberta/criação do seu “eu” mas percebe que este só pode manter-se como “eu” autônomo e livre renunciando a si mesmo – no sentido de, invertendo o pólo da vontade de poder (inerente ao “eu”), por-se livremente a serviço do outro, garantindo também a este liberdade e autonomia. O ser livre é um criador de liberdade. O ser verdadeiramente livre não domina nem busca dominar, ao contrário, ajuda a que os outros também se tornem livres. Cabe aqui, portanto, a antiga intuição cristã, atualizada na prática pedagógica de Paulo Freire: ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho, todos nos libertamos em comunhão.

O caminho e a meta desta libertação é o amor – esta comunhão, esta solidariedade, que mantém a diversidade. Passando pelo desejo nascido da carência, o amor supera

este desejo, integrando-o – numa espécie de arte – numa nova expressão do ser: doação que brota da abundância. Eros integrado em Ágape.

Em **Buriti** esta conclusão se explicita. A partir de uma série de reflexões – feitas pelas personagens ou pelo narrador desde as experiências destas – chega-se a esta revelação do amor que se insinua na carência mas que por inteiro só se mostra na abundância. No ápice do drama do amor de Glorinha por Miguel, depois da longa separação sem notícias, quando ela já nem conseguia acreditar no reencontro, em diálogo com Lalinha, recordando toda a transformação que aquele “sentimento” tinha produzido nela, mostra sua perplexidade: “E não é que parece uma doença? Um chega, adoece o outro; isto é o namoro e o amor? Para quê?³⁵” E através da boca de Gualberto Gaspar, refletindo a partir da experiência de Iósio – um dos irmãos de Glorinha – que, rompendo com a tradição familiar, fora morar com uma meretriz: “O amor é que é o destino verdadeiro”³⁶.

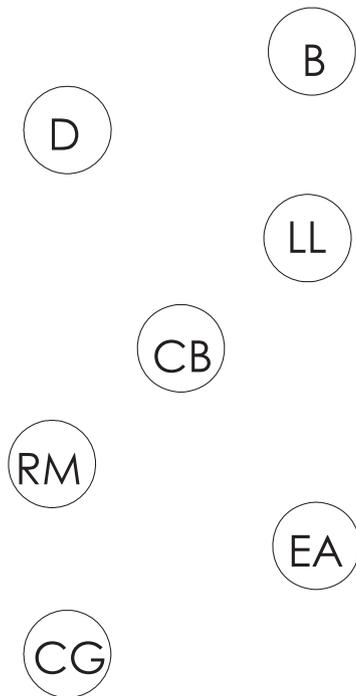
O questionamento dela, a partir de sua dor, e a afirmação dele, proverbial, nascida do espanto diante desta força tão grande, capaz de fazer romper com tradições tão antigas e consolidadas, opõem-se numa forte tensão que traz consigo a exigência de síntese que a supere. Os dois falam desde uma mesma experiência fundamental – a experiência do amor – mas a partir de aspectos diversos desta. Qual a sua totalidade? Qual a sua verdade? No correr da narrativa a dança de Eros, a dança dos sentimentos e das paixões, vai se revelando não como uma dança inútil, não como movimentos sem sentido da alma, mas, ao contrário, aparece exatamente como a busca do sentido – e a direção em que ela aponta é a do amor. Todos as paixões buscam o amor que é, ao mesmo tempo, a superação e a integração delas, assim como é também a superação e a integração da razão que, fora dele, apresenta-se como opositora das paixões e dos sentimentos.

No final descobrimos o que o título já nos dizia de forma cifrada: **Corpo de baile** “ - baile de flores degoladas, que procuram suas hastes”³⁷. A metáfora é forte e significativa. Não se trata apenas de metades que se procuram pois a

haste pressupõe o solo e as flores no solo pressupõem o jardim. O amor, portanto, não é apenas o amor individual entre duas pessoas – que isolado torna-se uma paixão como as outras, incapaz de responder aos anseios mais profundos do ser humano; amor é busca de integração na totalidade.

