



## ***CORPO DE BAILE, JOÃO GUIMARÃES ROSA & FORMA TRINA-UNITÁRIA***

**Rafael Fava Belúzio\***

\* favabelúzio@yahoo.com.br  
Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

**RESUMO:** Tremem triângulos nas tramas; João Guimarães Rosa, suas fontes, seus estilos, seus leitores; meu ensaio três vezes recortado. No escritor mineiro, segundo a tradição crítica, tudo é e não é; esse ponto crucial do autor cruza com a noção crucial de Trindade, de modo que se pode notar a dor, o sofrimento e a agonia da influência; no meio do redemoinho. Por isso este trabalho se volta, principalmente, para a avaliação das formas pelas quais Rosa internaliza o procedimento trino-unitário tanto em sua poética geral, quanto em *Corpo de Baile* e em "Buriti".

**PALAVRAS-CHAVE:** *Corpo de baile*; João Guimarães Rosa; Trindade.

**RESUMEN:** Tiemblan triángulos en las tramas; João Guimarães Rosa, sus fuentes, sus estilos, sus lectores; mi ensayo tres veces sangrado. En el escritor minero, de acuerdo con la tradición crítica, todo es y no es; ese punto crucial del autor cruza con la noción crucial de Trinidad, de modo que se pueden ver el dolor, el sufrimiento y la agonía de la influencia; en el medio del remolino. Por eso este trabajo se vuelve, principalmente, para la evaluación de las formas en que Rosa internaliza el procedimiento trino-unitario tanto en su poética en general, como en el *Cuerpo de baile* y en "Buriti".

**PALABRAS CLAVE:** *Cuerpo de baile*; João Guimarães Rosa; Trinidad.

*Na extraordinária obra-prima “Grande Sertão: Veredas” há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar.*

(Antonio Candido)

*Naquele momento, ele exultou de alegria sob a ação do Espírito Santo e disse: ‘Eu te louvo, ó Pai, Senhor do céu e da terra, porque ocultastes essas coisas aos sábios e entendidos, e as revelastes aos pequeninos.*

(Jesus)

*É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é.*

(Guimarães Rosa)

No campo geral da crítica sobre João Guimarães Rosa há de tudo para quem souber ler<sup>1</sup>, como as fortes análises sociológicas<sup>2</sup>, as belas discussões linguísticas<sup>3</sup> e as impecáveis e pecadoras controvérsias (anti)metafísicas<sup>4</sup>. Embora valha lembrar que nem sempre um autor está com razão ao se avaliar criticamente, ainda assim considero importante conferir algo dito pelo escritor em carta enviada a Edoardo Bizzarri, quando o mineiro destacou o que para ele seria uma crescente de valores: (a) no nível inferior, a realidade sertaneja, (b) no intermediário, o enredo e a poesia, (c) no ponto superior, o metafísico religioso<sup>5</sup>; por conseguinte, para Rosa, mais do que o sertão-sociologia-geografia, mais do que enredo-poesia-língua, mas sem perder estes dois quesitos na construção de uma

obra una e múltipla, o (anti)metafísico-religioso-místico se encontra na mira das principais aspirações do autor, talvez por isso não falem críticos avaliando na produção rosiana elementos do dionisismo grego<sup>6</sup>, do ateísmo de Nietzsche<sup>7</sup>, do universo cristão<sup>8</sup>. Deus<sup>9</sup> e o Diabo<sup>10</sup> nas terras de Rosa são vistos, e alguns santos<sup>11</sup>: existem vários caminhos apontados por uma crítica empenhada em mostrar a relevância da tradição cristã para essa literatura coesa e plural.

Nesse redemoinho crítico em que cada um vê e entende as coisas dum seu modo, conforme seu gosto e ofício, mire e veja: pretendo refletir um pouco sobre a importância do que estou chamando de *forma trina-unitária* – fundamental para a tradição cristã – na organização da escrita de Guimarães Rosa, em termos gerais, na estruturação do *Corpo de Baile*, e na elaboração da novela “Buriti”, em particular. Pa/ra/ tan/ (to)//, tu/do a/ três,// ma/te/má/(tico): indicarei como a crítica observa um tópico nevrálgico da escrita de Guimarães Rosa: “Tudo é e não é” (parte I); em seguida, demonstrarei o cruzamento desse ponto crucial da produção rosiana com um ponto crucial do cristianismo, a Trindade, de maneira que se possa discutir a influência do conceito cristão na obra do escritor mineiro (parte II); por fim, na parte III, avaliarei o modo de Rosa internalizar, formalmente, esse procedimento uno-trino tanto em sua poética geral, quanto no *Corpo de Baile* e em “Buriti”.

