

“Orografia cenográfica (um mapa)”: a música das montanhas em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa

Érico Melo
Universidade de São Paulo

Resumo: *As montanhas de Minas Gerais, representadas de modo paradigmático pelo Morro da Garça, exercem influência decisiva sobre o mapa dos cenários de Corpo de baile e, em particular, do conto central “O recado do morro”. Muito mais que mero pano de fundo estático da narração, as chapadas e morros do noroeste mineiro desempenham papel protagonista no drama cartográfico que estrutura musicalmente a intratextualidade das partes do livro.*

Palavras-chave: *João Guimarães Rosa, Corpo de baile, Cartografia literária.*

A marginália de um pequeno guia para a escuta do *lied* conservado na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) revela a importância fulcral da música para a análise do espaço narrativo de *Corpo de baile*, e particularmente de “O recado do morro”, conto medular da parábase do livro.

Num trecho grifado e assinalado com × em seu exemplar de *La mélodie et le lied*, de Evelyn Reuter, adquirido em Paris, em 1950, Guimarães

Rosa se interessa pela viagem da melodia nos *lieder* do compositor vienense Franz Schubert (1797-1828):

Talvez ainda não se tenha devidamente avaliado a importância exercida em sua obra por um verbo tão difícil de traduzir como *wandern*, que significa caminhar sem destino preciso, pela viagem em si, pela comunhão com todas as coisas do campo, pelo sonho.¹

Em “Do diário em Paris”, miscelânea autobiográfica publicada em *Ave, palavra*, Rosa deixa transparecer a mútua fertilização entre o estudo das perambulações vocais das canções schubertianas e suas próprias elucubrações ficcionais, concomitantes à gênese de “O recado do morro”² e à escrita de seu diário, intitulado *Nautikon* (1948-1951). Rosa se admira com o itinerário ferroviário de uma bela desconhecida desembarcada do Orient Express na Gare de l’Est, trajeto que no mapa da Europa forma um traço errante contorcido entre as capitais da Guerra Fria.

Roubei do ruivo perfume de seus cabelos, e passaram por mim, por relâmpago, eis olhos, de um grande verde instantâneo, como quando se sonha caindo no vácuo nenhum. Saía de um *lied* de Schubert, isto é, na via 25, descia de um trem incomparavelmente chegado de: Bucareste – Belgrado – Budapeste – Varsóvia – Praga – Viena – Estrasburgo – Francforte – Spira, segundo se podia estudar na tabuleta do carro.³

1. REUTER. *La mélodie et le lied*, p. 59, tradução minha.
2. Em *Tutaméia*, Rosa data de 1950 a “formação” do tema de “O recado do morro” (ROSA. *Tutaméia*, p. 158). O escritor então trabalhava como primeiro secretário da embaixada brasileira em Paris, voltando no ano seguinte a residir no Brasil. A redação efetiva de *Corpo de baile* se deu em 1952-1955, iniciando-se com a viagem de pesquisa junto à boiada do vaqueiro Manuelzão, em maio de 1952. Cf. COSTA. Via e viagens.
3. ROSA. Do diário em Paris, p. 83.



Figura 1 – A viagem errante [*Wanderung*] do Orient Express segundo “Do diário em Paris”

Fonte: Google Earth. Traço próprio sobre o original.

Aplicada às deambulações da comitiva de Pedro Orósio entre as sete fazendas planetárias⁴ de “O recado do morro”, a concepção schubertiana do *lied* como viagem multívaga explicita a influência dos acidentes da topografia mineira sobre a tessitura musical do conto. Assim, o rastreamento cartográfico do percurso da comitiva dá acesso aos fundamentos mais telúricos da composição ficcional.

Os pontos culminantes da canção alemã mimetizam com vividez quase paisagística o ambiente circundante da melodia protagonista. Caso emblemático é *Erlkönig* [Rei do elfos] (1815), balada de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) que o jovem Schubert transforma, por meio do acompanhamento pianístico, em pulso ternário, numa delirante cavalgada polifônica através da floresta tenebrosa. Os exemplos em Schubert são, aliás, numerosos. *Der Alpenjäger* [O caçador alpino], de Friedrich Schiller (1759-1805), evoca trompas de caça ouvidas ao longe que são imitadas pelas figuras harmônicas da canção homônima. O ciclo póstumo *Auf der wilden Wegen* [Pelos caminhos selvagens], sobre poemas de Ernst Schulze (1789-1817), é todo formado pelas peripécias de um viajante que, desiludido de amor, vagueia (*wandert*)