Assim, o amor entre Miguel e Glorinha apresenta-se não como resposta última que dê sentido à vida. Não é a resposta, é um sacramento, no sentido que a teologia clássica dá a este termo: realidade presente, real, que aponta para e prepara uma realidade maior onde o que se anuncia será realidade plena.

Uma pequena mudança no primeiro gráfico poderá ajudar a que se entenda melhor está realidade que está sendo chamada amor. Elimina-se o fio cronológico e o que se tem então é:



Desta forma aparece com mais clareza a circularidade que a estrutura da obra apresenta e, com isto, destaca-se com mais clareza a centralidade do conto **Cara-de-bronze** (CB). No gráfico inicial, o movimento progressivo, indicado pela linha cronológica, atenuava um pouco esta centralidade. Nele o que se podia observar com clareza é que antes deste conto vinha três textos e depois dele mais três. Agora ele aparece como centro em torno do qual giram todos os outros textos³⁸. Isto exige de nós um esforço de compreensão que ajude a entender qual a razão desta centralidade. Olhemos então, por uns instantes para esta narrativa.

O **Cara-de-bronze**, como diz o próprio Rosa, em carta ao seu tradutor italiano:

“era do Maranhão, Mocinho fugiu de lá, pensando que tivesse matado o pai. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que ‘paralisia da alma’), parece misterioso e é; porém, em seu coração, na última velhice, estalava”³⁹.

E então mandou um de seus vaqueiros – aquele em quem percebeu maior vocação literária (o Grivo, que criança ainda, em **Campo Geral**, já tinha manifestado esta vocação) – para ir até sua terra, buscar para ele a poesia de lá.

Este conto representa a oposição tensa entre o desejo de vida plena – o desejo de amor – e as paixões que, na verdade, nada mais são que este desejo transferido para objetos, que cria a idolatria da propriedade.

Scheler afirma: “O homem ou tem um Deus ou tem um ídolo”, e Pedro Casaldáliga: “Malditas todas as propriedades privadas/que nos privam de viver e de amar”. Aí está o que é o amor e sua luta em busca de plenitude da vida. Amor é busca de superação de todos os ídolos da morte, que, por sua vez, é sempre a absolutização de algo que, em si mesmo, é relativo. Esta idolatria não aceita a transitoriedade inerente a tudo, o fluir da vida, e, assim, quem está sob seu domínio, tenta apropriar-se de coisas e pessoas, transformando-as em propriedades; não se entrega à

vida, quer, ao contrário, ter controle absoluto sobre ela. Nega a vida transformando-a em coisa a ser apropriada.

Cara-de-bronze representa esta contradição em seu momento agônico, levada ao extremo. A paralisia da personagem principal é fruto de sua entrega ao espírito de posse. A poesia que ela busca aparece como oposição radical a este espírito. Poesia é o amor em forma artística, desejo que não se contenta em possuir objetos. No texto ela aparece como única possibilidade de libertação. A criatividade e alegria, próprias dela, aparecem como oposição à segurança geradora de morte, própria da propriedade privada. Sua busca, portanto, aparece como busca de libertação das couraças, das máscaras, daquela “como que paralisia da alma”, de que falava Rosa. Isto se evidencia quando – com a volta do vaqueiro escolhido, com a poesia – o **Cara de Bronze** se dispõe a desfazer-se de todas as suas propriedades⁴⁰.

E esta tensão – explicada e levada ao seu extremo em **Cara-de-bronze** – atravessa, com variações e nuances, todo **Corpo de baile**, e por isto é que este conto é colocado no centro. Nele mostra-se, com toda clareza, a profunda relação entre as paixões e as realidades sociais. Nele evidencia-se a verdade essencial das paixões: o desejo que, abanandonando sua busca de infinitude, tenta contentar-se com objetos finitos e transitórios, infinitizando-os, absolutizando-os, criando, portanto, a má infinitude, o falso absoluto. No fundo as paixões são sempre desejo de propriedades.