6. Cf. RONCARI, “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom” e *Buriti do Brasil e da Grécia*.

7. Cf. SANTIAGO SOBRINHO, *Mundanos fabulistas*.

8. Cf. SPERBER, *Caos e cosmos*.

9. Cf. ARAÚJO, *O roteiro de Deus*.

10. Cf. SCHWARZ, “Grande sertão e Dr. Faustus”. Não falar diretamente no Oculto, no Não-Sei-Que-Diga, no Tal é que é falar dele.

11. Cf. MACHADO, *Recado do nome*. Muitos nomes de santos são abordados pela autora.

1. Para observar um balanço e as perspectivas da crítica sobre Guimarães Rosa, Cf. SOARES, 2012.
2. Cf., p. ex., CANDIDO, “O homem dos avessos” e “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”.
3. Cf., p. ex., MARQUES, “A revolução Guimarães Rosa”.
4. Cf., p. ex., NUNES, “A matéria vertente”.
5. Cf. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 90-91.

Seguindo esse itinerário, levo em conta três tramas trinas, no plano das considerações teóricas: a primazia formal, a valorização da tradição e a tentativa de estetização. Chamo de primazia formal o foco da análise estar nos escritos de Guimarães Rosa. Os componentes históricos ou psicológicos não interessam enquanto objeto em si, mas na medida em que auxiliam na compreensão do texto literário, na perspectiva da leitura que procuro desenvolver. Nesse sentido, acompanho ponderações da Estilística alemã de Leo Spitzer, do New Criticism americano de Allen Tate e do Formalismo Russo de Iuri Tinianov. Os três autores, além disso, admitem que uma arte possa ser motivada, isto é, um elemento da feitura textual (como o “Tudo é e não é” de Guimarães Rosa) pode ser fator construtivo de outras estruturas (como a noção cristã de Trindade)<sup>12</sup>. Por isso se torna decisivo o segundo feixe trino, no qual inseriria T. S. Elliot, que havia debatido a relação da tradição com o talento individual. Um autor delinea estruturas de sua composição a partir da longa e lenta configuração de conceitos ocorrida ao passar dos séculos<sup>13</sup>. Lembra Mikhail Bakhtin, “[...] uma obra remonta com suas raízes a um passado distante. As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento”<sup>14</sup>. Não por acaso, Northrop Frye, ao mesmo tempo em que propõe ser literária a Bíblia, observa que textos modernos estão em profundo diálogo

com as produções bíblicas. Essas noções de Frye serão caras a este ensaio<sup>15</sup>. Mas também o terceiro eixo de críticos: Walter Benjamin, Roland Barthes e Antonio Candido: neles existe a consciência de que a forma em um ensaio não precisa ser apenas um envelope do conteúdo, mas pode trazer, em si mesma, aspectos significativos, artificialmente fabricados, consoante ao que acontece em *Passagens, Roland Barthes por Roland Barthes* e “Dialética da malandragem”. Mas que o leitor perdoe colocar aqui esses nomes que são grandes sertões, enquanto risco uma veredinhazinha. Perdoe também esse prefácio desinteressante, ao contrário do marioandradino; inútil como o azevediano; longo como o hugoano. Perdoe novamente eu precisar pedir um terceiro perdão nesse terceiro parágrafo e nessa frase de três segmentos, sem haver razão aparente para as desculpas, mas queria fechar a abertura com essa frase ternária.

I  
**JGR, CDB, BU/RI/TI:**  
**“TUDO É E NÃO É”**

Antonio Candido, enfocando o terceiro-modernista<sup>16</sup>, escreveu: “O homem dos avessos”, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” e um texto curto sobre *Sagarana*<sup>17</sup>. Além desses, gostaria de chamar a atenção para uma entrevista realizada com o formador. Consta em uma edição especial de *Grande sertão: veredas*, organizada devido

12. Cf. SPITZER, “A ‘Ode a uma urna grega’ ou conteúdo versus metagramática”; TATE, “Tensão em poesia”, TINIANOV, *O problema da linguagem poética I*.