4. Cf. ARAÚJO. *A raiz da alma*.

pelos caminhos do campo, ambientados pelo pianista de modo quase figurativo: o trote do cavalo sobre a ponte de madeira em *Auf der Bruck*; as águas agitadas do riacho em *O Quell, was stromst du rasch und wild* [Ó riacho, por que corres tão rápido e selvagem?], contrastam com a tranquilidade do céu estrelado de *Um Mitternacht* [À meia-noite]. Em *Lindenbaum* [Tília], sobre versos de Wilhelm Müller (1794-1827), o acompanhamento imita a sonoridade evanescente das folhagens da tília, como se essa grande árvore evocasse, ao sabor do vento, os padecimentos amorosos do viajante-protagonista. Todo o ciclo *Winterreise* [Viagem de inverno] (1827) consiste numa grande canção da viagem, pautada a cada passo pela melancolia da paisagem congelada. Como sintetiza Evelyn Reuter, nas canções do autor de *Die Forelle* [A truta],

[...] figura em primeiro lugar a natureza, a natureza colorida e vigorosa da primavera, a natureza melancólica e glacial do inverno, a floresta silenciosa e sombria, o vento impetuoso, a água murmurante e límpida, a água que fala, a água que aconselha, a água confidente, a água mensageira. Toda a natureza “fala” em Schubert. Ele priva de sua estreita intimidade.⁵

Afinado pela leitura de Reuter, o violão do último recadeiro de “O recado do morro”, o cantador Laudelim Pulgapé, procura seguir o exemplo da escrita pianística dos grandes *lieder* de Schubert. Em sua cantiga do Rei Menino, a eufonia do ambiente natural figurado pelo pinho com os versos em redondilhas multiplica o “poder de suscitar uma atmosfera psicológica”.⁶

Mesmo porque, por diante, o Laudelim percorria todo o viajar, com suas vicisses, e dava no vivo da estória cantada – com um sinalamento preto no céu, e a lua no redeado das árvores, e o rir do corujo vismáu, saído de sua gruta, que anunciavam a falsimônia.⁷

Em seu belo trabalho sobre o romantismo musical europeu, o pianista e crítico norte-americano Charles Rosen, em consonância com o revelador trecho schubertiano de “Do diário em Paris”, afirma que o objetivo estético dos mestres do *lied* romântico consiste “menos [na] verdade da natureza do que

5. REUTER. *La mélodie et le lied*, p. 59, tradução minha.

6. REUTER. *La mélodie et le lied*, p. 59, tradução minha, com passagem grifada por Rosa na lateral.

7. ROSA. O recado do morro, p. 282.

[no] caminho percorrido para se chegar à verdade”⁸ – definição que pode ser proveitosamente estendida à cartografia de “O recado do morro”, impregnada pela musicalidade andeja da cantiga que subjaz à trama superficial. Pois, construída ao longo do trajeto melódico sugerido pelas localizações das sete fazendas do percurso, a verdade da viagem de Pedro Orósio e companhia não corresponde a seu destino final, mas antes ao próprio caminho percorrido entre os volteios do recado.

*

Rosen aponta a voga das montanhas entre os pintores e literatos do início do século XIX como precursora das grandes canções e ciclos vocais de Schubert, Ludwig van Beethoven (1770-1827), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897). Nas partituras dessas apreciadas peças de câmara, à semelhança dos eixos de levantamento das cordilheiras de montanhas nos mapas fisiográficos, os versos escandidos pela voz solista se alongam em sinuosas sequências de alturas melódicas a que a camada metálica proporcionada pela ambientação do piano confere colorido harmônico e dinamismo rítmico. De modo análogo, a terra mineira e suas montanhas operam como fontes essenciais da música do enredo de “O recado do morro” e, por extensão, de todo o *Corpo de baile*.

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, texto saído em jornal em junho de 1952 e republicado postumamente em *Ave, palavra*, o conhecimento empírico da geologia sertaneja aprendido dos vaqueiros do Sertão remete a Gorgulho, o louco andarilho responsável pela primeira captação do murmúrio subterrâneo do Morro da Garça:

Com respeito aprendi como os vaqueiros nunca deixavam de ler o chão pedrento, de o decifrar, com receio inocente e no automático assesto de mineralogistas.

