

“NUM DESATINO DE CONTRAVOLTAS”: UMA LEITURA SOBRE A PRESENÇA DA DANÇA EM “UMA ESTÓRIA DE AMOR (FESTA DE MANUELZÃO)”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA.

Joelma Rezende Xavier (CEFET/MG)¹

Resumo: “*Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)*” é uma das sete novelas constituintes da obra *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, publicadas, pela primeira vez, em 1956. A novela ambienta-se no espaço rural de Minas Gerais e desenvolve-se a partir do mote da festa de Manuelzão, entre travessias de vaqueiros e de boiadas. O enredo é marcado pela oralidade, por costumes, pensamentos, comportamentos e por diferentes ritmos característicos do Brasil rural. É a partir da multiplicidade de elementos nessa narrativa, que proponho um estudo comparativo entre literatura e dança. Para isso, intenciono analisar a representatividade da festa como um traço mítico-memorativo e a presença de bailados populares como práticas sociais. Além disso, são consideradas perspectivas literárias, a partir da fortuna crítica de Guimarães Rosa, e noções de cultura popular e de tradição. O cruzamento dessas perspectivas possibilita o desenvolvimento do estudo interartes, proposto neste trabalho, visando a percorrer travessias entre dança e literatura na narrativa de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: literatura; dança; cultura popular; memória.

A novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)” inicia-se com as expectativas da personagem Manuelzão por uma festa: “Ia haver uma festa. [...] Mas para poucos moradores, e assim para gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra.” (ROSA, 2010, p.157-158). Como na maioria dos festejos rurais do Brasil, nessa festa, haveria missa, inauguração de uma pequena capela (ermida), comidas e movimentação de pessoas. Manuelzão, na função de capataz da fazenda, era respeitado por todos os visitantes e pelos demais moradores da Samarra, mas, apesar de ocupar o lugar de “dono da festa”, ele se inquietava, devido ao fato de nunca, em toda sua vida, ter oferecido ou mesmo apreciado uma festa. A personagem, ao longo do enredo da novela, incomoda-se com o vai e vem das pessoas e com toda a movimentação feminina nos arranjos festivos que, em muito, ultrapassavam suas expectativas para esse pequeno evento. Vasconcelos (1996), Lima (2001) e Fantini (2003) exploram perspectivas sociais relacionadas à festa e às formas de hierarquias e de organização do trabalho no espaço simbólico da Samarra. Partindo de leituras sobre a festa no contexto rural de Minas Gerais, proponho uma abordagem sobre as formas de representação do gesto dançado e do imaginário popular nessa novela rosiana. Para isso, viso a entender a forma como a festa é apresentada, inicialmente, numa perspectiva de contrariedade, sob a ótica de Manuelzão. Num segundo momento, proponho pensar sobre o

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura/Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologias do CEFET/MG, campus BH. E-mail: joelmarexavier@gmail.com.

caráter simbólico da festa. E, por último, discuto possibilidades de se perceber a dança no enredo da novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”.

1 - De desatinos e de festa

Manuel Jesus Rodrigues – Manuelzão J. Roíz. Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava. Mas **Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres surgidas quase de repente de toda** parte, muitas ele nem conhecia. [...] Agora as mulheres tomavam conta. (ROSA, 2010, p. 158-159; grifos meus) [...] A festa, uma festa! Por si, ele nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. **Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios**, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa. (ROSA, 2010, p. 161, grifos meus) [...] Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia. Pois ele sempre até ali usara um **viver sem pique nem pouso – fazendo** outros sertões, **comboiando** boiadas, **produzindo** retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava – **sabendo** as poeiras do mundo, como se navegava. (ROSA, 2010, p. 164, grifos meus).

Manuelzão é debuxado nos traços de um “corpo sem pique nem pouso”. A personagem é gerada nos motes do estranhamento diante da ideia de repouso e de ócio que a festa poderia instaurar. Um corpo em movimento constante, mas esse movimento restringe-se ao trabalho na travessia das boiadas, ao trabalho duro da roça. Nos trechos da novela destacados acima, o campo simbólico desse trabalho constante, constrói-se a partir do emprego lexical dos advérbios ‘nunca’ e ‘não’, presente na descrição das ações de Manuelzão em ‘nunca parar’ e em ‘não descansar’. A ideia de fluxo constante nas ações dessa personagem também é reforçada no emprego verbal, por meio do uso de gerúndio em: ‘fazendo’, ‘comboiando’, ‘produzindo’, ‘sabendo’. A linguagem demarcaria, nesses trechos, os traços de uma rotina comum, atravessada por um incessante ritmo de trabalho.