13. Cf. ELLIOT, *Ensaio*.

14. BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, p. 362.

15. Cf. FRYE, *Código dos códigos*.

16. A suposta geração de 1945, no que diz respeito a ser ou não um terceiro momento do Modernismo, é discutida por alguns críticos. Nesse particular, cf. p. ex. *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno.

17. As referências constam na bibliografia. Para ver uma análise de “Candido, leitor de Rosa”, cf. Sérgio Luiz Prado Bellei e Claudia Campos Soares (2011).

aos 50 anos de publicação do livro, em 2006. A entrevista é voltada, sobretudo, para o romance do escritor. Mas, de certa forma, é possível dizer que as afirmações de Antonio Candido levam em conta tal estória e abarcam similarmente outras produções de Guimarães Rosa. Lembram ainda aquilo que Roberto Schwarz havia chamado de redução estrutural: um ponto de uma obra a partir do qual os demais pontos podem ser em alguma medida explicados: algo mais ou menos próximo do que havia feito Marx na relação entre, por assim dizer, a infraestrutura econômica e a superestrutura social<sup>18</sup>.

De tal modo, nesse contexto, assegura o formador: “O que é bonito no *Grande sertão: veredas* é a extrema ambiguidade. É um romance muito fluido, as coisas são e não são [...]. Isso está tão trançado que a linha central do livro é quase a impossibilidade de distinguir o que é um e o que é outro”<sup>19</sup>. Esse “ser e não ser”, portanto, é uma estrutura fundamental em *Grande sertão: veredas*, e, ousado dizer, em todo o autor. A ambiguidade extremada, a impossibilidade de firmar uma certeza, os duplos que se negam e se completam: tais características correspondem a uma chave, que não é a única, mas que ajuda a compreender, em vasta medida, as criações de Guimarães Rosa. Antonio Candido complementa: “A força do *Grande sertão: veredas* pra mim é essa, é a ambiguidade, é o paradoxo, é o deslizamento constante de sentido, que tem o símbolo máximo do homem que é mulher”<sup>20</sup>. A ambiguidade

do ser e não ser; o paradoxo – anticartesiano, como lembrou João Adolfo Hansen<sup>21</sup> – capaz de admitir um dado e, simultaneamente, o seu contrário; o deslizamento, a impossibilidade de fixar um sentido único, pois tudo é e não é. Nisso está uma viável redução estrutural – antirredutora a propósito – de Guimarães Rosa.

O “Tudo é e não é” abarca outra particularidade de Guimarães Rosa. Na mesma entrevista, Antonio Candido comenta que conversou com o escritor sobre a posição política socialista, primordial para o crítico que baseia seu raciocínio a partir de uma lógica que perpassa o pensamento de Karl Marx. Rosa havia na oportunidade explanado que considerava justa a posição, mas que tinha outras preocupações, sobretudo. Repetindo frase de Candido que repete frase de Rosa: “O único problema fundamental do homem era saber se Deus existe ou não”<sup>22</sup>. A preocupação metafísica – maior do que a preocupação espacial ou com o enredo, conforme já havia indicado em carta a Bizzarri – é o item crucial para o autor e, segundo ele, para a sua obra, em particular, e para o homem, em geral. Não intento com isso levar adiante ideias como a de que a posição do autor seja a melhor em relação à sua própria arte, dentre as possíveis análises que podem ser feitas sobre os textos, como se estivesse com o escritor a resposta última sobre as verdades de sua literatura. De toda maneira, a ambiguidade do saber se Deus existe ou inexist

18. Para ver a análise de Roberto Schwarz sobre Antonio Candido, cf. SCHWARZ, *Que horas são?*, p. 140. Sobre Karl Marx, cf. *O capital*, e, na introdução *Um toque de clássicos*, o capítulo sobre o filósofo alemão.

19. CANDIDO, “Depoimento”, p.24.

20. CANDIDO, “Depoimento”, p. 25.

21. Cf. HANSEN, “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”. Vale observar, nesse caso, o fato de o título ser bastante expressivo.

22. CANDIDO, “Depoimento”, p. 22.

é sim indispensável no feixe de preocupações sobre as quais se debruçou o escritor e parece ecoar, ainda, a estrutura do “Tudo é e não é”, organizadora da produção rosiana: o episódio da conversa entre o romancista e crítico funciona como um biografema barthesiano capaz de criar uma ponte conceitual: um *punctum*, um pequeno detalhe de uma vida, uma unidade mínima significativa de uma existência, a partir do qual se consegue tecer uma aproximação entre o homem e a obra<sup>23</sup>. Nos textos rosianos talvez seja possível caminhar para *uma* – e não *a* – resposta em que “Deus existe e não existe”. Se na vida do sujeito Guimarães Rosa aparece essa postura dúbia em relação à fé, eu jamais ousaria dizer, não quero inferir qual o posicionamento do sujeito-civil e em no que toca às questões metafísicas; contudo não se pode negar que a reflexão sobre o Ser constitua um traço que marca a personalidade do escritor. Além disso, nas estórias rosianas, essa ambiguidade metafísica é intensa.

