

NARRATIVAS *MISE EN ABYME*: A ESTRUTURA EM ABISMO DE *CORPO DE BAILE*

Edinília Nascimento Cruz (UFMG)¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo investigar os efeitos do procedimento narrativo do encaixe, presentes em *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa, a partir da técnica *mise en abyme* introduzida por André Gide. O livro é composto por sete narrativas que juntas formam um corpo que se tensiona por apresentar uma estrutura que tanto remete ao sentido de unidade como de fragmentação. Por meio da técnica narrativa do encaixe, temas, personagens se repetem e diferentes gêneros se mesclam, remetendo à espécie de jogo de espelhos ou *mise en abyme* (estrutura em abismo). A forma de encadeamento que ocorre entre as novelas faz-se por meio da reduplicação complexa, paradoxal (desdobramento da obra em si mesma).

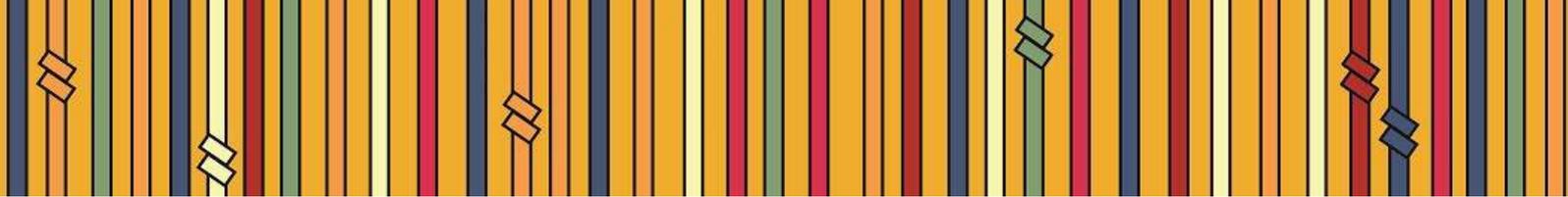
Palavras-chave: *Mise en abyme*; encaixe; *Corpo de baile*; Guimarães Rosa.

Introdução

Corpo de Baile (1956) é composto por sete novelas independentes, que veio a público em sua primeira edição como uma unidade, um conjunto. Ainda que a partir da terceira edição tenha sido desmembrado em três volumes, prevalecem certos aspectos narrativos e estruturais só percebidos na leitura conjunta das novelas. São eles: personagens que se deslocam entre as narrativas, espaço comum, temas que se repetem. Esses elementos favorecem o entrelaçamento entre as novelas permitindo pontos de conexão entre uma narrativa e outra. Destacamos que, na estrutura narrativa de *Corpo de baile*, as novelas figuram-se como um enorme tear, em que cada texto entrelaça fios que metaforizam uma “rede”, interligando uma estória à outra.

Esse incessante movimento de montagem e desmontagem da estrutura física do livro interfere no modo de ler as novelas e coloca em destaque a problemática organização de *Corpo de Baile*. As novelas, juntas, formam estrutura harmônica, mas que ao mesmo tempo permitem autonomia entre elas. Essa variação no plano composicional do livro também reflete no interior das novelas ao entrelaçar à narrativa principal micronarrativas, ou estórias secundárias reforçando assim, as relações de unidade e multiplicidade. A forma fragmentada do conjunto é um expressivo recurso narrativo.

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da (UFMG). Contato: ediniliabr@yahoo.com.br.



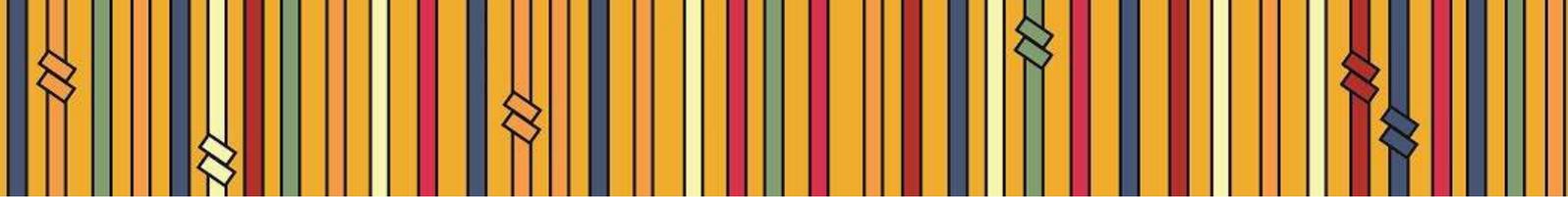
Conforme destaca Heloísa Vilhena de Araújo, *Corpo de baile* “compõe-se de contos sobre o contar: é feito de estórias que contam estórias. É o surgimento do mundo da imaginação, da significação” (ARAÚJO, 1992, p. 25). Assim, o livro tem seus limites ampliados gerando diferentes efeitos. Essas estratégias provocam reflexões interessantes, sobretudo no que diz respeito ao desdobramento de continuidade-descontinuidade entre as narrativas. De acordo com Regina Zilberman, *Corpo de baile* “apresenta-se de forma fragmentada, à maneira de um mosaico em que cada peça contasse uma história com início meio e fim, e tivesse significado auto-suficiente” (ZILBERMAN, 2007, p. 14). A mobilidade do livro permite a rearticulação das histórias em diferentes níveis, como trataremos a seguir.