Por que uma festa causaria desconforto em Manuelzão? Porque ela cria a necessidade do ócio e abre a oportunidade de interromper o trabalho diário para que as pessoas se dedicassem a um momento aparentemente sem importância, já que o festejo não se associaria à noção de subsistência. Outro aspecto relativo às inquietações de Manuelzão diante da festa associa-se ao fato de esta ser uma atividade coletiva, ou seja, por escapar das zonas controle do capataz. Vasconcelos (1996) afirma que as tensões sentidas pelo velho capataz situam-se em movimentos de ruptura e de imprevisibilidade:

Graças ao seu caráter inclusivo, a festa é uma possibilidade concreta de vida coletiva e, ao dar-se conta de que a festa une aquilo que as obrigações do cotidiano separam, Manuelzão vislumbra o caráter profundamente alienante do trabalho que se realiza no dia a dia. [...] Mistura do previsível e do imprevisível, a festa inclui atos de rotina como carrear água, tirar leite e reunir boiada, ao mesmo tempo em que **transcende**

o cotidiano ao introduzir um **tempo de distensão** que se constitui num “espaço estrutural para o surgimento do novo”. (VASCONCELOS, 1996, p. 88 e 89, grifos meus).

De acordo com essa autora, a festa rompe regras de um cotidiano árduo, nas labutas da roça, e permite a cada indivíduo criar uma dinâmica própria do evento (o elemento novo que é instaurado), uma vez que, na festa, é “o ritmo da música que rege os corpos” e não mais a rotina comum. Por isso Manuelzão inquieta-se e passa a questionar-se sobre os ritmos de trabalho em sua vida já envelhecida e sobre as estranhas movimentações que a festa introduz na Samarra: “A festa de Manuelzão põe em cena a articulação entre memória individual e a memória coletiva para lançar um olhar crítico sobre a vida do capataz”. (LIMA, 2001, p.88).

Além dessa perspectiva da festa como mecanismo de ruptura e como espaço de vivência coletiva, podemos perceber que a festa se elabora no espaço simbólico do religioso (católico), no qual se efetivam rituais, como: missa, batismo, rezas, casamento, procissão e oblações dos devotos à santa (Nossa Senhora do Perpétuo Socorro) – sendo estas últimas consideradas por Manuelzão como “estúrdias alfaias” (ROSA, 2010, p.160). A inserção do elemento religioso na festa demarca o espaço do imaginário coletivo, presente nas crenças e na cultura popular. Baseando-me em Didi-Huberman (2013), entendo esse movimento como um processo de representação dos traços mítico-memorativos na novela de Rosa. Explico melhor: a partir das *pathosformeln* (fórmulas do *páthos*), instituídas por Aby Warburg² nos estudos sobre arte, Didi-Huberman (2013) analisa a importância das emoções na representação estética. De uma forma geral, o elemento patético aparece no contexto religioso por meio da expressão gestual, resultante das pulsões de vida e morte projetadas nos mecanismos religiosos, independentemente de sua natureza/origem. Nesse sentido, a presença dos ritos católicos, na novela de Rosa, evoca a tradição da fé cristã e traz à tona as memórias de um sagrado ascensional, como podemos perceber no trecho a seguir:

Para lá, **para a Capela, e parecia até que para o Céu**, partia a procissão noturna, formada em frente da Casa, demoradamente, e **subindo**, ladeira **arriba**; concisos caminhavam. A lua minguava, mas todas as pessoas seguravam velas de sebo. Uma das filhas de Leonísia e Adelço, a menina mais velha, **vestidinha de branco**, toda francesinha, se divulgava de mais longe, **carregava a imagem da Santa. Ia perto do padre**. [...] uns inventavam um canto, ensinado por Chico Brãabóz, o preto da rabeça. Chico Brãabóz, que tinha feições finas de mouro, nariz pontudo. Ele recendia a aguardente, mas tinha muitas memórias: as músicas, as *dansas*, as cantigas. **Os outros acompanhavam, sustendo, o coro estremecia aquela tristeza**

² Aby Warburg, autor do *Atlas Mnemosyne*, obra em que Warburg reuniu 79 pranchas com séries de imagens a partir de mecanismos relacionados ao gestual das paixões, à memória patética em representações artísticas, produzidas em diferentes épocas e estilos. Sobre esse assunto, consultar Didi-Huberman (2013).

corajosa: – “... *À Senhóora do Socôdo-rrù...*” –; o restante era um entoo sem conseguidas palavras. (ROSA, 2010, p. 186-187, grifos meus).