\*\*\*

*Zoon in*: da obra geral de Rosa para *Corpo de baile*: nesse livro em específico há também a compreensão de que tudo é e não é. A ensaísta Claudia Campos Soares, em artigos diversos e de certa coesão<sup>24</sup>, demonstra essa ambiguidade da publicação rosiana. Destaco um ensaio de título bastante significativo – “Multiplicidade e unidade: considerações sobre a edição comemorativa dos 50 anos de *Corpo de baile*” – no qual

a crítica tece apontamentos importantes. O texto possui, semelhante à entrevista de Antonio Candido, certa relação com a quinquagésima efeméride do duplo lançamento realizado por Rosa em 1956. E também na esteira de Candido está a compreensão de que na poética de Guimarães Rosa tudo é e não é; particularmente no que diz respeito ao *Corpo de baile*: tudo está na articulação entre multiplicidade e unidade.

Um pouco à moda benjaminiana, mas em um portátil catálogo de passagens, vejamos estes três trechos de Claudia Campos Soares:

“uma característica estrutural do livro: a articulação profunda que subjaz à autonomia relativa das estórias que o compõem”<sup>25</sup>.

“Rosa [...] pensou o livro ao mesmo tempo como unidade e diversidade, utilizando-se de um princípio caro aos poetas românticos ingleses: e *pluribus unum*”<sup>26</sup>.

“Como se vê, Rosa se preocupou em adotar medidas editoriais para que se mantivesse, apesar da divisão em três volumes, o sentido de conjunto que fundamenta a arquitetura do livro e unifica a obra”<sup>27</sup>.

A autora está discutindo, sobre a estruturação de *Corpo de baile*, a articulação entre a multiplicidade e a unidade. As novelas possuem autonomia relativa, em certo sentido podem ser lidas em separado, em certo sentido podem ser lidas

23. Estou utilizando considerações de Roland Barthes (*Roland Barthes por Roland Barthes; Sade, Fourier, Loyola; A câmara clara*) sobre o biografema, e de Eneida Maria de Souza sobre o mesmo conceito (2002), bem como sobre o que esta estudiosa brasileira chamou de ponte metafórica, embora eu prefira a expressão ponte conceitual.

24. Cf., p ex., SOARES, “Considerações sobre *Corpo de baile*”; “O olhar de Miguilim”; “Tensões no corpo fechado do Mutum”.

25. SOARES, “Multiplicidade e unidade”, p. 2.

26. SOARES, “Multiplicidade e unidade”, p. 3.

27. SOARES, “Multiplicidade e unidade”, p. 3.

enquanto um todo orgânico. Essa ambiguidade estrutural do livro foi pensada por Guimarães Rosa. Para comprovar a hipótese, Claudia Campos Soares se vale, por exemplo, de cartas trocadas entre o escritor mineiro e Edoardo Bizzarri. Nelas o romancista revela a utilização do *pluribus unum* – expressão de Virgílio correspondente a “De muitos, um”. Esse princípio é, em diferentes graus, caro a românticos como Friedrich Schlegel – capaz de criar a diversidade coesa dos fragmentos de *Athenäum* –, Victor Hugo – que procurou, exemplarmente em “Do sublime e do grotesco”, superar as polarizações dramáticas da arte clássica e criar uma harmonia formada por contrários – e Álvares de Azevedo – dono de um sujeito-lírico com duas almas nas cavernas de um cérebro<sup>28</sup>. Por sua vez, de acordo com Cláudia Campos Soares, o *pluribus unum* de Guimarães Rosa passa pela arquitetura do *Corpo de baile*: as medidas editoriais tomadas pelo escritor garantiam que, fragmentado em três volumes, houvesse uma unidade. Assim, por vias diversas, do mesmo modo como Antonio Candido salientou o “Tudo é e não é” – este estruturador de *Grande sertão: veredas*, e, por extensão, da poética Guimarães Rosa – Claudia Campos Soares destacou a ambiguidade organizadora de *Corpo de baile*.