1. Narrativas encaixadas e narrativas encaixantes na perspectiva da *mise en abyme*

A noção de “narrativas encaixadas e narrativas encaixantes”, agenciada por Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas*, destaca o procedimento de encaixe em cadeia em que uma estória torna-se um prolongamento da outra. Dessa forma, o encaixe ocorre, segundo Todorov, quando uma história secundária é englobada na primeira narrativa, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem. Assim, uma narrativa “alimenta” a outra, de modo que “cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos” (TODOROV, 1969, p. 132). Todorov destaca *As Mil e Uma Noites* como a excelência desse modelo de estruturação. Por meio de encaixe e do espelhamento “a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*”. (TODOROV, 1969, p. 126, grifos do autor). Discorrendo sobre esse recurso, o teórico afirma:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 125)

Essa perspectiva do encaixe, como demonstrada por Todorov, além de ocorrer no plano narrativo, evidencia-se também no deslocamento de personagens de uma narrativa a outra. Cabe observar que o movimento do encaixe constitui uma tensão, de modo que



a narrativa encaixada dentro de uma estrutura espiralada provoca uma desarticulação na estória principal.

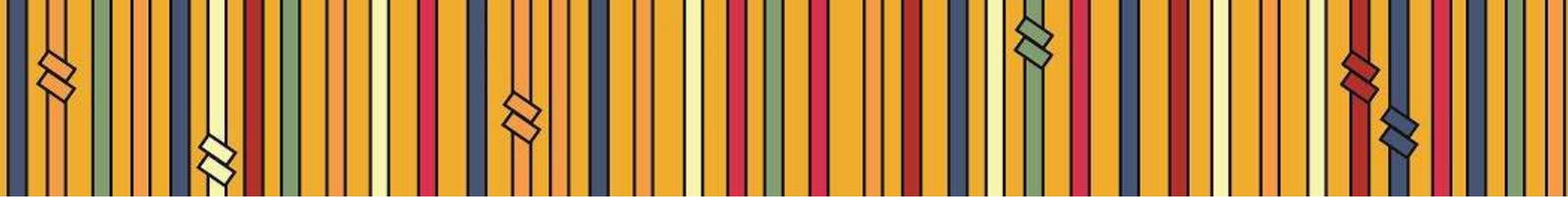
As “narrativas encaixantes” conforme Todorov é semelhante ao processo de autorreflexão, denominado *mise en abyme*, proposto inicialmente por André Gide em 1893 e ampliado por Lucien Dällenbach. A narrativa em abismo, ou procedimento de duplicação especular, é um mecanismo discursivo, que se manifesta nas mais variadas formas. O jogo narrativo por meio do efeito do *mise en abyme*, ou “redobramento especular da narrativa”, funciona como um espelho, conforme destaca Lucien Dällenbach (DÄLLENBACH 1979, p. 53).

Podemos dizer que a inscrição de micronarrativa dentro da narrativa principal faz parte da estrutura geral de *Corpo de baile*. O jogo narrativo especular reporta-se à forma de encadeamento significativo que ocorre em cada novela. Dessa forma, a narrativa principal traz impregnada por meio de encaixe outras narrativas. As estórias encaixadas estão vinculadas ao eixo central do livro e funcionam como metassignificação fazendo com que as novelas sejam movidas pelo princípio da autorreferencialidade.

No plano geral de *Corpo de baile*, no nível da conexão entre as novelas, destacamos a inter-relação entre a primeira e a última narrativa. A personagem Miguilim, de “Campo geral”, reaparecer como Miguel em “Buriti”, marcando dois momentos distintos. Dessa forma, nessas duas novelas cruzam-se dois espaços e tempos distintos, a partir dos contrastes e afinidades em situações vividas por essa mesma personagem em duas novelas autônomas, mas que se completam.