O emprego de vocábulos e expressões como: ‘capela’, ‘para o céu’, ‘subindo ladeira arriba’, ‘menina vestidinha de branco que carregava a Santa e que ia perto do padre’ traçam uma atmosfera sagrada, uma vez que, por meio dessas palavras/expressões, construiu-se um conjunto imagético relacionado à ideia de movimento ascensional, além de conectado à ideia de pureza (vestidinha de branco) e de santidade (carregar a santa e estar perto do padre). Observemos que o rito da procissão, focado nesse trecho, desenvolve-se em um movimento de subidas, visualizadas nas ‘ladeiras arriba’, num simulacro de caminho ‘para o céu’. Imagens, portanto, ligadas aos dogmas católicos de ascensão ao divino por meio da fé e da existência de um sagrado nos traços de santidade, de pureza e de hierarquia, na composição representacional das entidades (os santos) e na configuração de um porta-voz dessas entidades (o padre). Nesse sentido, teríamos a Santa, o padre e a menina de branco, configurando uma tríade superior e, logo atrás, o grupo dos devotos na procissão. O conjunto harmônico desse movimento cristão, no entanto, é tensionado a partir da inserção de elementos de um rito pagão, associado ao grupo de caminhantes que entoavam as cantigas ensinadas por “Chico Bràabóz, o preto da rabeça, que recendia aguardente e que ensinava músicas e *dansas*.” Chico Bràabóz parece se tingir com as cores de um Dionísio caipira, embriagado de cachaça. Esse Dionísio instaura uma abertura para os devaneios de uma fé voltada para os prazeres do corpo, da alegria e da festa. O coro dos “sátiros-sertanejos” mescla-se à ladainha e às invocações de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro numa mística mistura entre o sagrado e o profano, responsável por abrir pequenas fissuras no campo de imagens dialéticas³, configuradas nas manifestações patéticas dos indivíduos no percurso da procissão.

Nessa novela de Guimarães Rosa, a festa de Manuelzão projeta-se no espaço simbólico de ruptura na dinâmica social do trabalho e configura-se na dinâmica coletiva de ritmos e crenças populares, conforme ressaltaram Lima (2001) e Vasconcelos (1996), uma vez que “[...] a festa torna possível a restauração e a regeneração da plenitude da vida ao romper com o cotidiano regrado do trabalho, com os limites da condição humana e reintegrar

³ ‘Imagem dialética’ a partir da noção empregada por Walter Benjamin, no livro das *Passagens*, a saber, resumidamente: uma abordagem crítica aberta/inquieta que se instaura entre a historicidade da imagem (adensamento temporal, colagem de impressões, relações memorativas) e o anacronismo dessa imagem (resultante das formas de legibilidade, associadas à amplitude cognitiva e histórica, não sendo, portanto, lineares). No caso do trecho da novela em destaque, a imagem dialética é resultante dos mecanismos de legibilidade construídos para as formas de representação de crenças religiosas cristãs e pagãs, em esferas anacrônicas.

seus participantes no tempo da liberdade criadora e da apropriação do mundo através do imaginário”. (Vasconcelos, 1996, p. 88 e 89).

Além desses aspectos, a festa também se define na dinâmica religiosa, na qual o sagrado e o profano punçionam tensões nas expressões patéticas dos traços mítico-memorativos do sertão mineiro. Prossigo com a análise, apresentando, no próximo tópico, considerações sobre a presença de ritmos dançados no enredo de “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”.

2 – Nas peripécias das contravoltas dançadas

Para falar sobre a presença da dança, na novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”, é preciso partir (também) do lugar de estranhamento que a dança ocupa nas visões de Manuelzão. Se, no início deste artigo, abordei as perspectivas de um estranhamento do velho capataz diante da festa, em relação à dança não seria muito diferente, sobretudo porque, nas movimentações da festa, a música e a dança abrem lugar para um corpo que se movimenta num ritmo oposto àquele exigido pelo trabalho diário, num “desatino de contravoltas”:

Manuelzão não sabia, **nunca em sua vida tinha dansado**. Também, aquela **era custosa**, dansa de poucos. Um, de cada um, sua vez, pulava no meio da **roda**, e pega **rapapeava, trançava as pernas, num desatino de contravoltas**, recortando os lances. Cada qual diferente, cada um por seu modo próprio desenho, seguindo a rapidez. Nem se sabe como podia. (ROSA, 2010, p. 224, grifos meus).

