

Corpo de baile: desejos e amores na madurez

Cleusa Rios P. Passos*

Resumo

Este ensaio visa enfocar traços dos desejos e dos amores, vividos na idade madura, em quatro personagens de textos que compõem *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa: “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, “Buriti”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”. As questões vinculadas tanto ao desejo, como à demanda amorosa de todas serão apreendidas, teórica, parcial e analogicamente, pelo saber psicanalítico, ancorado sobretudo nas leituras das obras de Freud (2015) e Lacan (1975; 1985; 1988; 1998; 2004) que confluem com aspectos das ficções escolhidas.

Palavras-chave: *Corpo de baile*; desejo; amor; madurez; psicanálise.

* Professora titular do Departamento de Teoria literária e literatura comparada da FFLCH / USP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6033-3112>.

Corpo de baile: Desires and Loves in the Old Age

Abstract

This essay aims at focusing on traces of desires and loves lived in adulthood by the following four characters from the collection *Corpo de baile*, by Guimarães Rosa: “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, “Buriti”, “A estória de Lélío e Lina” and “Cara-de-Bronze”. The issues linked to both desire and the loving demand of everyone will be apprehended, theoretically, partially and analogically, from psychoanalytic knowledge, anchored above all in the reading of Freud (2015) and Lacan’s (1975; 1985; 1988; 1998; 2004) works that converge with aspects of the chosen fictions.

Keywords: *Corpo de baile*; desire; love; adulthood; psychoanalysis.

Recebido em: 16/08/2025 // Aceito em: 25/03/2026

“O que estava se passando, no encoberto de todos”

A proposta deste ensaio centra-se na busca do aflorar de desejos e amores, e de seus desdobramentos, em narrativas de *Corpo de baile*¹, enfocando personagens mais maduras, a saber, Manuelzão (“Uma estória de amor”), Iô Liodoro (“Buriti”), Lina (“A estória de Lélío e Lina”) e “Cara-de-Bronze” (do conto homônimo), a fim de sublinhar a persistência do procedimento no conjunto novelístico, de 1956, assim denominado segundo parte da crítica, embora o autor não as considere desse modo.

Similar a Clarice Lispector (2020) anos mais tarde, a classificação tradicional por gênero já não “pegava” Guimarães Rosa em relação a seus escritos. O tom e a perspectiva que ele lhes confere parecem ter importância maior, não hesitando em mudar suas designações quando lhe convinha, caso de “Manuelzão” e “Miguilim”, vistos como duas novelas no início e alterados para poemas em seguida. O leitor percebe também que os traços teóricos citados podem se misturar nos textos em diferentes graus – cabe lembrar que a mistura é um veio expressivo da obra do autor, assinalado por ele e muito discutido pela crítica (Arrigucci Júnior, 1994). Aspecto bastante presente nos estudos de suas criações, pode-se citar, por exemplo, “Cara-de-Bronze” que, considerado conto, vem marcado insistentemente por diálogos e cantigas. Há, nele, um cantador sempre a postos, contratado pela personagem-fazendeiro cuja procura lírica de seu passado, impossível e idealizado, sustenta o narrar. As renomadas “palavras-cantigas”, proferidas por um vaqueiro e ecoadas por outro, parecem ser o objeto de tal busca verbalizada em um não

1 Todas as citações dos textos de João Guimarães Rosa foram retiradas de *Corpo de baile* (1976). As novelas enfocadas estão nos volumes *Manuelzão e Miguilim* (1976a), *Noites do sertão* (1976b) e *No Urubuquaquá no Pinhém* (1976c).

menos famoso e camuflado anagrama, quase ao final: “Aí, Zé, opa!” (Rosa, 1976c, p. 126), isto é, a poesia, a ser lido no sentido inverso.

No entanto, o caminho aqui é outro. Interessa mencionar as questões formais apenas em função da abordagem de diferentes composições, enfeixadas num só corpo: o de baile; isto é, textos-bailarinos que conformam um conjunto, configurando cenário e personagens específicos que, por vezes, adentram passagens e paisagens de outro escrito do grupo ficcional. Veja-se, entre outras, as figuras de Tomé, Chica e Drelina, da obra “Miguilim” que participam de “A estória de Lélío e Lina”; ou o referido Miguilim, também presente em “Buriti”.

Cabe, então, voltar ao eixo do ensaio e aos desejo e demanda amorosa que serão apreendidos, em parte, por meio do saber psicanalítico. Teoricamente, o desejo, inconsciente, se faz força motriz, fundamental à experiência humana na e da linguagem, portanto, ligado ao Simbólico; a falta, a perda que o determina, diversa da necessidade e sem gerar satisfação, pode funcionar como um “operador afetivo” (Vorsatz, 2018). Vale afirmar, ainda, a incidência do desejo no próprio resultado da experiência na qual se percebe que ele produz efeitos no Real, constituindo um processo insistente e só terminável com a morte.

O amor, ao lado do ódio e da ignorância, é compreendido aqui como uma das três paixões humanas, na esteira de Lacan (1975). Assim, importa recobrar seus efeitos e modos manifestos na elaboração estética. Conforme o psicanalista, distinto do desejo, que busca a satisfação, o amor visa o ser, configurando-se na junção do Imaginário e do Simbólico (Lacan, 2005); ou seja, o Imaginário revela a ligação especular que construímos com o Outro e, nesse Outro, projetamos as imagens parentais

restantes e desejadas no objeto amoroso escolhido; quanto ao Simbólico é um registro fulcral, pois por ele fala-se sobre e do amor. Nesse sentido, de acordo com Lacan (1998, p. 633):

O que é (assim) dado ao Outro preencher, e que é propriamente o que ele não tem, pois também nele o ser falta, é aquilo a que se chama amor, mas são também o ódio e a ignorância. É também isso, paixões do ser, o que toda demanda evoca para-além da necessidade que nela se articula [...].