No “Buriti”, ao deparar com o pássaro de nome mutum, Miguel relembra o Mutum, lugar onde viveu com sua família. Pela multiplicidade de universos e realidades, abre-se uma cadeia bastante complexa entre as novelas. Vamos analisar o trecho em que Miguel conversa com Lalinha forçando-o a lembrar sua infância no Mutum:

— “Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “— De minha terra?” “— Lá tinha pássaros cantando de noite?” “— sério. O mutum. De dia ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega dá as horas. É grande e formoso, como as penas dele brilham, feito um pavão”. “— E como canta?” “— No meio do mato de madrugada, ele geme: — *Hu, hum...uhu-hum...* Não se parece com nenhum.” “— Aqui não tem. “— é um pássaro tristonho...”

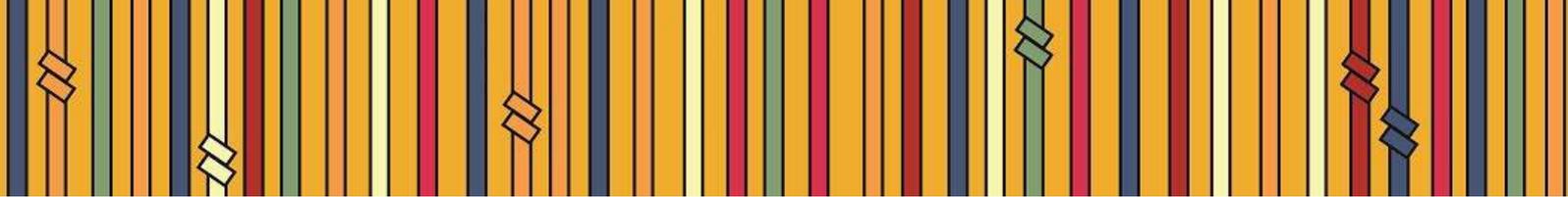


“— Você teve namorada, lá, em sua terra?” Dona Lalinha deve de ter ouvido, olhou para cá, sorriu para Glorinha. O nome de Dona Lalinha é Leandra. “— Não tive. De lá saí muito menino... — respondi. “— E que mais?” “— **É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou...** “— Você é ingrato? Vai voltar aqui algum dia, para rever a gente?” “— Gostei muito daqui. De todos”. (ROSA, 2006, p. 634, grifos nossos)

Temos aqui uma forte linha de amarração interna entre as novelas. A relação Miguel/Miguilim é um dos recursos compositivos mais evidentes que permite religar as duas pontas do livro, início e fim. Miguel torna-se uma personagem símbolo que percorre os diversos caminhos dos gerais reforçando essa característica indissolúvel das novelas. Na cena acima, Miguel, no Buriti Bom, dialoga com Maria da Glória e é provocado a realizar um movimento em que traz à cena seu passado. Nessa fala, há um expressivo ponto de enlace entre as narrativas, percebido somente na perspectiva do conjunto. Miguel recompõe a imagem do Mutum, que surge entrelaçada ao pássaro de mesmo nome. Percebe-se que a recomposição da imagem do Mutum ajuda Miguel a criar uma narrativa da infância.

Em linhas gerais, os encaixes narrativos em *Corpo de baile* por meio dessas articulações colocam em destaque vários níveis de significações que não seriam percebidos em uma leitura das novelas isoladas. Por meio dessa “reduplicação”, diferentes pontos de ramificações se conectam promovendo a fusão das novelas. Além da migração Miguilim/Miguel, como já foi dito, que é a mais representativa, temos, de forma mesclada, outras personagens que ajudam a compor esse movimento na dinâmica do livro. Tal é o caso do reaparecimento dos irmãos de Miguilim, Drelina, Chica e Tomezinho/Tomé em “A estória de Lélío e Lina”.

Em se tratando dessa estrutura em abismo no plano interno do livro, ou seja, a força dessas relações dentro de uma mesma narrativa, ressaltamos que esse recurso é utilizado em todas as novelas formando um campo aberto de possibilidades de combinações. Destacamos “a estória da Cuca Pingo-de-Ouro”, em “Campo geral”, por conduzir uma força que ilumina a narrativa central a partir da focalização de Miguilim. A influência da estória da “Destemida”, contada por Joana Xaviel, e “O Romancão do Boi Bonito”, pelo velho Camilo, que entrecruzam a narrativa de Manuelzão na novela “Uma estória de amor”. A narrativa cantada por Zé Laudelim, em “O recado do morro”, que revela o segredo a Pedro Orósio, encaminhando o desfecho da novela. A narrativa



da viagem de Grivo, que aparece como tema central em “Cara-de-Bronze”. As estórias de Rosalina, em “Uma estória de amor”, as novelas de rádio recontadas por Soropita, em “Dão-lalalão” e a estória de Dô-Nhã, em “Buriti”.