\*\*\*

Luiz Roncari, por sua vez, focaliza “Buriti”. O autor publicou, em 2013, o seu *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e*

dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. Voltado para a novela, em disposição um tanto metonímica, procura analisar em certa medida questões que se encontram em todo o *Corpo de baile* ou em toda a obra de Guimarães Rosa. No entanto, em 2008, Roncari já havia publicado o ensaio “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”. Na ocasião, este havia saído na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. Corresponde, relativamente, a uma versão resumida – e quem sabe por isso mais eficiente – do livro posterior.

O texto de Luiz Roncari também pensa, mas por vias particulares, a múltipla união existente em Guimarães Rosa. Ao focar a “Buriti”, o crítico discute a possibilidade de leituras variadas, pensando, sobretudo, em fontes gregas e ligadas à tradição brasileira, além de alguns traços cristãos nas páginas de Guimarães Rosa. “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom” chama a atenção para o fato de Rosa ter conseguido dar coesão, tensa, para as fontes múltiplas. Ademais, ajuda a lembrar certa polifonia também no plano da construção das vozes narrativas, uma vez que os narradores em terceira pessoa de *Corpo de baile*, no geral, e de “Buriti”, em particular, usualmente contam com focos narrativos muito vinculados a alguns personagens, tendendo ao discurso indireto livre.

Assim, discutindo a existência de fontes diversas e de vozes plurais de personagens, Roncari, de alguma maneira,

28. Cf. SCHLEGEL, *O dialeto dos fragmentos*; HUGO, *Do grotesco e do sublime*; AZEVEDO, *Obra completa*, p. 190-191.

volta à questão do “Tudo é e não é”, uma vez que ambas as vias ajudam na elaboração ambígua-harmonizadora, capaz de revelar diversos pontos de vista e construir uma unidade a partir da complexa facetação. Nesse sentido, “Buriti”, enquanto caso particular, desenvolve soluções próprias para uma questão que abarca todo o *Corpo de baile* e, quiçá, a diversificada e unitária poética de Guimarães Rosa.

## II

### TRINDADE:

#### SER UM E NÃO SER UM, SER TRÊS E NÃO SER TRÊS

*Corte e montagem:* do “tudo é e não é” de Guimarães Rosa para o “Deus uno e trino” do cristianismo: na Bíblia, em Santo Agostinho e no *Catecismo da Igreja Católica* há uma compreensão de que Deus é e não é um, é e não é três. Em alguma medida o corte se faz entre contínuos literários porque, no mencionado Código dos códigos, Northrop Frye aborda a Bíblia como sendo literária. Assim, a interpretação da escritura sacra é admitida em um exercício de crítica literária, além de – mas não só, ou justo devido à possibilidade múltipla, dada a plurissignificação inerente ao texto com literaturidade<sup>29</sup> – aceitar exegeses que passam por formações como a de teólogos, ou mesmo por exercícios místicos. Acompanhando a perspectiva de Northrop Frye, gostaria de lembrar três fragmentos, a seguir. O primeiro está no começo de *Gênesis*, em uma narração em que Deus revela a origem

do mundo, espécie de cosmogonia judaica relida por cristãos que veem ali uma revelação antecipada do dogma trinitário; tudo vem ao mundo por meio da vontade do Criador, que é anterior a tudo o que existe, e cria o homem à sua imagem e semelhança; algumas tradições atribuem esse fragmento a Moisés, mas a crítica literária há algum tempo procura demonstrar que *Gênesis* foi composto por diversas mãos e em diversos momentos históricos, fundindo mitos também de diversas origens. O segundo trecho pertence ao Evangelho escrito por São Lucas com base em várias fontes, sendo o evangelista um médico grego, o qual viveu no primeiro século da era cristã; essa obra relativamente objetiva é com frequência dividida em três partes, ou seja, uma inicial, em que as figuras de Jesus e João Batista são próximas, a intermediária, em que o foco está na vida terrestre do Filho, e a final, mostrando a vida da igreja após a ressurreição de Cristo<sup>30</sup>; o fragmento selecionado se encontra na segunda parte, no momento em que Jesus está subindo para Jerusalém, quando realiza um louvor. O terceiro trecho, fragmento da segunda epístola de São Paulo para os cristãos que viviam em Corinto, foi escrito na primeira década de 50 da era cristã; nessa mensagem o autor frequentemente lembra o fato de Cristo possuir em si realidades muitas vezes contraditórias como morte e vida, pobreza e riqueza, fraqueza e força; o versículo selecionado é o último do livro, uma espécie de voto final para a comunidade, e uma síntese ternária.