Além de ser identificada como um dos focos do estranhamento vivenciado por Manuelzão, a dança, nessa novela de Rosa, pode ser compreendida como uma prática social – conforme sugere Montandon (1998) – e como um mecanismo de comunhão cultural – segundo Côrtes (2012). Nesse sentido, a dança abrange comportamentos e costumes que se enraízam nas dinâmicas dos festejos populares e tracejam a presença de memórias no gestual dessas celebrações. As noções de ‘corpo dançante’, portanto, abarcam a dinâmica da gestualidade relacionada aos traços de uma memória rítmica regional, à cultura popular e ao imaginário que perfazem a tradição dos movimentos dançados. A noção de tradição aqui é norteadada pela abordagem de Williams (1979): “um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que deve se ligar ao presente e ratificá-lo” (WILLIAMS, 1979, p. 119). Isso significa entender que “tradição” não se refere a um conjunto de elementos estanques, mas a um conjunto de práticas que estão sempre em movimento, nas dinâmicas de incorporação, leitura, releitura e renovação do passado cultural no presente. Para Côrtes (2012):

No Brasil, a partir da década de 1920, a noção de que o **meio rural era o local privilegiado das tradições populares** foi amplamente divulgada pelos

folcloristas nacionais e deu o norte dos primeiros estudos sobre a cultura do povo brasileiro. (CÔRTEZ, 2012, p.21, grifos meus)

[...] Nas festas tradicionais, em rituais ou manifestações populares de caráter espontâneo, **as danças ocorrem como um fato de comunhão cultural, de transmissão de ideias e costumes** de uma geração a outra, transformando ou não determinados aspectos, **permanecendo atual pelo seu tempo tradicional**. (CÔRTEZ, 2012, p.23, grifos meus)

A partir dessas noções de ‘gesto dançado’ e de ‘tradição’ nos festejos populares, entendo que a dança, na novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”, aparece no traço de ritmos populares (a partir de referências explícitas a bailados tradicionais), nos movimentos da natureza e na percepção de ritmos falados e narrados, tornando a presença do gesto dançado múltipla e mais abrangente na escrita de Rosa, como veremos a seguir.

2.1 – Dos ritmos populares

Os homens **dansavam**. O **Pruxe formava o lundú**, feita grande roda. (...) O **lundú era de lá**. (...) Chico Brãaboz dansava e tocava a rabeça, e a todos falava. Mas estreito, por detrás, o Pruxe, era o mestre, regia: ‘*É deveras, minha gente/quem souber pode dansar!/- Olerê, canta!/- Ao meu Rio-de-São Francisco, capitão deste lugar!...*’ (ROSA, 2010, p. 223-224, grifos meus; itálicos do autor).

Aquele rapazinho o **Maçarico cumpria um caráter no dançar**, uma sina. O que cantassem, **ele nos pés transformava** [...] Devia de ter comprado mais umas dúzias de foguetes, bombardos. Os que dansavam, cantavam e tocavam instrumentos, levantavam no ar animação. (ROSA, 2010, p. 231, grifos meus).

Nesses fragmentos, a dança, identificada como ‘lundu’, é introduzida como um elemento de diversão e como uma prática executada por homens. De acordo com Cupertino (2014), existem registros diferenciados quanto às origens do lundu (ou *lundum*), no Brasil. Baseando-se, sobretudo, em Carneiro (1961), Lima (1953), e Barbosa (1972)⁴, a autora traça os elementos que permitem a genealogia africana do lundu, situando-a nas ramificações de costumes de povos oriundos de Angola. Em outra hipótese sobre as origens do lundu, Siqueira (1975), afirma que o termo “lundum” seria oriundo da corruptela de *Lugdunum* (nome antigo de Leão, no reino de Castela), situando-se, portanto, nos traços da cultura europeia. Esse autor ainda identifica diferença entre os termos “lundu” (canção urbana atribuída aos negros no Brasil) e “lundum” (dança). Para Tinhorão (1974, p. 129), “a estilização dos diversos movimentos do corpo nos batuques de negros estava destinada a tornar-se a dança nacional dos brancos e pardos do Brasil – sob o nome de *Lundu*.”. Diante desses traços distintos acerca

⁴ BARBOSA, Waldemar. *Negros e Quilombos em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial UFMG, 1972; CARNEIRO, Edson. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: MECDFB, 1961; LIMA, Rossini Tavares. *Da conceituação do Lundu*. São Paulo, 1953. Para um aprofundamento no assunto, consultar CUPERTINO (2014).

das origens do lundu, Cupertino (2014) conclui ser possível que o termo *lundu* tenha se originado