Porque [o rastro da rês] não é igual se o que há em baixo é o tauá roxo ou raso calcário piçarro ou gorgulhos de pedra-preta, ou uma itabira de hematita, um desforme de granito bloco ou bolos de seixão de pontas, mais assassinos.⁹

“Tapiocanga em pedrinhas, entre os capins oscilantes (acenantes) (Qualquer pedrinha assim deste formato e tamanho, chamam ‘gorgulho’)”:¹⁰

8. ROSEN. *A geração romântica*, p. 236.

9. ROSA. *Pé-duro, chapéu-de-couro*, p. 147.

10. ROSA. Pasta E29, p. 38 (IEB-USP).

alusiva às rochas e sedimentos dos gerais, uma anotação manuscrita coletada na pasta “Boiada II” enriquece a carga semântica da alcunha desse primeiro recadeiro de “O recado do morro”. Segundo Houaiss, o étimo tupi significa literalmente “cabeça de escravo negro”.

O interesse de Rosa por geologia e orografia na época da escritura de *Corpo de baile* volta a aflorar em “Terrae vis”, texto publicado na imprensa carioca no início de 1953 e reeditado no póstumo *Ave, palavra*. O escritor cordisburguense discorre sobre as misteriosas forças emanadas da Terra, *aspirationes terrarum* – que, à maneira do fenômeno geológico que dá início à trama de “O recado do morro”, segundo Cícero orientam os oráculos da Pitonisa. Adiante, Rosa chega a sugerir que a mudança de Goethe para Weimar, em 1775, deveu-se à percepção das “ondas de harmonia e de inspiração espiritual”¹¹ ali supostamente irradiadas do subsolo. O antigo tema das irradiações telúricas aparece, de fato, no célebre trecho da *Viagem à Itália* em que o poeta alemão contempla os cumes dos Alpes desde o norte ao chegar pelo passo de Brenner.¹² A tese goethiana sobre a influência secreta da geologia das montanhas sobre o clima é assim resumida por Mikhail Bakhtin em seu texto clássico sobre o espaço-tempo do autor de *As afinidades eletivas*:

Goethe desenvolve a sua hipótese segundo a qual a força de atração da massa da Terra, e particularmente das suas partes notáveis (as cadeias de montanhas), não é algo permanente e imutável mas, ao contrário, sob a influência de diferentes causas ora diminui, ora aumenta, pulsa permanentemente [...] Como resultado dessa atividade interior das próprias montanhas é que se cria o clima, que os habitantes das regiões em planície recebem em forma pronta.¹³

O incrédulo Frei Sinfrão, enfatuado integrante da comitiva de “O recado do morro”, poderia argumentar, entretentes, que “não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem”.¹⁴ A contrariá-lo, uma notável ressonância da crença goethiana nas emanações telúricas das montanhas se faz sentir nas vozes internas do contraponto do conto, propagada através das camadas sobrepostas da “cantiga memoriã” (p. 285) inspirada pelo Morro da Garça.

11. ROSA. *Terrae vis*, p. 257.
12. GOETHE. *Viagem à Itália*, p. 21.
13. BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 230.
14. ROSA. *O recado do morro*, p. 246.

Repleta de marcas evidentes da passagem do tempo histórico-geológico, a topografia do conto central de *Corpo de baile* é marcada pela presença de vestígios do passado mais primevo das paisagens da “Lundlândia” (p. 244). Cavernas, afloramentos minerais, figuras fantásticas de pedra escavadas pelas intempéries nas encostas das serras, bem como fósseis de “homenzarros” e grandes bichos extintos, subjazem à travessia da comitiva pela superfície. Com efeito, os mais amalucados (e criativos) recadeiros estão intimamente associados às montanhas e à terra: os irmãos Malaquias, (Gorgulho) e Zaquias (Catraz), residem em cavernas naturais na rocha calcária da Serra Geral (p. 245, 258); no itararé ou “sumidor” do Sujo, vertente da Serra do Boiadeiro, Nôminedomine encontra-se deitado no chão e coberto de estrumes, em penitência (p. 263). Também a alcunha de Pedro “Chãbergo” Orósio – *Berg*, “montanha” em alemão –, enxadeiro robusto e “tão alto que um morro” (p. 286), alude à geologia do Morro da Garça, composta de resquícios ainda imponentes dos mais antigos períodos da formação da Terra.¹⁵ Deve-se também recordar o episódio decisivo em que, já perto do desenlace do conto, Pedro descalça as botinas e coloca os pés no chão, atentando para os presságios do recado, que então são finalmente compreendidos. “Daí, se remantelou em pé, calçou bem a terra, sapateou um tanto”:¹⁶ a canção de Pulgapé já havia sido repetida e decorada, mas o “entusiasmo” definitivo somente se deflagra quando o corpo do herói entra em contato com o solo calcário de Cordisburgo e suas memoriosas emanações.