Tomaremos para nossa análise “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, em que há uma engenhosa estrutura espelhada por meio da articulação de duas narrativas intercomunicantes. O exemplo dos encaixes que iremos detalhar traz, no primeiro nível, a narrativa da festa de Manuelzão, evento que tem como principal objetivo realizar a inauguração da capela que ele, como administrador da Samarra, conseguiu construir com poucos recursos para cumprir um pedido de sua falecida mãe.

Dentre os atrativos da festa, procissão, missa, dança, música, comida e bebida, destaca-se a contação de histórias. Durante a festa, Manuelzão passa por período de profunda inquietação que o leva a refletir sobre sua condição de vida ali na Samarra. Com quase sessenta anos, e já se sentindo fraco e doente, precisa decidir se vai ou não em viagem levar uma boiada. Manuelzão escuta as histórias da “Destemida”, contadas por Joana Xaviel, e “O Romanço do Boi Bonito”, pelo velho Camilo, que entrecruzam a estória principal.

Já se aproximando do final da festa, Manuelzão reúne os convidados e pede ao velho Camilo para contar-lhe uma estória: “— Seo Camilo, o senhor conte uma estória!” (ROSA, 2006, p. 229). Na estória de Manuelzão, o velho Camilo é uma personagem secundária, que inicialmente aparece despercebida, mas que na festa se destaca, assumindo papel fundamental no desfecho da narrativa. De forma emblemática, essa personagem contadora de estórias estabelece uma relação ambígua com o protagonista. A intrigante estória contada pelo velho incita Manuelzão, ao se espelhar na personagem do vaqueiro encantado, protagonista da narrativa encaixada. Esse recurso é semelhante aos “homens-narrativas”, que representam “a forma mais espetacular do encaixe” (Todorov 1969, p. 124). De acordo com Todorov, as narrativas encaixadas, por meio de personagens diferentes, desencadeiam novas histórias. Um momento bastante significativo na estrutura da novela é essa dimensão espelhada da segunda narrativa:

— Caso eu tenho, por contar...
O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora. Ele, assaz, se começou:
A estória do velho Camilo.

– **“Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão. Tinha um cavalo — só ele mesmo sabia amontar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro, que ficou sendo de posse-dono da fazenda, não aguentava tomar conta do cavalo. Só o cavalo era bendito.”**

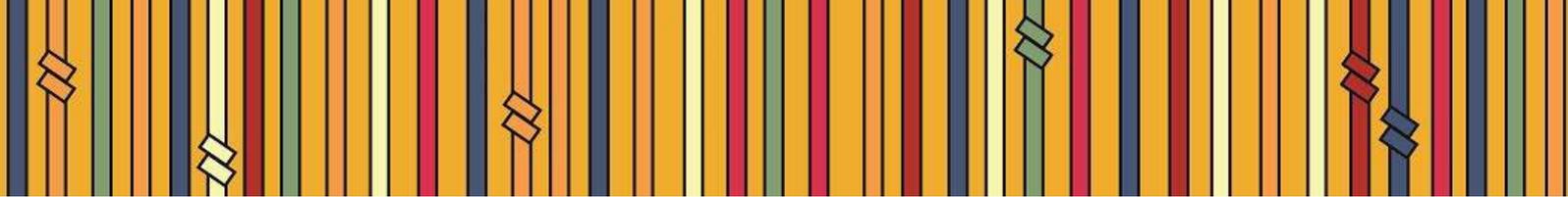
De daí, ô gente, agora me venham, para perto, e queiram, todo o mundo a escutar. Ao velho Camilo de gandavo, mas saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte. Venham, minha gente, e os outros, pessoas, meus bons vaqueiros de campo, hóspedes de minha seriedade. (ROSA, 2006, p. 229, itálicos do autor, negritos nossos)

É possível perceber, nos dois planos narrativos, uma dimensão dupla do sertão: uma que se passa próxima do espaço do cotidiano da fazenda e outra que se volta para o plano do simbólico, da fantasia. Dentro da estória principal narrada sobre a festa de Manuelzão, encaixa-se a estória “O Romanço do Boi Bonito”, contada pelo velho Camilo, de modo que uma completa e espelha a outra. No final, as duas narrativas fundem-se uma à outra. A estória do velho Camilo tem significação fundamental no desfecho da novela, pois Manuelzão, após ouvi-la, se identifica com a estória narrada. Sob o efeito impactante, é levado a tomar a decisão de partir com a boiada. Ao ouvir a estória do vaqueiro menino, “Manuelzão reconhece sua própria história, vendo ali refletida muitas das questões que o inquietam” (VASCONCELOS, 1997, p. 85).