[...] de um reino tão distante, no tempo e no espaço, trazidos pelos nossos colonizadores, como mostra Siqueira (1975), pois várias manifestações culturais encontradas no Brasil foram descritas pelos legítimos dominantes, nossos colonizadores, o que provavelmente teria influenciado nas suas denominações, tendo para isto o referencial de suas culturas, além, é claro, do excessivo preconceito a tudo que se relacionasse à cultura dos “povos primitivos”. Como, também, é possível ser verdade a hipótese de ser o *lundu* de origem africana, como afirma a maioria dos autores, uma vez que herdamos dos negros cativos várias palavras de seu vocabulário, além de serem eles os praticantes de tal manifestação. De acordo com o autor [SIQUEIRA, 1975], em 1883, o nome *lundum*, como termo ligado às danças e bailes do povo não tinha mais sentido exato; fora assimilado, passara a *lundu* num processo de simbiose *sui generis*. (CUPERTINO, 2014, p. 106; itálicos da autora)

Essa autora ainda destaca que, no século XX, o lundu dançado em Minas Gerais apresenta-se, sobretudo, nos festejos de *Folia de Reis*⁵, o que lhe conferiria um traço de religiosidade e que o denominaria, portanto, como um lundu diferente daquele praticado em outras regiões do Brasil. Nesse traço de festejo religioso, podemos identificar a menção ao lundu dançado na festa de Manuelzão, em cuja descrição feita por Rosa, no trecho citado acima, destaca-se a dança executada ao som de violas e de rabecas com ênfase na “agilidade de sapateados, [...] dançada individualmente e unicamente por homens; como um desafio corporalmente improvisado, dado pelo elemento coreográfico reconhecido como antífona, ou seja, ‘pergunta e resposta’”. (CUPERTINO, 2014, p. 108-109). A autora associa essa descrição rosiana das práticas de lundu ao lundu dançado na região do Vale de São Francisco. Para Diniz (1997), no norte de Minas Gerais, a prática do lundu é comum nos festejos populares, destacando-se pelo improvisado dos passos e pela formação de grandes rodas em que se alternam as participações de homens, mulheres e crianças.

Na novela de Rosa, a extensão de deslocamentos rítmicos a outros grupos, como mulheres e crianças, ganha corpo na execução de outros movimentos dançados, como podemos observar nos seguintes trechos:

No pátio, os rapazes com as moças... “**Mazurca** mais a **polca** fizeram combinação: mazurca deita na cama, a polca deita no chão...” (ROSA, 2010, p. 249, grifos meus).

Do lado dos sociais, **estavam dansando a guaiana**, de oito pessoas. O Lói era um, influente, de vermelho diabral, vestido com seu baetão. Mas antes

⁵ Conforme explica Cupertino (2014): “A *Folia de Reis* é uma manifestação de religiosidade popular, na qual se comemora o nascimento de Cristo, revivendo a viagem dos Três Reis no Oriente para adorar o menino Jesus. Através de cortejos, religiosos populares peregrinam, no período do Natal até o dia de Reis (seis de Janeiro), visitando os presépios as residências da comunidade. É uma das maiores celebrações da religiosidade popular no Brasil.” (CUPERTINO, 2014, p. 108).

tinham dansarado o **gamba**, o uso antigo, como valia. (ROSA, 2010, p. 257, grifos meus).

A descrição feita pelo narrador de Rosa, nesses fragmentos, passa pelas menções à ‘mazurca’ e à ‘polca’, danças de origem europeia e reconhecidamente populares que se caracterizam pela formação de pares para a execução dos compassos ritmados. A polca popularizou-se no Brasil, sobretudo na segunda metade do século XIX, sob as influências rítmicas de Chiquinha Gonzaga. Nas perspectivas do Brasil rural, contexto em que se desenha a novela de Rosa, a proximidade dos ritmos dançados a essas danças populares reforça os traços de misturas rítmicas, característicos dos festejos populares. Além disso, no fragmento destacado, ainda podemos identificar a menção à execução tradicional do *gamba* e da *guaiana*⁶. O registro ‘gamba’ não tem referente nos estudos relativos a danças populares. Desse modo, levanto a hipótese de que Rosa tenha utilizado um neologismo ou que tenha utilizado uma adaptação fonética/regional para se referir à “dança do gambá”, comum em festas juninas, especialmente nos municípios da Região Amazônica. Segundo os costumes desses festejos, “gambá” é o nome dado a um tambor que é tocado para marcar os passos dançados e sua execução rítmica é acompanhada apenas por palmas bem marcadas dos dançarinos. A *guaiana*, também conhecida por ‘bate-pé’, ‘catira’, ‘chiba’ e ‘cateretê’, é de origem ameríndia e foi incorporada aos festejos religiosos pela igreja católica, ainda no período do Brasil colonial. Essa dança popular se caracteriza pela marcação de ritmo por meio de sapateados e de palmas, é executada, predominantemente, por homens. Quando é realizada por mulheres, estas ficam em filas emparelhadas aos homens e os movimentos são executados nessas duas filas. O cateretê (guaiana) é uma dança popular muito comum nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás.