*

Uma preciosa célula encontrada na pasta E18, provavelmente registrada nos tempos de Paris, aponta para o fato de que os rumos das viagens rosianas proliferam nos mapas da ficção à maneira de cantigas viandantes, tal como nas viagens de Pedro Orósio e do Orient Express: “m% - desondeou-se a canção, a música, a estrada etc.”¹⁷ Realmente, os caminhos sertanejos e as cantigas migradoras de Minas amiúde se confundem na trama composicional das travessias de Rosa.

Em seu pequeno guia do *lied*, o escritor sublinhou uma frase que assinala a possível homologia entre a configuração espacial da viagem de “O recado do morro” e peças vocais contrapontísticas como os motetos, os cânones

15. Cf. CHAVES *et al.* *Geologia e a visão mística de Guimarães Rosa no centro geodésico de Minas Gerais*.

16. ROSA. O recado do morro, p. 286.

17. ROSA. Pasta de Estudos E18, p. 9 (IEB-USP).

e as fugas. Nesses antigos gêneros musicais, as camadas superiores da estrutura harmônica, como afirma Evelyn Reuter, “explicam – frequentemente em língua vulgar – o sentido da voz principal: o tenor, que canta em latim (ou toca num instrumento) um tema litúrgico: o *cantus firmus*”.¹⁸

Nos motetos, peças eclesiásticas compostas a partir da Baixa Idade Média, versos da Antiguidade latina e paleocristã frequentemente se sobrepõem em emaranhados de melodias cantadas em línguas diferentes, e que chegam a tomar rumos harmônicos contrários, explorando os limites da dissonância. Ora, a disposição partitural dos três caminhos definidores do espaço de “O recado do morro” na projeção cartográfica – o geológico, o planetário e o genético – evidencia, tal como nesses palimpsestos do contraponto antigo, “a marca essencial e viva do passado”¹⁹ dos cenários percorridos pelos personagens. À semelhança dos antigos tenores eclesiásticos que, amiúde com o auxílio de sinos (como o recadeiro Nominedômine), sustentavam as notas-base dos floreios cantados pelos demais cantores da congregação, a terra sertaneja conduz com sua autoridade pétrea o arabesco melódico da viagem planetária experimentada ao rés-do-chão pelos protagonistas.

Na FIG. 1, as cores dos traços desenhados esquematizam a tessitura das principais cronotopias do enredo de “O recado do morro”. Em preto, a linha do espigão divisor²⁰ que delimita as sub-bacias dos rios Paraopeba, das Velhas, Paracatu e Formoso, afluentes do Rio São Francisco: o caminho geológico. Em amarelo, caminho genético, o trajeto da boiada de Rosa e Manuelzão, em 1952, quando a maior parte da documentação da “realidade sertaneja”²¹ para a escrita dos livros de 1956 foi coletada: cerca de trinta léguas, percorridas em dez dias de maio.

19 – seg – Sirga → Tolda; 20 – terça – Tolda → Andrequicé; 21 – quarta – Andrequicé → Santa Catarina; 22 – quinta – Santa Catarina → Vereda (Catatau); 23 – sexta – Vereda → Riacho das Vacas; 24 – sábado – Riacho das Vacas → Meleiro; 25 – domingo – Meleiro → Etelvina; 26 – segunda –

18. REUTER. *La mélodie et le lied*, p. 35, tradução minha.

19. BAKTHIN. *Estética da criação verbal*, p. 241.

20. Os espigões divisores, ou divisores de águas, geralmente correspondem aos pontos culminantes do relevo de uma dada região, em oposição aos baixios dos vales escavados pelos rios.

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

Etelvina → Juvenal; 27 – terça – Juvenal → José Costa; 28 – quarta – José Costa → São Francisco.²²

Em vermelho, o caminho estilizado da comitiva de Pedro Orósio entre as sete fazendas planetárias da viagem do recado – espécie de voluta senoidal enovelada em torno da linha de rumo que determina a orientação sudeste-noroeste do sistema de cenários do conto e, por extensão, de todo o livro.²³