Frisamos que essa abordagem da estratégia narrativa de encaixe ocorre em “Uma estória de amor”, de modo bastante contundente e aparece interligada aos deslocamentos narrativos. No primeiro plano, tem-se a força narrativa centrada na realidade sertaneja, no sertão bruto com todas as suas peculiaridades. “Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem saberem nem o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios. Mas o povo dali era duro, por demais” (ROSA, 2006, p. 179). Com a narrativa do velho Camilo há um deslocamento para uma paisagem simbólica, para o mágico:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde — verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca — “Sou riacho que nunca seca...” — de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. (ROSA, 2006, p. 241)

No contexto da narrativa, esse lugar que surge como um oásis no meio do sertão fica na “Fazenda Lei do Mundo”, um espaço simbólico, de complexa interação entre



natureza e paisagem. No fragmento acima, objetos do mundo material, dos espaços concretos, os campos, os buritis e o riacho, que fazem parte da composição da paisagem natural, são trazidos à cena por meio de seu conjunto de metáforas. Como se pode perceber, no cruzamento entre as suas narrativas há diferentes níveis de realidade:

— “Quando tudo era falante... **No centro deste sertão e de todos.** Havia o homem — a coroa e o rei do reino — sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, **no campo do Seu Pensar...** Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho...” (ROSA, 2006, p. 230, grifos nossos).

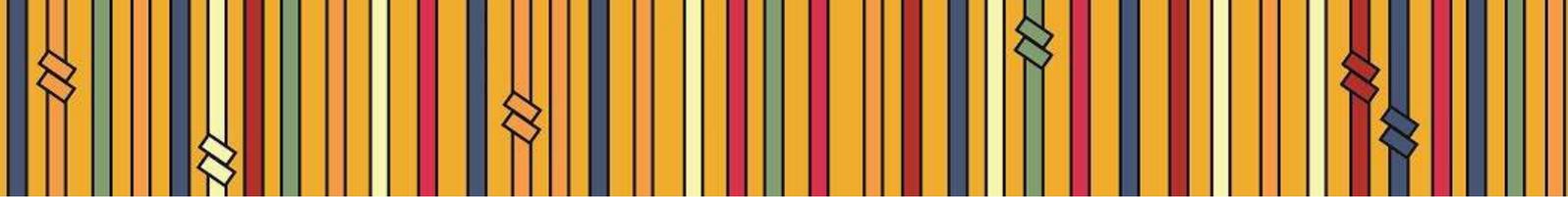
É notável, nos escritos rosianos, que a realidade sertaneja realce as estratégias narrativas numa intersecção de (in)completude. Esse procedimento ganha maior aderência quando relacionado ao jogo de inversões. Com o artifício do encaixe das narrativas, abre-se um espaço indefinido em que prevalecem as zonas difusas numa narrativa e noutra.

3. Considerações finais

Em *Corpo de baile*, a estrutura do encaixe e do espelhamento permitem o embaralhamento de planos temporais e estratos espaciais. As estórias encaixadas desencadeiam um efeito nas personagens da narrativa principal, levando-as à reflexão e ao autoconhecimento. Desejos, angústias, a incessante busca que atuam como forças invisíveis no mundo das personagens entram em contato com as estórias ouvidas perpassando diversos níveis de significação.

Dessa forma, o mesmo procedimento desse jogo de reflexos e duplicações dentro da narrativa adotada por Guimarães Rosa, pelo artifício do encaixe, constrói a narrativa misturando diferentes instâncias alargando a significação textual. Como percebemos em “Uma estória de amor”, a narrativa multifacetada que se desenrola em segundo plano com suas diferentes partes vai se integrando à narrativa principal.

Ainda focando um pouco mais nesse ponto da organização encaixada das narrativas, destacamos que no livro prolifera um corpo na multiplicidade e na fragmentação, a imagem de uma novela dentro da outra, que se reduplica à maneira de



um espelho interno, desdobrando-se em vários planos e níveis. Com efeito, a adesão ao modelo textual, proposto por Guimarães Rosa para *Corpo de baile*, faz com que as novelas, ao se complementarem, abrem-se em um movimento de inconclusão.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A Raiz da Alma (Corpo de baile)*. São Paulo: Edusp, 1992.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2v.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VASCONCELOS, Sandra Guardiani Teixeira. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. Coleção Linguagem e Cultura, 27. São Paulo: Hicitec/ FAPESP, 1997.

ZILBERMAN, Regina. Corpo de baile: romance, fragmentação e polifonia. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.