Em **Campo Geral** (CG), o Pai representa o desejo de propriedade. Clamando contra a miséria em que vive, buscando segurança para si e para **os seus**, ele é possuído pelo desejo de possuir terras e perde a capacidade de amor afetivo – e efetivo – que de fato poderia dar àqueles a quem queria dar segurança. É como diz Caetano Veloso, o desejo de um porto seguro muitas vezes – se não sempre – nos faz perder a possibilidade de um porto alegre. A Mãe, implicitamente negando este desejo de posse do Pai, não consegue, contudo, ter clareza de para “onde” o seu desejo aponta. Acaba também ela caindo vítima das paixões. Suspira ansiosa por realidades que nunca viu – mas que acabam sendo identificadas com outras, muito aquém

do que poderiam ser – e espera ansiosa – com quem não sabe fazer a hora – que algo aconteça, independente de sua ação ou colaboração.

O confronto entre desejo de vida plena e desejo de propriedades privadas está presente também em **Uma estória de amor**. O grande sonho de Manuelzão também é o sonho de se tornar um grande fazendeiro, possuidor de muitas terras. Aí a oposição vem através da festa que, na sua gratuidade, na partilha e na alegria sem apego, que são a sua base, fala de uma outra realidade, não sustentada no desejo de possuir.

O propriedade privada, como se sabe, está intimamente ligada à família patriarcal; foi ela que possibilitou o nascimento desta última. O personagem Ivo Crônico, em **O recado do morro** (RM), representa, propõe e defende este tipo de família e seus valores conservadores, pesados. Pê Boi aparece como sua antítese: o desejo, a insatisfação com o estabelecido. No lugar do pesado, o leve. No lugar do que prende, a liberdade que não se fixa, o instável. No lugar da família patriarcal, o solitário viajante namorador, solteiro “Nhor sim, solto, solto”⁴¹. Aqui, mais que em qualquer outra passagem de toda a obra, o desejo revela os seus limites, exigindo assim uma síntese nova que o integre e supere: o amor. Talvez por isto Rosa tenha pensado em colocá-lo como o texto central⁴².

O desejo se opõe ao estabelecido, contudo, entregue a si mesmo, também não satisfaz o anseio de plenitude do ser humano. O desejo, na verdade, é o contrário do prazer, da alegria. Ele apenas – e isto já é muito – revela a ausência destes. Parar nele, Colocá-lo como fim em si mesmo, tanto como tentar satisfazê-lo com a vida reificada, é, num certo sentido, traí-lo, pois o que deveria ser apenas seta apontando para uma realidade (ainda que transcendente, no sentido de ser o absolutamente outro) que superasse a realidade atual, passa a ocupar este lugar, sem conseguir efetivamente superar o presente opressor. Entregue a si mesmo o desejo é destruidor, leva à hibris e à morte.

E isto é o que Pê Boi sente. Apesar de escapar às malhas opressoras da família patriarcal, de viver plenamente a “liberdade” do desejo, seu coração não está satisfeito. Pertuba-o a imagem de um homem, uma mulher e uma

criança: o desejo do amor, a esperança de uma família nova, onde o amor seja a base. Este desejo, que nele não consegue ir além da imagem do homem, da mulher e da criança, ganha forma artística na canção que seu amigo, Laudelino, recolhendo as estórias dos “loucos”, fez sobre o arquétipo básico do amor no ocidente: Jesus Cristo. E no final da narrativa foi graças ao amor e à sua expressão artística que ele se livrou da morte.

Seu desejo inicial, ilimitado mas sem direção, entregue a si mesmo, fizera dele um namorado inveterado, o que lhe arrumou uma grande quantidade de inimigos – todos representantes da família patriarcal, todos zelosos de suas propriedades femininas. Entretanto, alimentado pelo seu sonho de amor, ele os vence e parte, “pisando estrelas”, na busca de sua realização. Pela primeira vez, e ainda assim apenas no plano alegórico, há a superação, pelo amor, da tensão entre propriedade e desejo.

Em **Cara-de-bronze**, como já foi dito, esta tensão também é superada, mas no seu aspecto básico, material, através da negação da propriedade de terras e da opção pela poesia. Daqui para a frente a questão da terra não mais aparecerá. O problema aparecerá apenas em sua dimensão simbólica.