Além dessas referências explícitas a danças populares, como traços das práticas histórico-culturais no cotidiano dos festejos rurais, o narrador da novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)” ainda dá ao gesto dançado uma configuração rítmica, como ocorre na elaboração das imagens seguintes, referentes à procissão:

Até os cães vinham **ladeando, disgramados, sarapulando, escrapulando**, confusão de **correria**. [...] ... À *Senhora do socorro*... **quando se interrompia o cantar, os cachorros zangados latiam**. Daí, então, **os grilos enchiam com seu grilirú os espaços**. **Ladeira acima**, no corpo da noite, a dupla fila de gente, a voz deles, todos adorando o que não viam. Primeiros as mulheres, em seguida os homens, as **chamazinhas tremeleando**, o cortejo

⁶ Sobre esse tema, pesquisar verbetes ‘Dança do gambá’ e ‘Guaiana’ ou ‘Cateretê’, no *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*, disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001719.htm>. Acesso em 20 jul.2018.

ia aos altos, trançando as curvas. A poeira saía da escuridão, correndo uma neblina amarelada. Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? (ROSA, 2010, p. 186-187, grifos meus)

Percebo, nesse trecho, o movimento dos cães, que se configura num clima de azáfama; o *griliriú* e as chamazinhas *tremeleiantes*, que conotam uma atmosfera de penumbra; os movimentos das pessoas – em filas duplas –, os cantos e as rezas vozeados, as curvas traçadas pelo cortejo e pela poeira na neblina amarela, que desenham esboços e marcam sua presença no corpo da noite. Os ritmos que se delineiam nesses movimentos traçam uma marcha coreográfica da procissão e perfazem, esteticamente, um olhar sobre o cortejo nas dimensões poéticas e patéticas da escrita literária. Dessa forma, Guimarães Rosa, nessa novela, confere ao gesto dançado um lugar de práticas socioculturais, delineadas histórica e regionalmente na tradição rural, sobretudo do norte de Minas Gerais, além de conceber a dança como um elemento estético na construção do ritmo e dos aspectos visuais da narrativa. A noção sobre o gesto dançado, portanto, vai de um elemento reconhecido de memória cultural na dança (os bailados tradicionais) à construção estética de movimentos e de ritmos na escrita literária. É sobre essa noção expandida de gesto dançado que darei continuidade à minha abordagem.

2.2 – Dos ritmos na natureza, nos falares e nas estórias contadas

Sertão. O lugar era bonito. O céu **subia mais ostentoso**, mais avistado do que na Mata do Oeste, **azuloso com uns azinhavres**, ali o céu parecia mesmo o Céu de Deus, dos Anjos. E o pasto reinava bom, sem carrapatos, sem moscas de berne, sem pragas. **Ao bater daquela enorme luz, o ar um mar seco.** Em setembro ou outubro, o gado aqui estava mais gordo do que no Maquiné; porque os fracos, mesmo, morriam logo. (ROSA, 2010, p. 184, grifos meus)

As barras do dia **quebrando**, em cima da Serra dos Gerais, **o roxoal da sobrealva abrida**, os passarinhos instruindo, vinha por tudo o bafo de um dia que ia ser bonito. Que-queriam os periquitos. As fôgo-apagou, se **dizendo alto**, e os pássaros pretos, palhaços, na **brincação**. Bandos de juritis, tantas, tão junto de casa. Nem eram só juritis, eram pombas-verdadeiras. E **cheirava muito boi**. (ROSA, 2010, p. 217, grifos meus)

Nesses trechos da novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão), a linguagem literária se coreografa numa abordagem essencialmente patética, tracejada pelas sensações e arrebatamentos do narrador, diante da paisagem e dos movimentos da natureza, já que esta é delineada em cores, luz, texturas, ruídos e cheiros (ou melhor dizendo, no cheiro do boi). Esse estado de alumbramento do narrador confere uma perspectiva ampliada ao gesto dançado, que passa a ganhar corpo nos movimentos de plantas, bichos e nos desenhos demarcados pela luz do sol. Isso implica um entendimento do ‘gesto dançado’, conforme sugere Didi-Huberman (2013), a partir da percepção do estado movente dos seres e das coisas e a essa percepção

atrele-se o movimento potente do olhar e das sensações, não se restringindo, portanto, à ideia de dança apenas como prática coreográfica. A demarcação desse olhar também se apresenta na forma como o narrador compreende o ritmo de um falar regional do sertão:

[...] E a gente, bom povo. **Não falavam mole**, como os do Centro, nem assurdado remancheado feito os do alto-Oeste, sua terra. **Falavam limpo duro**. Eram diversos. Povo alegre, ressecado. Manuelzão era que, no meio deles, às vezes se sentia mais capiau. [...] **linguajar com muitas outras palavras**: em vez de “segunda-feira”, “terça-feira”, era “*desamenhã é dia-de-terça, dia-de-quarta*”; em vez de “parar”, só falavam “*esbarrar*” – parece que nem sabiam o que é que “parar” significava; em vez de dizerem “na frente, lá adiante”, era “*acolá*”, e “*acolá-em-cima*”, e “*p’r’acolá*”, e “*acolí, p’r’acolí*” – quando era para trás, ou ali adiante de lado. Estimavam demais o nhambú, pássaro que tratavam com todo carinho, que diziam assim: “*a nhambuzinha*”... (ROSA, 2010, p. 184, grifos meus).

Observemos, nesse trecho, que a percepção do narrador (e de Manuelzão) sobre um ritmo peculiar de fala traça outra *performance* para o gesto dançado, uma vez que o narrador constrói o seu olhar a partir do ritmo sonoro que as palavras e as expressões conferem ao “linguajar com muitas outras palavras”, tão admirado pela personagem Manuelzão. As impressões do narrador, a inquietação de Manuelzão e uma perspectiva de afeto sobre cada expressão ou palavra desse linguajar sertanejo inserem, na novela, um ritmo diferente daquele característico ao narrador e à personagem Manuelzão. Nessa alternância rítmica, temos, portanto, fluxos e contrafluxos que instauram a dinâmica do movimento dançado no enredo. Aspecto que também aparece na presença das histórias dentro da narrativa:

Manuelzão, como os dois campeiros escutava, não conseguia ser mais forte do que aquelas novidades. – “Estória!” – ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande. **Mas tudo ainda era maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros**, de volta de viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abaxio-serra-acima, **quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso**, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego. A vida não larga, mas a vida não farta. (ROSA, 2010, p.184, grifos meus)

[...] **Mundo grande! Mas, ainda muito maior, quando a gente podia estar em casa, e os outros vinham, empoeirados de sete maneiras**, por estradas sertanias – e pediam um café, um gole d’água. **Cada um tinha visto muita coisa, e só contava o que valesse**. – “*Lá chove, e cá corre...*” A gente mesmo, na estrada, não acostuma com as coisas, não dá tempo. **Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha de inventar a devoção de uma mentira**. (ROSA, 2010, p. 185, grifos meus)

[...] Se furtivava o sono, e no lugar dele **manavam as negações de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das histórias. As histórias – tinham amarrugem e doce**. A gente escutava, se esquecia das coisas que não sabia. [...] **Joana Xaviel** sabia mil histórias. **Seduzia** – a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo! (ROSA, 2010, p. 195, grifos meus)

[...] **O velho Camilo estava de pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular**, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma hora. Ele, assaz, se começou: A estória do velho Camilo. “– Em era um fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão. Tinha um cavalo – só ele mesmo sabia amontar. O homem morreu. [...] **“Seo Camilo é contador”**. (ROSA, 2010, p. 264 e 265, grifos meus)

Nesses fragmentos da novela, o corpo das estórias ocupa dimensões simbólicas (ser maior que o mundo); ganha potências de ruptura (poder quebrar a rotina enfadonha das viagens empoeiradas); nutre-se de valores relativos (ter uma valia pessoal); e realiza-se na força criativa (inventar a devoção de uma mentira). Ao corpo dos narradores é dada uma potência de urdidura e sedução (Joana Xaviel) e de altivez e singularidade (velho Camilo). O que resulta, portanto, desse conjunto de imagens potentes? Um jogo de ritmos que executam os traços coreográficos do imaginário na dinâmica da escrita literária. Nesta, o corpo narrado ganha forma, textura, cheiro, sons e sabores dinamizadores das potências sensoriais arraigadas nos modos como Guimarães Rosa elabora seu traço escritural, delineado em reflexões estéticas sobre o ato de narrar. Os narradores, na novela “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)” – ao contrário do narrador benjaminiano⁷ – retornam plenos de suas viagens pelos mundos empoeirados e sempre trazem algo a ser dito, inventado e tecido nos traços imaginativos da vida, dos costumes e dos encantamentos do sertão.