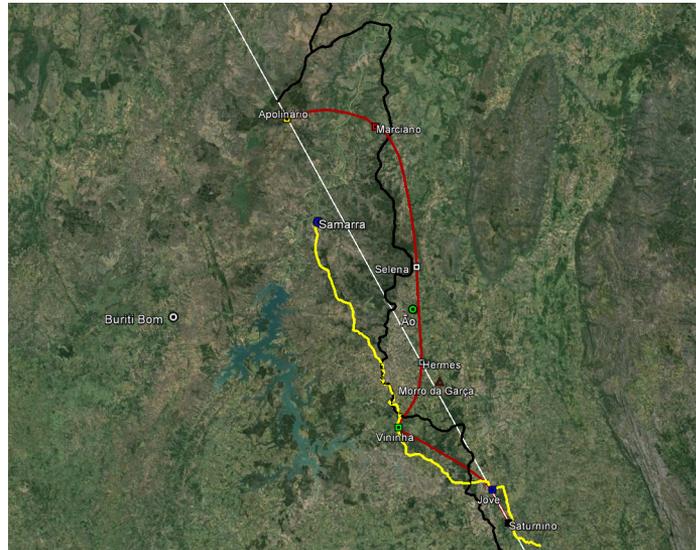


Figura 2 – O contraponto a três vozes da viagem do recado. Em linha reta, a distância Saturnino-Apolinário é de aproximadamente 200 km.

Fonte: Google Earth. Traços próprios sobre o original.

Observa-se que a sequência de planetas do recado efetivamente obedece a uma relação partitural, de compleição canônica – isto é, com defasagem no tempo da polifonia narrativa e no espaço geodésico do mapa –, com o *cantus firmus* (canto-chão) escandido pelos espigões das serras divisoras, por sua vez entrelaçado com o trajeto da viagem original de Rosa. Numa leitura platonizante do mapa, tudo se passa como se, revelando as forças dormentes da natureza

22. Trajeto sintético anotado na Caderneta 6 do Fundo João Guimarães Rosa do IEB-USP. Os topônimos mencionados, além de outros pontos intermediários da viagem, foram encontrados em mapas contemporâneos da redação de *Corpo de baile* (1952-1955), editados pelo IBGE.

23. Cf. MELO. *Rumo a rumo de lá*: atlas fotográfico de *Corpo de baile*.

mineira, os eixos de levantamento das montanhas dos gerais prefigurassem o “alto original” do arabesco musical das sete esferas celestes do recado, sob a mediação das observações colhidas por Rosa através da “realidade sertaneja”. Ou, de modo intercambiável, como é praxe na alegoria rosiana, é a sinuosa harmonia das esferas entre os “caminhos tortos”²⁴ da viagem de Pedro Orósio que precede o padrão em S da orografia sertaneja. Pois o baile das paisagens de Rosa é

[...] diacrônico e sincrônico ao mesmo tempo: é a história condensada das idades terrestres e é também um entrelaçado de relações. Um corte vertical revela o oculo, as capas invisíveis, e uma “estrutura” que determina e dá sentido às mais superficiais.²⁵

Imitação dos melismas sinuosos dos antigos mestres cantores, o sintagma montanhoso que orienta “O recado do morro” evidencia como “a correspondência entre a experiência sensível da natureza e as obras intelectuais e espirituais da mente”²⁶ é balizada em todo o livro pelos índices geológicos e topográficos da paisagem, em especial as linhas divisoras das bacias hidrográficas. A acentuada importância dos divisores de águas na configuração espaço-temporal dos cenários sertanejos é sintetizada no Caderno 7 do Fundo João Guimarães Rosa do IEB-USP por uma preciosa anotação encontrada entre apontamentos sobre geografia. Pode-se dizer que, impregnados do tempo *cantabile* das paisagens mineiras, os cenários de *Corpo de baile* são dirigidos pela ideia de “orografia cenográfica (um mapa)”. Em outras palavras, os perfis orográficos das serras e morros organizam as paisagens ficcionais do livro, agindo como influentes mediadores entre a ficção e os traços concretos da “realidade sertaneja”. Transfigurada em campo de operação da alegoria rosiana, a topografia sanfranciscana prefigura os caracteres dos principais personagens e seu destino no futuro da leitura.

A importância dos espigões divisores na configuração do espaço-tempo de *Corpo de baile* é detectável já na primeira página da pasta Boiada I, quando Rosa ainda se dirige de automóvel para a fazenda da Sirga, no início de maio de 1952, e anota: “Pegamos o espigão”.²⁷ Cristalizado pela presença irradiadora do Morro da Garça (no vale do Rio das Velhas), o protagonismo das

24. ROSA. O recado do morro, p. 255.

25. PAZ. *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*, p. 8.

26. ROSEN. *A geração romântica*, p. 194.

27. ROSA. Pasta E28, p. 1 (IEB-USP). Anotação circulada a lápis e assinalada com um “B” vermelho para aproveitamento posterior.