Num certo sentido, **A estória de Lélío e Lina** (LL) pode ser vista como uma continuação de **O recado do morro**. Lélío, ao contrário de Pê-Boi, já sabe, desde o início que quer o amor, mas, na prática, percebe que “nem tudo é só querer”, percebe que o amor não é fácil. O sonho de Pê-Boi é tentativa de Lélío. Pensando nisto é muito significativo observar que o primeiro texto é basicamente alegórico e o último simbólico, realista. É verdade que o desejo de Lélío, inicialmente, está fixado em uma moça que – por todas as diferenças (ela é de posição sócio-econômica muito mais elevada que ele, além de pertencer a uma cultura (a da cidade) a que ele não tem acesso, e pela situação (ela foi para longe e ele nem tem idéia de como encontrá-la) – provavelmente não será nunca aquela com quem ele poderá viver o amor. É verdade também que o seu desejo – como o de Pê-Boi – aponta para diversas outras moças. Mas aqui o desejo cumpre sua função de seta, aponta de fato para o outro (no caso a mulher), seu fim não é somen-

te o prazer de Lélío, é sim a busca de um projeto comum que exige, por si mesmo, a abertura para o diálogo. Os namoros de Lélío não terminam em si, são quase que um processo educativo, onde Lélío, aos poucos, vai entendendo que o amor não é só uma questão de pessoa certa, não é um acontecer mágico que supere todas as carências. O amor é, como em **Buriti** se revela plenamente, “uma grande arte”⁴³, que exige, como qualquer arte, dedicação, aprendizagem e entrega. Poderíamos dizer também que o amor exige sabedoria. Sem a sabedoria ele torna-se fraco e mesmo destruidor. Lina, então, aparece como a personificação da sabedoria. Só junto a ela, só unindo-a ao seu desejo de amor é que de fato ele o poderá “achar”.

Como já foi colocado, há um complexo na realidade humana, onde realidades sócio-econômicas, sentimentos, idéias e ações interagem de modo a se condicionarem mutuamente. A propriedade privada traz consigo sentimentos de medo e ódio, idéias de posse e atos violentos. A violência é sua companheira inseparável. É ele que permite a sua apropriação e conservação. Em **Dão lalalão** (DL) é à violência que o amor tem de enfrentar.

Soropita é o homem que se impôs pela força, pela agressividade. No entanto, o amor irrompeu em sua vida e quis predominar, quis fazer-se total. Doralda, prostituta sábia e amorosa, que abandona a profissão para viver com ele esta aventuda de amor, traz consigo a possibilidade concreta de um mundo novo, diferente de tudo o que ele já tinha experimentado ou sonhado. Mas a violência não se entrega facilmente. Ressurge na forma de ciúmes e mostra-se inimiga capaz de vencer o amor. Eles surgem engendrando fantasias que ameaçam desfazer a relação dos dois. Justificando que é para preservar o seu amor do mundo – no fundo buscando fugir do conflito que está instalado em seu interior – ele a leva para morar em lugar distante, longe de qualquer conhecido. Aparece porém um antigo amigo. E amigos do amigo. Entre eles um negro. E este, que como amigo de seu amigo era também, virtualmente, um amigo seu, torna-se, a priori, seu inimigo, mesmo sem o saber. É que ele passa a ser o lugar de projeção de sua sombra. O ódio que Soropita sente por ele e todas as fantasias que cria a seu respeito, mal encobre seus ciúmes, seu medo. Fica imaginando que em tempos idos ela

já conhecera Doralda, “descobre” malícias em seus sorrisos. Provavelmente ele já estivera com ela, na época da prostituição, afirma para si mesmo. E ela, quem sabe, sentiu prazer com ele... Soropita não engolia a idéia de que ela pudesse ter tido prazer com um negro. O desejo de transcender e abranger para além da família tradicional é projetado no outro de forma invertida, como sombra, e, conseqüentemente, negado. O outro passa a ser o diferente, o estranho, o mal, a ameaça que precisa ser eliminada. Soropita vê nele dimensões de si mesmo que seus valores tradicionais não poderiam admitir e o desejo de união vai se transformando em desejo de destruição. No final só o seus arroubos de valentia, rechaçando e humilhando o outro, lhe dão satisfação.