29. Luis Alberto Brandão afirma que o termo “literaturidade” “parte, como no original russo, do substantivo ‘literatura’, e não do adjetivo ‘literário’, repleto de ressonâncias estetizantes em português” (*Teorias do espaço literário*, p. 22). Em consequência preferi o termo “literaturidade” em detrimento de “literariedade”. O que estou chamando de literaturidade é o que Boris Eichenbaum (“A teoria do ‘método formal’”) encara sendo aquilo que faz o texto literário ser literário. Há inúmeras respostas possíveis para essa questão, afinal abundam os debatedores do Formalismo Russo, tanto contra quanto a favor do movimento teórico. De toda maneira, pensar que o literário é – entre outras características – aquele que intensifica a forma, a torna bem mais do que um mero envelope do conteúdo, algo que traz em si uma significação particular, essa possibilidade parece, ainda hoje, interessante.

30. Considerando a divisão ternária do escrito lucano, estou levando adiante a hipótese de que o *Evangelho* e os *Atos dos Apóstolos* comporiam uma obra única, embora dividida. Assim, a terceira parte corresponderia ao livro seguinte; espécie de lira de duas cordas.

“Deus disse: **Façamos** o homem à nossa imagem, como **nossa** semelhança, e que ele domine sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra”<sup>31</sup>

“Naquele momento, ele exultou de alegria sob **a ação do Espírito Santo** e disse: **Eu te louvo, ó Pai, Senhor do céu e da terra**, porque ocultastes essas coisas aos sábios e entendidos, e as revelastes aos pequeninos. Sim, ó Pai, porque assim foi do teu agrado. Tudo me foi entregue por meu Pai e ninguém conhece quem é o Filho senão o Pai, **e ninguém conhece quem é o Pai senão o Filho** e aquele a quem o Filho o quiser revelar”<sup>32</sup>

“A graça do **Senhor Jesus Cristo**, o amor de **Deus** e a comunhão do **Espírito Santo** estejam com todos vós”<sup>33</sup>.

Para muitos exegetas, algumas dessas passagens não expressam a noção de Trindade, sobretudo o fragmento inicial. No trecho do primeiro capítulo do primeiro livro bíblico, supostamente estaria apenas um plural majestoso, e não a revelação do conceito em si. Por outra via, durante muito tempo a interpretação da sacra escritura procurou passar pela observação de que no começo Deus já se revelara como trino, um e três. Tal como aparece na exortação final da Carta aos Coríntios, quando São Paulo deseja à comunidade a graça do Filho, o amor do Pai e a comunhão do Espírito Santo, essas três pessoas independentes nas suas diferenças e iguais na sua unidade. Algo que fica mais claro – mesmo que, segundo

havia dito São Paulo, sempre estejamos a ver por enigmas – a partir do trecho do Evangelho de Lucas: “quem é o Pai senão o Filho”, ainda que exista, de forma relativamente independente, a ação do Espírito Santo, o Senhor do céu e da terra e a exultação de alegria do Filho<sup>34</sup>.

Santo Agostinho, alguns séculos depois dos textos bíblicos, elaborou o tratado *A trindade*. Nesse ínterim, certo número de Padres da Igreja havia feito o esforço de compreender e revelar o conceito, sem contarem com a sofisticação filosófica presente no bispo de Hipona. Antes dele, nomes como São Clemente de Roma, Santo Inácio de Antioquia, São Justino, Santo Irineu, Tertuliano, Santo Atanásio e São Gregório de Nazianzo procuraram, em diferentes momentos e de formas mais ou menos diversas, debater o problema. Desse modo Santo Agostinho não é um gênio a tirar de seu interior a revelação, além de ser questionável se o conhecimento produzido pelo autor seria resultado da Iluminação Divina, contudo é perceptível em obras como as *Confissões* o resultado de um processo de amadurecimento da reflexão. O religioso-filósofo, na arquitetura de seu pensamento, sofre em graus variados algumas influências como: o Maniqueísmo e as orações de Santa Mônica; Platão e, ou via, Plotino; São Paulo e o estoicismo. Nesse conjunto complexo que é o pensamento de Agostinho, *A trindade* também não se apresenta de jeito fácil, mas em uma leitura por vezes árdua para críticos se preocupam com a razão. De toda

34. É enorme a lista de ocorrências do número 3 em toda a Bíblia. Em meu pequeno percurso, escolhi algumas que me pareceram interessantes para caracterizar a Trindade. Não pretendo, com isso, esgotar os significados possíveis para o três. Apenas indicar que algum sentido de Trindade também perpassa esse algarismo. Além disso, a Trindade não está apenas ligada ao cristianismo, como indica Carl Gustav Jung (*Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*).