montanhas se apresenta desde a abertura de “Campo geral”, no Urucuia. A mãe de Miguilim lamenta morar no distante sítio do Mutúm, destacando o papel das serras locais sobre o subtexto psicológico da trama: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele [do morro] acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”.²⁸ A paisagem urucuiana de “montes, fundões e brejos”²⁹ indica, por outro lado, a divergência entre os traços de Mãe e Doralda, a ex-prostituta de “Dão-Lalalão”. Os queixumes de Mãe – “agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa” –,³⁰ a quem o escuro morro da serra do “covoão” do Mutúm oblitera a visão do sol nascente, contrastam com os “olhos livres”, o “coração contente”³¹ da mulher de Soropita, que habita uma concavidade serrana aberta para o leste, na “vertente sossolã” (p. 289) da serra dos Gerais, bacia do Rio das Velhas. “Uma mulher emburrada, que suspira, era coisa desgraçável: tinha visto, as de outros, quase todas; sina sem sorte, um se casar com mulher assim” (p. 294).

Nessa mesma direção, em “Buriti”, o pequeno “jardim da banda do oriente”³² sob a janela de Lalinha indica que, na arquitetura da casa do Buriti Bom, seu quarto se opõe ao de Iô Liodoro, cujas janelas dão para os lados do Rio Abaeté, a oeste – além do qual começam (ou terminam) os gerais altos do “grande sertão” (p. 440, 497). Na bacia do Paracatu, em “A estória de Lélío e Lina”, as desventuras amorosas de Lélío são emolduradas pela Serra Geral do Rio Preto e seus ramais divisores das bacias do Paracatu e do Urucuia, ao norte, onde cintilam relâmpagos atraídos pelas substâncias ferrosas presentes nos cumes, aludindo ao metal marciano por excelência. “João Urúgem sentava no chão, punha as palmas das mãos abertas encostadas em terra, que nem para se esquentar ou esfriar”:³³ em “Uma estória de amor”, ambientada numa “barriga serrã”, o pé da serra dos Gerais é a morada sulfurosa de Urúgem, esse irmão decaído de todos os personagens telúricos do livro. Em “Cara-de-Bronze”, o albardão serrano que demarca o horizonte setentrional da fazenda do Urubùquaquá é uma representação icônica da presença silenciosa, mas poderosa das montanhas na fatura paisagística do conto.³⁴ A vida motívica das células da “realidade sertaneja”

28. ROSA. Campo geral, p. 8.

29. ROSA. O recado do morro, p. 345.

30. ROSA. Campo geral, p. 8.

31. ROSA. Dão-Lalalão, p. 294.

32. ROSA. Buriti, p. 405.

33. ROSA. Uma estória de amor, p. 94.

34. MELO. Rumo a rumo de lá: atlas fotográfico de Corpo de baile, p. 85-92.

se conforma à temporalidade musical dos enredos segundo as necessidades ditadas pelas formações geológicas e pelos rumos de suas vertentes. Como escreve Marcel Detienne sobre o espaço-tempo da mitologia grega, no cosmo ficcional de *Corpo de baile*, governado pelas serras, vales e chapadas de Minas,

[...] reciprocamente as categorias específicas da mitologia podem servir para organizar o espaço, para tratar da paisagem e seu ambiente. Cada acidente do terreno serve então de suporte para uma frase do ritual, para um gesto do cerimonial; e a paisagem se metamorfoseia numa mitologia em relevo, cujo menor detalhe revela uma ação heróica, as pegadas de um deus, a inunção de um silêncio ou a supressão sonora de um interdito.³⁵

O corpo rochoso da paisagem transforma-se em signo geológico dos movimentos da viagem musical, condensados e congelados na eternidade silenciosa das rochas sertanejas. Pois, em “O recado do morro”, nota-se que o trajeto da comitiva entre as fazendas do Saturnino e do Apolinário efetivamente atravessa sucessivas eras geológicas em sua extensão melódico-sintagmática.³⁶ Da Formação Lagoa do Jacaré (700 milhões de anos) das serras e grutas da fazenda do Saturnino, em Cordisburgo, às formações Mata da Corda e Areado (135-180 milhões), endêmicas nos chapadões solares do Apolinário, os antecedentes multimilenares do enredo desfilam estendidos diante dos olhos do leitor, reelaborados pela diligência musical da alegoria de Rosa. De fato, estudos geológicos realizados na área comprovam que o Morro da Garça é uma espécie de pirâmide escalena constituída por essas mesmas formações rochosas, inéditas na região, empilhadas uma sobre a outra como se sincronizassem a diacronia geológica da viagem do recado.³⁷