Continuando com o pensamento do referido autor, cumpre lembrar suas reflexões sobre *O banquete* (1972), de Platão, ao reiterar que amar é dar o que não se tem e pedir ao outro o que ele não pode dar. Nessa direção, é razoável pensar que o sujeito acredite ser o amor aquilo que ele espera e projeta (do/no Outro). Logo, a citação permite dizer que o sujeito amante busca a ligação, isto é, ilusoriamente, esperar que o objeto o complete. Por sua vez, a descoberta do desejo se faz para além da demanda amorosa, acabando por revelar uma espécie de defesa diante do possível prazer de tal descoberta. Em uma passagem de *O seminário*: livro 20, segundo a qual “o desejo do homem é o desejo do Outro”, Lacan deduz que se o amor é uma paixão, ele “pode ser ignorância do desejo” (Lacan, 1985, p. 12), traço que, por analogia, pode-se observar em certas personagens de *Corpo de baile*, por exemplo, em “Manuelzão” e “Cara-de-Bronze”. Importa, então, sublinhar a forma atuante dessas duas figuras ficcionais no intento de obter do outro um amor completo, inteiro – portanto, ilusório -- bem como a posição de cada uma no que concerne amar a mulher escolhida: a nora do primeiro e a antiga noiva do segundo, para “além do que o outro parece ser” (Lacan, 1975, p. 304-305).

“E na Samarra todos enchiam a boca com seu nome: de Manuelzão”

Em “Uma estória de amor”, escrita em terceira pessoa, persegue-se, sobretudo, o interior de Manuelzão, personagem de quase 60 anos e responsável por uma fazenda na Samarra, na qual oferece uma festa, acolhendo ricos e pobres, amigos ou não, vindos de lugares próximos ou longínquos. Quase dono, Manuelzão considera a festa uma homenagem a sua mãe falecida e, paralelamente, realiza a inauguração de uma capelinha. A festa ganha múltiplas celebrações, incluindo movimento, memória, circulação de moradores, alegria coletiva, relações sociais e poder. Nesse sentido, inúmeros participantes passam a conhecer o espaço e a respeitar o anfitrião.

Manuel Jesus Rodrigues – Manuelzão J. Roíz – duas nomeações que marcam certa duplicidade de característica, ou seja, antes, solitário, “sem pique nem pouso” (Rosa, 1976a, p. 111), não chegara a ver o filho natural mais do que três vezes; depois, na Samarra, estabelece-se com uma função, cria um “esteio de pouso”, manda buscar a mãe, a origem, e o filho, Adelço de Tal – sem registro nominal paterno – que vem acompanhado da mulher, Leonísia, e dos filhos, destacando a continuidade do administrador. E, mais, este também acolhe um agregado, o Velho Camilo, cuja presença vincula-se ao amor por uma mulher, a capioa Joana Xaviel, descrita como “desperdida”, sem moradia fixa, virando outra ao narrar, pois sua “cara demudava”, literalmente “ficava semblante”, provocando em Manuelzão afetos “não sabidos”.

Entre os integrantes da festa, vale ressaltar Joana, não só por fazer par com Camilo, uma vez que ambos, no Imaginário

de Manuelzão, vivem “uma estória de amor”, título da narrativa e possível desvio para camuflar a própria vivência do fazendeiro que sente alguma atração pela nora, aspecto fundamental de uma demanda amorosa oculta, pois proibida socialmente. Revelam-se aí seus desejos inconfessos e, ainda, justifica-se a presença de Camilo durante os contares da capioa. Segundo o administrador, o outro: “[...] permanecia ali porque gostava de Joana Xaviel. Gostava de amor?” (Rosa, 1976a, p. 131). Sem idades definidas, Camilo parece ter mais de oitenta, Joana mais de quarenta, aproximando-se como fortes narradores cujas estórias tocam Manuelzão, igualmente contador daquilo que escuta dos dois.

A tais estórias, reúnem-se quadras, cantares, parlendas, ditados, cantigas e, com todas as letras, “cada cantiga era uma estória”. (Rosa, 1976a, p. 129), contagiando liricamente o narrar. Uma delas desvela o desejo e o perfil de Manuelzão, sempre vigiando, às ocultas, os acontecimentos. Aliás, é atrás de uma parede que ele se inteira dos causos de Joana direcionados às mulheres recolhidas na cozinha, espécie de gineceu sertanejo. Manuelzão não se permite o prazer diante dos demais; nunca entrava na roda de ouvintes “[...] não gastava lazer com bobagens” (Rosa, 1976a, p. 134); pois, não reconhece os efeitos da escuta, a força da pulsão invocante, camuflando seu próprio prazer. E, além de uma estória de amor sobre a capioa, é dela também outra de amor mais precisa, concernente à donzela guerreira travestida, descoberta pelo moço enamorado com quem acaba se casando. Final distinto do renomado amor, sem concretização, do par amoroso de *Grande sertão*.