E juntos com o Dr. Miguel, depois de uma longa jornada de rememoração de seu mundo de infância, chegamos em **Buriti**. “Depois de saudades e tempo”⁴⁴. O amor completa mais uma etapa de seu trabalho pedagógico. Aí temos o encontro, a necessidade da separação e a possibilidade do reencontro. Miguel e Glorinha. Vemos que antes do encontro poder se concretizar, antes deles poderem tornar-se uma só carne no amplexo do amor, cada um tem de tornar-se livre, independente. O amor, é neste texto que é dito, não pode ser ânsia de complementação; tem de ser encontro de pessoas livres, fortes. Glorinha precisa descobrir o que há de amedrontador e terrível em seu interior; assumir e integrar seu lado obscuro. Miguel precisa recuperar a memória de toda a sua infância, de todo o seu povo, de todo o seu passado. Memória comum a todos os seus “irmãos” daquele sertão duro e miserável, mas também rico e cheio de promessas. Medos, desejos, ciúmes, mortes, esperanças, violências e amores, tudo faz parte dele. Os medos de Miguilim e os desejos da Mãe. Os ciúmes do Pai, de Tomezinho, de Soropita. Tudo, tudo... Nada pode ser negado, nada pode ser esquecido. Tudo tem de ser superado, mas através de um processo integrativo que, mantendo a consciência de cada detalhe, supere-os num todo que os transcenda e dê sentido.

Miguel havia se encontrado com Glória mas antes da união entre eles poder se consumir foi necessária esta longa caminhada individual de cada um. Glorinha precisou passar pela despurificação para alcançar a uma nova e

melhor purificação. Miguel precisou entender tudo o que viveu e intuiu no seu passado, que ainda é o presente daquele sertão para o qual ele havia voltado. Glorinha, que aprendeu, sonhou e esperou um amor romântico, desiludiu-se e entregou-se ao sexo mais carnal, tornou-se amante daquele que antes a enojava: Nhô Gualberto Gaspar. Miguel fica apenas como uma lembrança vaga, irreal: anjo que passara e que parecia que não mais voltaria. Mas ele voltou – e só então podia voltar. O possibilidade do reencontro se dá.

A obra termina assim, no amanhecer de um novo dia, carregada de esperança. O que será o novo casal, o que será a nova família, não se diz, mas os seus fundamentos estão lançados. O caminho já está sendo trilhado. A meta já se mostra no horizonte. E o caminho e a meta são uma coisa só: sabedoria mais eros. Paixão com liberdade, numa busca constante de superação de todas as formas de opressão; a única atitude e realidade que realmente merece o nome Amor.



NOTAS

- 1 - Como diz Wisnik em sua canção “Mais simples”: “A vida leva e traz/a vida faz e refaz/será que ela quer achar/sua expressão mais simples?”
- 2 - ANDRADE, C.D. **Reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p.92.
- 3 - BOFF, L. & FREI BETTO. **Mística e espiritualidade**. São Paulo: CEPIS. p.33.
- 4 - HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992. p.9.
- 5 - ARRIGUCCI JR. D. **Enigma e comentário**. São Paulo: Cia das Letras, p. 76.

Esta idéia da necessidade de narrar a história de um povo para poder de fato entender o significado de uma vida aparece também no romance José e seus irmãos de Thomas Mann, onde, para contar a vida de José, o narrador retrocede até Jacó, chegando mesmo a fazer referências a Abraão. E na introdução do texto esta necessidade é explicitada teoricamente com as seguintes palavras: “É muito fundo o poço do passado. Não deveríamos antes dizer que é sem fundo este poço?”