3 – Na urdidura de uma conclusão

Ele, Manuel J. Roíz, **vivera lidando com a continuação**, desde o simples de menino. **Varara** nas águas. Boiadeiro em cima da sela, dando altas despedidas, sabendo saudade em beira de fôgo, frias noites, nos ranchos. Até para sofrer a gente carece de quietação. Para sofrer com capricho, acondicionado, no campo de se rever. **Viageiro vai adiando**. Só o medo da miséria do uso – **um medo constante, acordado e dormindo, anoitecendo e amanhecendo**. (ROSA, 2010, p. 183, grifos meus)

“Uma estória de amor (festa de Manuelzão)” é traçada nas linhas de um movimento contínuo e costura-se no vai e vem de falares, estórias, bailados e travessias de bois e de gentes que, de perto ou de longe, trazem sua fé, seus medos e seus encantos. A narrativa perfaz os fluxos do trabalho árduo, dentro de uma comunidade rural, e, simultaneamente, liquefaz as dificuldades dessa rotina nos contrafluxos do imaginário, do riso solto, das rezas e dos ritmos instaurados pela festa: “[...] Cantar e brincar, hoje é **festa – dançação**.” (ROSA,

⁷ No ensaio intitulado “O narrador”, Walter Benjamin (1994) tece considerações sobre a possível extinção do ato de narrar, devido à pobreza de experiência, oriunda da guerra. De acordo com Alexander (2006), Benjamin participa da tradição filosófica alemã (especialmente a *frankfurtiana*) e apresenta uma visão nostálgica do mundo, narrando a história cultural como um processo de desencantamento e de degradação de uma totalidade. Sobre esse enfoque, consultar: ALEXANDER, Jeffrey et al. “Introduction: symbolic action in theory and practice: the cultural pragmatics of symbolic action”. In: *Social Performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual*. Cambridge University Press, 2006.

2010, p. 283, grifos meus). Na construção do enredo dessa novela, Guimarães Rosa deixa-nos elementos de uma clara imersão no universo rural, especialmente a partir da composição de elementos relacionados à cultura, à tradição, à fé e à dinâmica histórico-social do Brasil profundo. Nessa novela, o traço patético ganha cheiro, cor, voz, ritmo, bailado e contribui para instaurar tensões nos corpos e abrir fissuras no corpo poético da narrativa. O universo interartes, elaborado nessa novela, nutre-se de elementos gestuais que vão dos ritmos tradicionais dos festejos populares (música e dança) ao delineamento estético de ritmos e imagens presentes na escrita de Guimarães Rosa (literatura).

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

_____. “O Narrador”. In: *Obras Escolhidas* vol.1, *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CÔRTEZ, Gustavo. “O estudo do folclore e as artes da cena: por um não resgate da tradição”. In: SANTOS, I.; ANDRAUS, M.(org.) *Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade*. Curitiba: CRV, 2012, P. 19-50.

CUPERTINO, Kátia. “O Lundu tatuado no corpo”. In: *Revista da Comissão Mineira de Folclore*. Ano 38, nº. 26 (Fevereiro 2014) - Belo Horizonte - Comissão Mineira de Folclore, 2014, p. 103-118. Disponível em: <http://www.folcloreminas.com.br/RevistaFolclore26.pdf>

DIDI-HUBERMAN, Georges. “A inelutável Cisão do ver” e “A imagem crítica”. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998, p.29-37; p.169-200.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DINIZ, Domingos. “O Lundu e o Carneiro”. In: *Boletim Comissão Mineira de Folclore*. Belo Horizonte, 1997. nº. 17, agosto de 1996, p. 35-41. Disponível em: http://www.folcloreminas.com.br/Revista_N17_A1996_Diniz.htm

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia/SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. (especialmente capítulo 5: “Terceira Margem da história”).

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2013 (3ª impressão)

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.

MONTANDON, Alain (éd). *Sociopoétique de la danse*. In: Actes du Colloque de Moulins (20-22 juin 1997). Paris, Anthropos, 1998.

ROSA, João Guimarães. “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”. In: *Corpo de Baile – (vol. I)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 157-283.

SIQUEIRA, João Baptista. *Lundum x Lundu*. UFRJ- Escola de Música. Rio de Janeiro, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “A festa de Manuelzão”. *Revista do Instituto Brasileiro*. São Paulo, nº 41, 1996: p. 85-95.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.