Enfim, quanto a Manuelzão, ele sabe que, socialmente, não pode desejar nem amar sua nora, a não ser como filha. A saída é negar para si mesmo que se dispõe a amar – “Não dava para o

amor” (Rosa, 1976a, p. 145) –, bem como questionar se seu filho a mereça. Descreve-a também por qualidades morais atenuantes do que sente: “Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa. O Adelço merecia uma mulher assim?” (Rosa, 1976a, p. 137). A bondade barra o desejo, instaura a moral, porém, em relação às recriminações dirigidas ao filho, acaba reconhecendo seu lugar: “Nem a gente podia aquilo moderar, não se podia repreender com censuras ou indiretas; pois não era mulher dele?” (Rosa, 1976a, p. 137).

Cabe-lhe aceitar o destino de homem solitário, sua função paterna (pai e avô), embora nada o impeça de afetos inconfessos que assinalam sua força mesmo na idade madura, atuando aí o princípio de realidade sobre o de prazer. Antes avesso à ideia de sair com a boiada, termina resolvendo o contrário, substituindo o filho para que este aproveite a família. Ceder pode significar a admissão de seu novo contexto familiar, renunciando, em parte, às prerrogativas de administrador cuja função está em designar tarefas a Adelço e aos demais e, particularmente, sua decisão destaca respeito à passagem do tempo, ao advento da nova geração e a suas mudanças, além de abdicar da secreta demanda de amor.

“O que iô Liodoro é, é antigo”

O mesmo não se pode atribuir inteiramente a Iô Liodoro, fazendeiro prestigiado de “Buriti”, viúvo e namorador (volta tarde da noite de aventuras), pai de quatro filhos (dentre eles, Irvino, Glorinha e Maria Behu), “homenzão sanguíneo, graúdo de aspecto”, “mudamente afável” (Rosa, 1976b, p. 130), que vivia “visejando”, aí se incluindo o desejo. Preocupado com uma

nora, Lala, Lalinha ou Leandra, rejeitada pelo marido, vai buscá-la para morar com a família. Ao longo dos meses, semelhante a Manuelzão, sente-se atraído pela moça, descrita como linda, cidadina, “imagem de princesa”, mas, diverso da personagem da outra narrativa, Liodoro estabelece com ela um pacto verbal denunciador dos desejos de ambos.

Durante o dia, a nora passeia a cavalo pela fazenda ao lado de Glória, à noite joga a bisca com Liodoro, atividade que, junto aos pontos adquiridos por meio da captura de cartas, leva Lala a capturar o olhar erótico do parceiro, explicitado graças à palavra; a conexão verbo-desejo se faz fundamental. Nessas noites, ela se regozijava de ajudar Glória e Behu ao reter o sogro, diminuindo, ilusoriamente, suas saídas noturnas. No trecho da obra em que o narrador cede o discurso a ela, acompanha-se seu pensar e a certeza de ter mãos bonitas, que se movem, empunhando alvamente, no seu dizer, “o feixe de cartas, os reis e condes e sotas, desdobrados em dois, intensas roupagens” (Rosa, 1976b, p. 198).

Essas roupagens encobrem o jogo desejante de cada um e, num primeiro momento, não há espaço para conversas, o olhar está nas cartas e daí passará ao corpo. A ruptura do silêncio ocorre por uma inquietação comum: a volta de Irvino, o filho que abandonara a moça. O tratamento de Liodoro é paternal, “amorável bondoso”, determinado pelo consolo referente à fuga imprevista do filho: “Ele vem, minha filha [...]” (Rosa, 1976b, p. 212). Logo, tal espera e o cotidiano trivial norteiam a estada da moça em Buriti. Nessa parte do narrar, embora em terceira pessoa, é ela quem conduz o olhar do leitor, centrada no Imaginário a delinear o perfil do sogro.

Contudo, subitamente, Lala considera que Liodoro a espia “com cobiça” e que seus “olhos a inteiravam”; seu corpo passa a ser objeto de desejo; ela o sabe e incentiva. Não custa lembrar com Lacan (1998, p. 807-842) que “o desejo do homem é o desejo do Outro”; a nora responde ao desejo que vê no sogro, responsável pelo aflorar do seu. Acredita, então, que as falas dele são um modo de “acariciá-la com palavras”, e são as palavras que explicitam o vínculo proibido, percebido primeiro graças ao olhar dissimulado (“espia” é o verbo literal), numa noite em que veste um *peignoir* por cima “da camisinha de rendas, vaporosa, de leite alva” (Rosa, 1976b, p. 215), ou seja, propositalmente, como uma segunda pele, a roupa permite entrever seu corpo para ser admirado pelo fazendeiro.

No jogo com Liodoro, a nora busca que sejam visualizados os efeitos de sua beleza, como se ambos participassem de um “sonho” esvanecente. Cabe pontuar o termo sonho, pois nele ocorre a realização do desejo reprimido, levando o leitor a se perguntar: desejo de quem? De Liodoro ou de Lala que, de certa forma, detém o discurso e os registros do Simbólico e do Imaginário? Ou de ambos? Ela o vê como “homem de denso volume, carne dura, taciturno e maciço, todo concupiscência aos olhos” (Rosa, 1976b, p. 216), agindo, também nela, a pulsão escópica no ato de desejar e se fazer desejada.

Tudo começa ao se encontrarem sozinhos uma noite, voltando a se reunir nas seguintes. Ela sempre de camisola e *peignoir* diferentes. Os assuntos são “pobres” e desviam a ideia de desejo. No início o sogro diz: “— Você tão delicadazinha, minha filha...Carece de tomar cautela com essa saúde...” (Rosa, 1976b, p. 215). A frase é respeitosa e marca seus lugares sociais: “minha filha” implica, para ele, a noção de sua função paterna.