- 6 - BEMJAMIN, W. **Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 201ss.
- 7 - Hegel, por exemplo, em sua Estética, para falar de qualquer das formas literárias utiliza o termo poesia.
- 8 - Outros versos do já citado poema de Eliot.
- 9 - ROSA, J.G. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 52.
- 10 - Idem. p. 58.
- 11 - Idem. p. 52.
- 12 - Idem. p. 23.
- 13 - Para Hegel a arte é fruto de uma tensão dialética entre elementos sensíveis e intelectivos. E, ainda para ele, há três grandes momentos da arte. O primeiro é o da arte barroca, onde há um desequilíbrio a favor do sensível, e que encontra na arquitetura sua principal forma de expressão. O segundo é o da arte clássica, onde há equilíbrio entre o sensível e o intelectivo, e a escultura é a sua expressão mais perfeita. E o terceiro é o da arte romântica onde há novamente desequilíbrio, só que agora a favor do conceito, e a sua principal forma de expressão é a poesia – aqui a arte já está entrando na filosofia.
- 14 - ROSA, op. cit. p. 76.
- 15 - Para Hegel a religião é a outra manifestação do Espírito Absoluto, juntamente com a filosofia e arte.
- 16 - ROSA, J.G. op. cit. p. 81-83.
- 17 - Neste sentido é interessante observar que no romance “A estória de Lélío e Lina”, a quinta narrativa de Corpo de baile, onde reaparecem, agora adultos, Chica, Tomé e Drelina, esta última é a mais bem adaptada àquele mundo; casada com o vaqueiro Fradim, tem uma paixão quase idolátrica por este: está sempre gabando as qualidades dele ou, embevecida, olhando-o falar ou fazer qualquer coisa.

- 18 - ROSA, J.G. op. cit. p. 18.
- 19 - Idem. p. 104.
- 20 - Cf. *Le geste e le parole*, de Leroi-Gourhan, citado por Bosi, A. "Imagem, discurso", em **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 21. Segundo Bosi, estudiosos da pré-história, como Leroi-Gourhan, têm confirmado a tradição cristã que, desde Gregório de Nisa, associa o gesto à palavra. No seu texto Bosi não fala propriamente sobre a arte mas fala sobre o seu fundamento, a palavra: "o homem pode, mediante a voz, criar uma nova função e codificar o ausente".
- 21 - Toda esta reflexão sobre trabalho e vocação é um diálogo de modo muito específico e direto como livro de Leonardo Boff, **O destino do homem e do mundo**. Petrópolis: Vozes. 1982. p. 44ss. A expressão "cultura profissional", usada por Boff, vem de Paulo Rosas Greenwood.
- 22 - ROSA, J.G. op. cit. p. 70.
- 23 - Idem. p. 92.
- 24 - Idem. p. 20 e 60.
- 25 - Idem. p.108.
- 26 - Idem. p. 54.
- 27 - Idem. p. 91.
- 28 - Idem. p. 93.
- 29 - Idem. p. 126.
- 30 - ROSA, J.G. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.93-94.
- 31 - Idem. p. 145 e 150.
- 32 - Isto aparece como uma confirmação da idéia cristã de que só quem nega o eu – através do amor – é que consegue realizá-lo.
- 33 - ROSA, J.G. op. cit. p. 248.
- 34 - Idem. p. 162.
- 35 - Idem. p. 199.
- 36 - Idem. p. 111.
- 37 - Idem. p. 257.
- 38 - José Miguel Wisnik, em sala de aula, trouxe a informação de que a intenção inicial de Rosa era colocar "O recado

do Morro” no centro, tendo, posteriormente, preferido trocá-lo pelo “Cara-de-bronze”, deixando este no centro. Este detalhe, esta preocupação com algo que, aparentemente, não passa de um detalhe, vem reforçar a importância deste “detalhe”, evidenciando mais uma vez que, para ele, nenhum detalhe era detalhe.

39 - ROSA, J.G. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Orelha.

40 - Idem. p. 79ss.

41 - A expressão é usada por Lélío, quando lhe perguntam se ele é casado. cf. ROSA, J.G. op. cit. p. 142.

42 - Conferir nota 46.

43 - ROSA, J.G. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 162

44 - Idem. p. 91.



REFERÊNCIA

ELIOT, T.S. *Burnt norton*. In: **Quatro quartetos**. Rio de Janeiro: Ed. Opera Mundi, 1970.

o autor é Doutor em Literatura Brasileira, professor e pesquisador pela Universidade Camilo Castelo Branco. Autor, entre outros livros, de **Pode um cristão ser budista?**