O teatro geológico do Sertão, como procurei demonstrar, determina os mais importantes caminhos cartográfico-musicais de “O recado do morro”. Mas é o amor – o amor platônico de Lélío e Lina, a paixão carnal de Glorinha e Gualberto Gaspar, a comunhão poética do Grivo – a verdadeira força propulsora dos movimentos internos do livro.³⁸ O fato de que as três linhas destacadas na FIG. 1 se entrelaçam nas proximidades da fazenda de dona Vininha (Vênus), ao

35. DETIENNE. A escrita de Orfeu, p. 48, grifo meu.

36. Cf. MINAS GERAIS. *Mapa geológico do estado de Minas Gerais*.

37. Cf. CHAVES et al. Geologia e a visão mística de Guimarães Rosa no centro geodésico de Minas Gerais.

38. Para uma clássica análise do amor em *Corpo de baile*, cf. o ensaio de Benedito Nunes, *O dorso do tigre*.

pé da serra do Boiadeiro, acentua a importância do amor na dinâmica do conto e, por conseguinte, no *Corpo de baile* inteiro. Não por acaso, é na esfera de influência da fazenda do Bôamor que acontecem três encadeamentos da corrente do recado: as narrações de Catraz a Joãozezim, deste ao Guégue e do Guégue a Nominatedômine – e mesmo a primeira “captação”, pelo Gorgulho, algumas léguas a sudeste. Do mesmo modo, a vingança dos inimigos de Pedro Orósio, que subjaz à trama aparente do enredo de “O recado do morro”, origina-se das intrigas de amor acerca das mocinhas de Cordisburgo. No poema associado por Heloísa Vilhena de Araújo ao astro do amor e da sensualidade, a vizinhança entre o caminho musical dos planetas e as coordenadas do arruado do Æo (em “Dão-Lalalão”, novela correspondente a Vênus) reforça o poder atrativo da terra naquela região, geologicamente sustentada pelo calcário fundador da Formação Lagoa do Jacaré. “Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo”.³⁹ Entre todos os cenários de *Corpo de baile*, Dona Vininha e o Æo são justamente as localidades mais próximas do Morro da Garça – ele pode ser avistado de quase qualquer parte entre aquelas vertentes suavizadas.

“Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase”.⁴⁰ A FIG. 3, que fecha este breve roteiro através dos gerais rosianos, mostra como a “orografia cenográfica” de “O recado do morro” se estende formidavelmente à cartografia dos três cenários de *Corpo de baile* situados no extremo noroeste de Minas – Mutúm (“Campo geral”), Pinhém (“A estória de Lélío e Lina”) e Urubùquaquá (“Cara-de-Bronze”) –, encravados em torno do espigão divisor das bacias do Formoso, do Paracatu e do Urucuia. A proliferação do “S” orográfico através do monumental teatro dos “palcos múltiplos” de Rosa engendra, assim, uma autêntica partitura geodésica da coreografia amorosa dos rios, montanhas, plantas, bichos e personagens do Sertão que compõem a intratextualidade das partes do livro. Para retomar um conceito caro ao multi-instrumentista e compositor Walter Smetak, poder-se-ia dizer que a Minas de Rosa funciona em *Corpo de baile* como uma “plástica sonora”,⁴¹ ou melhor, uma “plástica ficcional”, corpo literário emissor/receptor dos recados da natureza do Sertão que explicita no mapa sua forma-conteúdo entre as saliências e reentrâncias do relevo percorridas pelas viagens das personagens. Os planetas

39. ROSA. O recado do morro, p. 240.

40. ROSA. O recado do morro, p. 239.

41. Para o conceito de “plástica sonora”, cf. SMETAK. Plásticas sonoras, p. 39.

ptolemaicos enxergados no livro por Heloísa Vilhena de Araújo, mais que indicar a existência de arcanos alquímicos e/ou astrológicos ocultos sob o texto, preparam a cena ficcional do bailado telúrico orquestrado por Rosa no teatro geográfico de seu estado natal.

Imitação dos espigões divisores das bacias sertanejas, o “S” do mapa corresponde simultaneamente à trajetória móvel do olho do viajante e à onda sonora da música propagada entre os volteios do caminho percorrido: celebração dionisíaca de João Guimarães Rosa por sua coexistência com Minas Gerais.