Já ela, sentindo-se “boa e casta”, considera dar a Liodoro um pouco de beleza, “sem mal algum”; no entanto, vislumbrando-se fitada, procura os efeitos dessa beleza no “corpo dele, o macho”, embora “contido no seu ardor” (Rosa, 1976b, p. 215).

Ao declarar, ainda, que representavam “como num sonho”, Lala cria uma comparação com o desejo camuflado; o seu, igualmente presente ao longo do contar, e o do sogro, determinado pela questão: ele a deseja ou é apenas o Imaginário dela posto a serviço do próprio devaneio? A gula e o respeito do fazendeiro conduzem à dúvida: a jovem se pergunta se sonhava e se despertaria... A isso se acresce a confissão de ter imaginado a maneira pela qual poderia prolongar aquele momento e, de imediato, expõe os ambíguos diálogos eróticos, iniciados por Liodoro: “— Pois...Assim tão linda, a gente mesmo acha, faz gosto...” E ela: “— O senhor acha? De verdade? Ele, então confirma: “— Linda”. Ela insiste para que a conversa se mantenha: “— O senhor acha? Gosta? [...] — De cara?... Ou de corpo?...” Liodoro responde: “— Tudo!...” (Rosa, 1976b, p. 216). Lala vai discriminando o corpo, mencionando a boca, os olhos, a cintura, seios, pés para receber corroboração da resposta. A palavra se faz corpo, tornando os fragmentos descritos uma forma de toque pelo olhar, incentivando o erotismo que provoca e gera, nela, a sensação de uma brincadeira a ganhar continuidade, repetindo-se.

A repetição instaura o jogo do prazer obtido pela fala que substitui metonimicamente a relação sexual e sustenta o desejo. A palavra concretiza o que a função paterna interdita e as noites se seguem, assim como se reitera a lúdica exposição do corpo que retorna à cena. Narrá-lo aos pedaços constitui também um modo de estender o tempo, aguçar a sensualidade e o lúdico

prazer dos encontros, pois não se pode apreender por inteiro o corpo da moça, que não quer o fim do jogo, oferecendo ao olhar de Liodoro “as coxas, as ancas, o ventre esquivo”, “mãos... braços ...tornozelos” a estimular a avidez do outro.

O ato de repetir se destaca como solução para escoar, literalmente, “a essência de um desejo” e a estratégia não significa a volta do mesmo, pois os diálogos vão reforçando e ativando, cada vez mais, a força do desejo que reaparece comportando o já vivido e ancorando o por viver, não se esgotando nem se realizando de maneira plena. Cumpre reiterar: o discurso é dominado por Lalinha e seus quereres e, nesse percurso, ela é o sujeito responsável tanto pela atuação do desejo, quanto pelos traços da relação erótica. Liodoro parece constituir-se o objeto desejado e, depois (?), desejante.

Conforme se mencionou, o trabalho com a palavra ancora a persistência de tal chama censurada que interessa à moça; mas, um dia, ela pressente que o jogo se esvai, já que o sogro volta a chamá-la de “minha filha”, repetindo a expressão determinante do corte do “hábito sensual”. Passam a atuar o princípio de realidade e a função paterna, introduzindo-se a pergunta: “Leandra, minha filha...Minha filha quem sabe você não está cansada daqui da roça, destes sertões? Não estará querendo voltar para o conforto da vida da cidade?” (Rosa, 1976b, p. 232). Por orgulho, a nora confirma, porém reflete que estava ali a pedido dele e estranha também a enunciação de seu nome – Leandra – só agora manifesta, atribuindo a mudança a uma carta e, portanto à força da letra, enviada pelo ex-marido ao irmão e lida pelo sogro. Nela, vem a informação segundo a qual o moço se tornou pai. Para Lalinha fica claro que Liodoro só a aceitava “através do Filho!” (Rosa, 1976b, p. 236) e, nesse momento, o

fazendeiro muda seu lugar no jogo do casal proibido: Irvino é mais que filho, agora, ele é pai como Liodoro e um dos papéis dessa especularidade é barrar o desejo.

Do ponto de vista psicanalítico, ocorre aí, analogicamente, a castração não como perda física, mas, sim, ligada à linguagem, ao desejo e ao sujeito (Lacan, 2005). Culturalmente e sem o saber, o novo pai restaura a lei, reatualizando a cadeia significativa anterior à troca sensual entre sogro e nora, além de sugerir sua interrupção. É, então, Liodoro que se vale do corte, pois ninguém melhor do que a figura paterna para reestabelecer a lei e a cultura. Retornam as antigas relações em Buriti Bom, embora não se resolva o desejo do casal transgressor que permanece suspenso até pouco antes da partida de Lalinha, quando, mais uma vez, ela incita o fazendeiro a realizar o desejo, ponderando: “— Você escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes [...] Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...” (Rosa, 1976b, p. 243). A resposta não vem mais pela troca verbal e, sim, pela sugestão da imagem: o vulto de Liodoro atende ao convite, entrando no quarto em silêncio e ouvindo da mulher: “— Anda, você demorou... Temos de encher as horas...” (Rosa, 1976b, p. 244). E a palavra, espécie de corpo da linguagem e elo entre eles, dá lugar ao corpo de ambos sem que o leitor visualiza a cena.