31. Gn 1, 26 – *Bíblia de Jerusalém*, negritos meus.

32. Lc 10, 21-22 – *Bíblia de Jerusalém*, negritos meus.

33. 2Cor 13, 13 – *Bíblia de Jerusalém*, negritos meus.

maneira, se me permito arriscar alguma síntese, no tratado o autor está procurando dizer que o Pai é tão-somente o Pai, contudo o Deus verdadeiro não é somente o Pai, mas é o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Cada uma das três pessoas da Santíssima Trindade é Deus, porém cada um não é Deus excluindo as demais pessoas da própria Trindade. Todos os atributos absolutos estão em cada pessoa da forma divina trina-unitária, porém não possui todos os atributos relativos, uma vez que eles correspondem separadamente a cada pessoa da Trindade<sup>35</sup>.

Diante dessas reflexões claras e truncadas, interessante pensar nas explicações dadas pelo atual *Catecismo da Igreja Católica*, fonte que aparenta ser menos acadêmica. Corresponde a um documento oficial da Igreja Católica Apostólica Romana. Em 1985, por ocasião das comemorações dos vinte e cinco anos do Concílio Vaticano II, o Papa João Paulo II convocou uma Assembleia Extraordinária do Sínodo dos Bispos. Nessa oportunidade, os Padres sinodais propuseram a criação de uma espécie de compêndio da doutrina católica, tanto em termos de fé quanto em termos de moral. Assim, no ano seguinte, Karol Wojtyła criou uma comissão de doze cardeais para a elaboração do texto. Além da presidência de Joseph Ratzinger, que posteriormente se tornou o Papa Bento XVI, essa comissão fez vasta consulta aos bispos católicos. Em 1992, a primeira redação estava

aprovada e promulgada, tendo sido um resultado de trabalhos múltiplos. Na sua versão mais recente, o documento – um dos sistematizadores, hoje, do dogma – coloca, sem historicização, tal quais muitos tratadistas, a Trindade. Sem falar que há um grande número de parágrafos dessa carta apostólica voltados para a questão trinitária. Visando a síntese indispensável aqui, gostaria de citar somente o parágrafo 234, em função de sua capacidade de tocar alguns traços específicos do tema. O fragmento se encontra na Primeira Parte – “A profissão da fé” –, na Segunda Seção – “A profissão da fé cristã” –, na parte “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”<sup>36</sup>:

O mistério da Santíssima Trindade é o mistério central da fé e da vida cristã. É o mistério de Deus em si mesmo. É, portanto, a fonte de todos os outros mistérios da fé, é a luz que os ilumina. É o ensinamento mais fundamental e essencial na ‘hierarquia das verdades de fé’. Toda a história da salvação não é senão a história da via e dos meios pelos quais o Deus verdadeiro e único, Pai, Filho e Espírito Santo, se revela, reconcilia consigo e une a si os homens que se afastam do pecado.

Como se vê no documento, Deus é, ao mesmo tempo, três – Pai, Filho e Espírito Santo – e um. Ainda de acordo com o *Catecismo oficial da Igreja*, essa verdade, misteriosa, é o núcleo da fé católica: todos os outros princípios cristão derivam

35. Para facilitar a compreensão do pensamento de Agostinho, somado à leitura do próprio *Tratado da Trindade*, sugiro a leitura de um comentarista como Evilázio Borges Teixeira, autor de *Imago Trinitatis: Deus, sabedoria e felicidade: estudo teológico sobre De Trinitate de Santo Agostinho*. Nas explicações acima, há um três resultante das minhas leituras tanto de Santo Agostinho quanto do comentarista. Gostaria de agradecer também a Jonas Samúdio, estudioso das relações entre literatura e religião, pela leitura atenta da parte dois deste meu ensaio. Quanto à leitura do artigo em geral, agradeço a Mônica Pimentel; a Claudía Campos Soares, agradeço a disciplina sobre Guimarães Rosa, a orientação e o diálogo profundamente importante para esse artigo; a Marcus Vinícius de Freitas, especificamente no que toca este ensaio, agradeço a disciplina sobre cartas literárias, sem a qual eu não teria visto a importância do número três em Rosa.