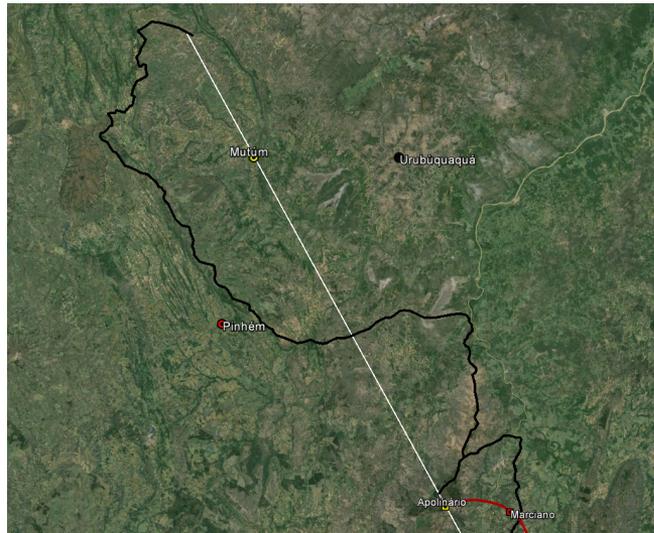


Figura 3 – “m% - desondeou-se a música, a canção, a estrada”. Em linha reta, a distância Apolinário-Mutúm é de aproximadamente 235 km.

Fonte: Google Earth; IBGE. *Carinbanba - SO*, IBGE. *Belo Horizonte - SO*, IBGE. *Belo Horizonte - SE*. Traços próprios sobre o original.

“*Scenic Orography (A Map)*”: *The Music of Mountains in Corpo de Baile*, by João Guimarães Rosa

Abstract: *The mountains of Minas Gerais exert a central role in the seven stories of Corpo de baile. Symbolized by the Morro da Garça [Garça's Hill], the topography of Minas' northwestern region transcends the function of mere fictional scenery as the cartographic drama within the book's structure is musically controlled by the morros [hills] and chapadas [tablelands] of the Sertão.*

Keywords: *João Guimarães Rosa, Corpo de Baile, Literary cartography.*

Referências

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma: Corpo de baile*. São Paulo: Edusp, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHAVES, Mário Luiz de Sá Carneiro et al. *Geologia e a visão mística de Guimarães Rosa no centro geodésico de Minas Gerais*. Proposta de descrição de sítio geológico do Brasil para registro no Patrimônio Mundial da Humanidade. Brasília (DF): UnB, 2006.

COSTA, Ana Luiza Martins. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p. 187-235, 2006.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOOGLE Earth. Versão 7. Google, 2012. Disponível em: <<https://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth>>. Acesso em: 1 set. 2014.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Belo Horizonte - SO*. Rio de Janeiro: IBGE, 1952. Mapa. Escala: 1: 500.000. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/mapas/GEBIS%20-%20RJ/SE-23-Y.jpg>>. Acesso em: 1 set. 2014.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Belo Horizonte - SE*. Rio de Janeiro: IBGE, 1955. Mapa. Escala: 1: 500.000. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/mapas/GEBIS%20-%20RJ/SE-23-Z.jpg>>. Acesso em: 1 set. 2014.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Carinbanba - SO*. Rio de Janeiro: IBGE, 1952. Mapa. Escala: 1: 500.000. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/mapas/GEBIS%20-%20RJ/SD-23-Y.jpg>>. Acesso em: 1 set. 2014.

MELO, Érico Coelho de. *Rumo a rumo de lá*: atlas fotográfico de *Corpo de baile*. 2011. 300 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MINAS GERAIS. *Mapa geológico do estado de Minas Gerais*. Araxá: COMIG; Brasília (DF): CPRM, 2003. Mapa. Escala: 1: 1.000.000. Disponível em: <<http://www.comig.com.br/uploads/mapag.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- REUTER, Evelyn. *La mélodie et le lied*. Paris: PUF, 1950. Com anotações marginais.
- ROSA, João Guimarães. “Pastas de estudos para obra E18 e E29” e “Caderno 7”. Manuscritos inéditos sem data. São Paulo, Fundo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, João Guimarães. Buriti. In: _____. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 389-513.
- ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: _____. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 7-83.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. Dão-Lalalão. In: _____. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 289-344.
- ROSA, João Guimarães. Do diário em Paris. In: _____. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 83-89.
- ROSA, João Guimarães. O recado do morro. In: _____. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 239-288.
- ROSA, João Guimarães. Pé-duro, chapéu-de-couro. In: _____. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 129-151.
- ROSA, João Guimarães. Terrae vis. In: _____. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 255-258.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ROSA, João Guimarães. Uma estória de amor. In: _____. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 84-152.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2000.
- SMETAK, Walter. Plásticas sonoras. In: PINHO, Jasmin; LINDSAY, Arto (Org.). *Smetak imprevisto*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. Catálogo de exposição. p. 39.