Dois olhares merecem destaque antes de tal ação: primeiro, Lala odeia e ama, desenvolvendo paixões opostas (ou complementares?) pelo sogro para se defender, considerando-o um “garanhão impetuoso” sempre disposto a apossar-se das mulheres; segundo, a moça informa a Glória que vai embora e esta, entre triste e sardônica, verbaliza o desejo da outra: “Você queria ser minha madrastra?!...” (Rosa, 1976b, p. 236), mostrando

coragem para explicitar o que Lala, tão ligada à palavra, ocultava. Filha e mulher, visto que Glorinha desabrochava graças à relação sexual com Gualberto, fazendeiro, amigo da família, casado e bem mais velho, ela própria insinua igualmente vínculos sociais ilícitos sem verbalização: o homem poderia ser seu pai. Lala desaprova, no entanto, cega, não vê que esse casal espelha o que ela tenta viver com sogro. A ironia reside justamente em sua censura, ao lado do jogo erótico dos diálogos e do inter-dito imposto pelo simbólico parentesco, antecipando o ato sexual entre nora e sogro.

Após o encontro sugestivo da relação sexual, suspende-se o romance ameaçador da lei. Suspende-se também, de imediato, o discurso conduzido por Lala, deslocado pela chegada do moço Miguel (Miguilim), veterinário que já visitara a fazenda e retorna agora para rever a amada Glorinha. Logo, a nora deixa texto, desejos e amores, substituídos pelo olhar do rapaz no desenrolar da narrativa e pela formação de um novo casal com a perspectiva de um casamento a se organizar: restauram-se lei e cultura.

“Rosalina. Você acha bonito, o nome? Já fui mesmo rosa.”

De modo semelhante, desejo e amor constituem a estória de Lina e grande parte dela não se conta sem a de Lélío do Higino, vaqueiro como o pai, que chega ao Pinhém para trabalhar na fazenda de seo Senclér, acompanhado por um cachorrinho, reconhecido como ligado a Lina, introduzindo-se aí sua presença textual. Quanto ao moço de fora, é bem aceito pelos companheiros e pelo dono do lugar, trazendo consigo “uma lembrança sem paragem” (Rosa, 1976c, p. 139) da “Mocinha, Sinhá Linda”, com quem viajara para Paracatu, evocando, de

alguma maneira, o amor cortês, já mencionado pela crítica, graças a atitudes marcadas pelo distanciamento da amada por sua posição social. A vassalagem do vaqueiro vai se destacar por meio do olhar: ele observa a moça, vê seus pezinhos sendo lavados em água corrente “como se os beijasse”, e lhe oferece uma prenda, o doce de buriti. Contudo, intimidado, Lélío não confessa seu amor e cada um segue trajetória distinta.

No novo espaço, o Pinhém, afloram desejo e demanda amorosa que se misturam em relação às moças solteiras da região; o vaqueiro tem, ainda, um caso com a sedutora Jini, mulher de Tomé, o Tomezinho, irmão de Miguilim. Vale lembrar que as personagens do conjunto de *Corpo de baile* deslizam nas narrativas. Os proibidos encontros com Jini transcorrem em silêncio, ocorrendo na ausência do marido. Nada falam entre si, conta o desejo intenso entre os dois corpos. Já com Lina, os elos são diferentes e complexos, cria-se um forte afeto assim que Lélío a conhece. Sua primeira imagem é a de uma “moça”, de costas, pegando algo no chão. “Uma mocinha” (Rosa, 1976c, p. 179). Em seguida, ela se mostra de frente e ele nota o que é de fato: “uma velhinha! Uma velha...” (Rosa, 1976c, p. 179). Moça e velha, tal ambiguidade determina seu perfil ao longo do narrar. Desde sua nomeação, Rosalina / Lina, estabelece-se a duplicidade, ou seja, sujeito dividido, ela oscila entre os traços joviais e os maduros, entre a experiência e a disposição para novas descobertas.

Evocando o tempo de outrora², Lina não se desvia do presente, aceitando o ciclo da vida: nascer, florescer e murchar,

2 Conforme assinalado, no ensaio “As lembranças em *Corpo de baile*”, a personagem evoca antigas fadas do folclore e da literatura graças à impressão de Lélío que, ao escutar sua voz, a identifica com um conto infantil, ou por sua dividida figura: velhinha e mocinha. É possível recordar de Melusina, fada que aos sábados torna-se meio mulher meio serpente sem o conhecimento do marido, ou *La fée aux miettes*, de Charles Nodier, cuja configuração está em ser mulher centenária, mas partilha o leito conjugal transformada em bela jovem.

sem abdicar do viver. Hospitaleira, acolhe o moço, constituindo-se tal ato o início dos laços entre ambos. Lélío sempre recorrerá a ela cuja função, por analogia, é a de um “sujeito suposto saber”³, conceito lacaniano que pode aqui ser retomado, uma vez que Lélío confessa seus problemas e questões particulares como se Lina pudesse resolvê-los. O “não sabido” para ele, imaginariamente, desloca-se, acreditando encontrar o “saber de si” nas falas da mulher. Ora, ela parece oferecer-lhe sempre uma palavra sábia e consoladora, atenuando seu desamparo e conflitos.

Logo, sua fala tem poder e o encanta. A fala e a voz. A primeira é fundamental ao amor que precisa da fala, instaurando-se de modos diferentes no par; Lina fala e leva Lélío a fazer o mesmo sempre que o vê preocupado ou angustiado, revelando uma escuta fina e suavizadora. Numa dessas várias passagens, por exemplo, o vaqueiro vem da casa de Jini, “apressurado” e sem “inteiro de pouso” (Rosa, 1976c, p. 199), não cabendo, literalmente, naquele sossego emanado do espaço da velhinha. Atenta, ela apreende sua inquietação e tentativa de não se expor, já ele desvia do assunto ao afirmar serem lindas as mangabas colhidas para a preparação de um doce, detendo-se, não por acaso, no verde da cor delas. Verde como os aliciantes olhos de Jini; se ele foge de mencioná-la, não consegue evitar um traço da amante suscitado pela cor.

Lina entrevê a associação interna do vaqueiro e seu tormento, relacionado ao caso amoroso e à traição a Tomé, estimado companheiro de Lélío que, por sua vez, reflete: “aquela velha senhora sabia de tudo, ou já tinha ouvido, ou adivinhava” (Rosa, 1976c, p. 199) e, nesse instante, impõe-se a

3 Sobre o conceito, Jacques Lacan argumenta: “Desde que haja em algum lugar o sujeito suposto saber [...] há transferência” (Lacan, 1988, p. 220).

lúcida análise da “velha senhora”, responsável por uma escuta sagaz: “Fala, meu Mocinho: verde como o que?” (Rosa, 1976c, p. 199). Esse convite à fala remete a uma espécie de pontuação psicanalítica, sugerindo não só o saber do Outro e a possibilidade do desabafo, mas também despertando afetos pela continuidade das observações: “— Como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar aos que vêm, que o lugar afunda...” (Rosa, 1976c, p. 199). Os ditos por metáforas são constantes em Lina e o moço precisa deles. E não só, algo mais o seduz na personagem: sua voz.

Com todas as letras “a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre do dizer, sem rallo nem queixa, se convertia em cantiga.” (Rosa, 1976c, p. 199). Sua voz, “diferente de mil, salteando com força de sossego. Era um estado.” (Rosa, 1976c, p. 179), acompanhando-o sempre e determinando a ambos. Ela é um “mimo, um ninho ou um muito antigo continuar [...]” (Rosa, 1976c, p. 179). O dado lírico das ideias (sua voz é canto e evocativa do aconchego materno) alia-se à reiterada presença desse traço subjetivo ao longo do narrar. Importa frisar que a voz está presente na cadeia significativa, pois comporta um traço singular de cada um e, portanto, algo do sujeito nela se constitui.

Já se apontou, a personagem é velha, contudo, substitui, metonimicamente pelos sons do nome (Rosa/*lina*), a bela moça Sinhá *Linda*. Revela-se um doce eco da outra. Mãe e Mulher. Além disso, Lina fora bonita, desejada por muitos. Agora, afirma estar “na desflor”, recordando que suas mãos “foram muito beijadas” e, se o corpo perdera a sedução da juventude, resta-lhe a voz que tornava Lélío “pequenino”. Logo, algo do corpo ainda encanta, juntando-se a suas palavras que eram “uma claridade”,

ao lado das metáforas que o marcam intensamente, tanto que sempre volta para escutá-las, confessando não poder deixar o Pinhém por causa da mulher, preso ao paradoxo dos seus “velhos olhos de menina”.

Velha e menina, a duplicidade insiste, sublinhando a singularidade da personagem e objeto de amor de Lélío, podendo-se pensar, aqui, em Ágape, amor cristão ao próximo (?). Lina se doa e Lélío recebe o dom como se pudesse preencher a ausência materna a ponto de convidá-la para partir com ele e aí, de novo, ela revela seu desejo. Reconhecendo que está “em fecho” de seus dias, aceita, abandonando casa e família. Aliás, seu desejo se manifesta continuamente: ela troca o filho por Lélío, sem se importar que o primeiro a sustenta, proibindo-a de manter amizade com o segundo. Ordem inútil.

Essa escolha desvela seu afeto e o deslizamento do amor materno, voltado mais para o vaqueiro de fora do que para o filho legítimo. Em uma festa oferecida pelo dono da fazenda, Lina tira Lélío para uma dança, corroborando sua desobediência pública, juntamente com a ligação cotidiana e o tratamento também ambíguo no qual se insere seu afeto (entre carinhoso e sedutor) por ele: “Meu mocinho”. Embora ela o incentive a namorar as moças da região, faz confissões dúbias e algumas merecem citação. Diz em certa passagem: “Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho” (Rosa, 1976c, p. 199), após ter declarado que gostara de muitos homens, ou seja, faz uma associação entre o modo de amar os homens e Lélío, insinuando um amor distinto do maternal.

A isso se acrescem outras declarações confirmadoras do desejo de Lina. “— Você devia ter me conhecido era há uns quarenta anos [...] “— Agora é que você vem vindo, e eu já

vou-m'bora. A gente contraverte... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais [...] Deus pune por meio de pesadelo” (Rosa, 1976c, p. 183). A diferença do tempo entre eles impede, dentre outros aspectos, a realização do desejo. Contudo, textualmente, a demanda de Lélío é amorosa, acreditando que o afeto da mulher é de “mãe [que] gosta de um filho: orvalho de resflor” (Rosa, 1976c, p. 191). Se este pensamento se destaca como uma das possibilidades do amor, o materno, as passagens citadas anteriormente mantêm a ambiguidade do desejo em Lina, reforçada por suas palavras no desfecho da obra.

Como se sublinhou, no contexto da partida de ambos, Lina abandona casa e amigos. Vestida de verde-escuro, chapéu com pluma e chicotinho de prata, parecendo uma mocinha, fica do lado de Lélío que continua a preservar o laço materno, propondo: “— Mãe, vamos”. A resposta expõe a diferença de afetos: “— Pois vamos, Meu Mocinho! [...] Deixa dizerem. Ai, rir...Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!”, complementando: “— Parece até que estou fugindo com namorado, Meu mocinho... A perseguir, pelo furto da moça, puxo-te o danado doido tropel de cascos – lá evém o pai com os jagunços do pai...” (Rosa, 1976c, p. 245).

O narrador considera um gracejo, mas há nessa fala, evocativa de estória feérica, algo proibido que se desvela. Lina verbaliza na brincadeira, uma espécie de devaneio, seu desejo. As diferenças dos olhares de ambos ainda se manifestam no derradeiro diálogo. Ele lhe pergunta: “— É nada? e ela: — É tudo”. Lélío, então, retruca: “— Mãe Lina” e esta faz o corte discursivo, como uma pontuação a corrigir o que escutou: “— Lina?!” (Rosa, 1976c, p. 245-246). Demanda do lugar materno de um, relativização dessa posição por uma mulher

que busca constituir-se sujeito de seu desejo, insinuando que pouco importa a idade. A narrativa se encerra com tal partida e com seus olhares “como se estivessem se abraçando”. A intenção do toque pode comportar afetos distintos, mas, vale o encontro e o futuro convívio.

“O fazendeiro seu dono se chamava o Cara-de-Bronze”

Por fim, cabe enfocar Cara-de-Bronze, fazendeiro da narrativa homônima cujo perfil se delineia graças a seus vaqueiros, curiosos por conhecerem aspectos de sua vida, tornando-o objeto das conversas, plena de questões e respostas peculiares, indagadoras sobretudo da demanda do patrão a um deles, o Grivo, designado para buscar realizá-la. Os diálogos, intermediados por cantigas de um violeiro, criam o interesse do leitor por essa figura central, iniciando pelo desejo de saber seu nome, por traz da alcunha (Cara-de-Bronze), destacando variações conforme cada participante da prosa.

“Velho, Sejisbel Saturnim, Xezibéo Saturnim, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu Saturnim” (Rosa, 1976c, p. 78) estabelecem uma cadeia metonímica no intento de apreender, nos fragmentos, algo importante a todo sujeito, mas especial em relação à personagem, pois afetivamente despedaçado. É Pai Tadeu, vaqueiro antigo do lugar, que esclarece o nome “registral” do patrão, assinado em recibos: “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho”, justificando: “o Filho, ele mesmo põe e tira: por mão, risca” (Rosa, 1976c, p. 79). E o significativo dessa parte do nome aparece na observação de outro companheiro da roda: “Não quis filho. Não quer pai” (Rosa, 1976c, p. 79). Nem origem, nem continuidade. Apenas ele!?

Quanto a seu desejo, não é expresso literalmente. Recolhido em seu quarto, aguça a procura de informação sobre sua existência, a ponto de um deles sintetizar: “Como é o homem, então, em tudo por tudo?” (Rosa, 1976c, p. 86). A pergunta produz diversas opiniões sobre a descrição de Cara-de-Bronze, a começar por sua cor, possível responsável pela alcunha, tanto que surge o questionamento a um vaqueiro que assegura ter o velho “cara de bronze mesmo”. Entretanto, ao ser indagado: “Você já viu bronze?” (Rosa, 1976c, p. 85) nega, ou seja, a certeza é a de repassar o que ouviu dizer. Os traços da personagem vão de “grande, magro”, empalidecido..., despertando em todos um ponto de vista particular: pálido ou moreno?, escuro, amarelado como “óleo de sassafrás...” etc.

Da cor deslizam para cabelos, olhos, nariz, sorriso, “queixo desconforme” etc. atingindo certas fragilidades, tais como, ele é “crocundado”, parálítico, tem “ruimatismo”, “surdo ou surdez”, amargo, “zambezonho”, calado, “esquipático”, desinteirado, triste. Dividido como todo sujeito, paradoxalmente, seu perfil se multiplica, pois cada vaqueiro o imagina de um modo. Basta citar que um afirma “Ele não gosta é de nada...” e outro rebate: “Mas gosta de tudo” (Rosa, 1976c, p. 89). As discussões o tornam uma figura complexa, de difícil caracterização e conflitante para os demais, resumindo um deles: “[...] é bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho” (Rosa, 1976c, p. 90).

Como se percebe, trata-se de uma figura intrigante: os olhares e vozes que o retratam apontam para a impossibilidade de precisão. Enigmático como seu passado a ser reconstruído, delinea-se a busca principal do texto a partir do presente para projetar seu futuro: Segisberto Jéia manda o vaqueiro Grivo viajar à procura de algo, não divulgado aos companheiros,

contudo, ao voltar, o empregado narra ao patrão a incógnita que trouxe: “Palavras de voz. Palavras muito trazidas” (Rosa, 1976c, p. 124), geradoras de ordem, do ansiado sossego do velho solitário.

Os demais discutem a viagem encomendada, considerando, nela, os feitos de Grivo, entre eles, seu casamento com uma moça, “[...] **que é também a outra**, a paradoxal Muito Branca-de-todas-as-cores [...]” (Rosa, 1976c, p. 98, grifos próprios), insinuando-se que sua estória e a do fazendeiro se entrelaçam. O leitor desconfia, sem certeza literal, que a de Jéia, só e envelhecido, desenreda-se por Pai Tadeu ao relatar seu provável passado. O antigo vaqueiro conta o caso de um moço que precisou fugir de sua terra, por acreditar ter matado o pai com um tiro. Quarenta anos depois, descobre que o outro sobrevivera, mas a vida do moço mudara e as perdas se mantiveram, abalando seu viver; sua noiva já se casara e tivera filhos e ele não superara tal fato.

Contudo, pondera Pai Tadeu: “Tudo contraverte” (Rosa, 1976c, p. 126). Logo, a busca pouco explicada e a narrativa de Grivo reconstituem, de algum modo, o vivido represado. Comovido, o vaqueiro retoma a palavra para relatar aos demais parte do diálogo que tivera com Jéia sobre sua investigação. Dentre outras questões, Cara-de-Bronze interroga “— Como é a rede de moça – que moça noiva recebe quando casa?” (Rosa, 1976c, p. 126), obtendo por resposta: “— É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (Rosa, 1976c, p. 126). Se foi privado da moça-noiva, Jéia intenta reelaborar o passado com um pedaço dela, metonimicamente a rede branca recompõe algo da amada e o labirinto do tecido, por metáfora, evoca o emaranhado dos fios da existência a encontrar um caminho menos doído.

A hipótese se confirma com o diálogo de dois companheiros sobre a função da viagem do Grivo. Um sintetiza: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas? Outro ecoa: “Jogou a rede que não tem fios.” (Rosa, 1976c, p. 126). E Grivo declara a Pai Tadeu a respeito da atitude do fazendeiro ao escutá-lo: “Chorou pranto” (Rosa, 1976c, p. 127). Embora muito nas entrelinhas e diferente das personagens dos três textos anteriores, Cara-de-Bronze sofre perdas por um equívoco e seu afeto se suspende no tempo da mocidade. Se constrói a fazenda e acumula riqueza, fica paralisado do ponto de vista afetivo, sem reelaborar a perda da moça-noiva ou refazer seu destino ao lado de outra mulher.

Envelhece solitário. Desejo e demanda amorosa parecem permanecer estagnados e, só agora, há certa liberação com as palavras de Grivo que, metonimicamente, lhe descreve a rede, um traço da moça ao se casar e algo da estória pretérita e perdida aflora. Um dos vaqueiros encerra o diálogo de Grivo com o patrão, considerando que, após ouvir a narrativa, a pergunta a respeito do que resta a Cara-de-Bronze é diversa das precedentes: “Por pranto de choro, então? Ganho recebido? (Rosa, 1976c, p. 127). Sobra ao leitor tal questão: se há um momento de irrupção do que atormentara o fazendeiro, podendo-se imaginar algum alívio, a paralisação diante de um fato marcante do passado, a solidão e exclusão do meio social durante anos se esvanecem e dão lugar a um ganho? O que a personagem deixou de viver? O ganho compensa?

Ao longo dos dias, qual o prazer (ou quais os prazeres) de Cara-de-Bronze? O princípio de realidade, destacado pelo trabalho na fazenda, dominou-o. Enquanto Manuelzão, Liodoro e Lina saboreiam o prazer na madurez, imaginariamente ou não, interdito ou não, graças a atos ou devaneios presentes no

cotidiano, Jéia se vale de um curto momento de reconstrução da lembrança, entre amarga e prazerosa, e, ainda, pela mediada pelo contar do outro. Não se atreveu a buscar, ele próprio, as marcas do vivido, representadas pelo olhar do espaço de outrora e da rede branca perdidos.

Entretanto, as quatro personagens têm em comum a dependência de um jovem (Leonísia, Lalinha, Lélío e Grivo) para recobrar desejo ou amor ou, especificamente, para amenizar a imobilidade de Jéia e levá-lo a evocações mnêmicas. Madurez e juventude se entrelaçam indicando que o tempo não impede sedução e afetos vários e, ao aparente curto período de prazer (relações pontuais), impõe-se um vasto tempo a reviver, seja ele imaginário ou/e simbólico e a troca entre gerações torna-se algo fulcral. Nessa direção, Freud (2015, p. 328) já sublinhara que não se renuncia a um prazer já experimentado, a saída é trocar “uma coisa por outra”, criando-se uma formação substitutiva.

É o que faz Guimarães Rosa ao criar figuras centrais maduras e abertas ao desejo, ao retorno do prazer, das demandas amorosas singulares ou de lembranças delas (caso de Cara-de-Bronze) ignorando, em grande parte, a idade em favor da sabedoria de re-viver ou rememorar os instantes afetivos de outrora jamais abdicados. Conforme propõe Alfredo Bosi (1988, p. 30), o contador mineiro busca “estar junto do sertanejo na mesma hora em que a felicidade ganha um rosto”, algo presente na configuração das personagens que, em maior ou menor proporção, sempre alcançam momentos – sublinhe-se “momentos” – prazerosos advindos do acaso e do imaginário. Impulsionados pelo desejo e seu deslizamento, Manuelzão, Liodoro, Lina e Jéia visam usufruir o dia, ignorando normas sociais, suspensas temporariamente, e relativizando a madurez. Aflora aí o “carpe diem” em nome da busca do bem viver afetivamente, fundamental a todo sujeito.

Referências

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Ensaio de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

FREUD, Sigmund. O escritor e a fantasia (1908). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 8: o delírio e os sonhos de Gradiva. Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 325-338.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre I: Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*. Paris: Seuil, 1975.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre X: L'angoisse (1962-1963)*. Paris: Seuil, 2004.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

PASSOS, Cleusa Rios P. As lembranças em *Corpo de baile* de Guimarães Rosa. In: NITRINI, Sandra (org.). *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 192-211.

ROSA, Guimarães. Manuelzão e Miguilim. *In*: ROSA, Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976a. p. 1-193.

ROSA, Guimarães. Noites do sertão. *In*: ROSA, Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976b. p. 3-251.

ROSA, Guimarães. No Urubuquaquá no Pinhém. *In*: ROSA, Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976c. p. 1-246.

VORSATZ, Ingrid. O conceito, o desejo e a ética: o desejo como móbil do conceito fundamental. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 215-223, mai/ago 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982018002007>. Acesso em: 26 ago. 2025.