36. Sobre a contextualização do *CIC*, cf. o texto assinado pelo Papa João Paulo II, na abertura do livro.

desse primeiro: configura, portanto, “o ensinamento mais fundamental e essencial”. Além disso, como procurarei mostrar na parte seguinte deste ensaio, é a partir da centralidade desse dogma – mas não só dele – que Guimarães Rosa estruturou um elemento central na sua poética: na obra rosiana, no *Corpo de baile* e em “Buriti” Tudo é e não é: da mesma forma, porém de forma diversa, da forma de Deus ser um e não ser apenas um e ser três e não ser apenas três.

### III E A TRINDADE SE FEZ TUDO É E NÃO É

Para observar modos da Trindade – essa matéria, por assim dizer, menos ou mais extraliterária – ser expressa por elementos literários, necessário compreender que há, na feitura estética, uma internalização própria, capaz de desenvolver formas que consigam articular o conceito não apenas teológico. Autores diversos, ao longo da tradição, elaboraram suas lógicas de expressão da forma trina-unitária. Talvez o maior exemplo seja Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, pois buscou estabelecer uma arquitetura formal com tantos três a ponto de causar vertigem. Gostaria de chamar a atenção para nove questões. (i) A obra conta a saga de três personagens: Dante, Beatriz e Virgílio. (ii) É composta de três “livros”. (iii) Cada “livro” dá conta de um mundo pelo qual passam os personagens: Inferno, Purgatório e Paraíso. (iv)

Um a um os três mundos podem ser subdivididos em nove partes, como os nove círculos do Inferno, sendo o nove a soma de três mais três mais três. (v) Nesses três vezes nove se obtém o número vinte e sete: três elevado ao cubo, ou três vezes três vezes três, ou o nove numerológico decorrente da adição de dois e sete. (vi) Cada um dos três “livros” também é subdividido em trinta e três cantos. (vii) As estrofes que formam esses cantos estão em *terza rima*, ou seja, tercetos na rima progressiva ABA BCB CDC... (viii) Sem falar nas várias pequenas ocorrências de três espalhadas nas páginas, como a palavra “stelle”, ao final de cada “livro”. (ix) Em esferas amplas, vale lembrar ainda que a obra pertence ao *Tercento* italiano, por ter sido publicado entre 1304 e 1321.

Perto da monumentalidade dantesca, a binomia de Álvares de Azevedo, esse liliputiano poetastro. Ao seu modo, o ultrarromântico se insere na tradição que trabalha a questão da Trindade, de certa maneira. Estabelece uma homologia formal, em relação à concepção do Deus cristão, ao criar um sujeito coeso-cindido. Dante, em sua lógica particular, cria um universo formal a partir do número três; Álvares de Azevedo, por sua vez, cria um sujeito-lírico que é uma medalha de duas faces, ou seja, está inserido em um *continuum* de poetas nos quais há uma fragmentação do “eu”<sup>37</sup>: Sá de Miranda, William Wordsworth, Augusto dos Anjos, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Drummond, Ferreira Gullar, Paulo Leminski... Não se trata, conseqüentemente, de estabelecer o

37. Sobre o conceito de sujeito-lírico, sugiro a leitura de “A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, de Dominique Combe; o sujeito-lírico é esse três entre um eu-empírico e um eu-ficcional; o eu-lírico de Álvares de Azevedo é e não é real, é e não é ficcional, em dobras. Em *Uma lira de duas cordas*, essa publicação que é minha e de um outro que sou, porque a água do rio em que entrei não continua aqui, procurei reforçaram/ procuraram reforçei a ficcionalidade do sujeito-lírico azevediano; mas ali o reforço era um gesto também ficcional; lamento quando leem sem notarem as binomias – mesmo que toscas – do ensaio. Este gênero que se alinha à pena das normas técnicas e à tinta da literatura.

número três como base para delineamento de um universo ficcional. Mas observar a constituição de um sujeito-lírico a partir da noção de que se é fragmentado e uno, algo que apareceu de formas próximas e variadas em determinados autores da tradição: *pluribus unum*. Como Sá de Miranda, que consigo de desaveio; William Wordsworth, que refletiu sobre a escrita, uma paixão recolhida na tranquilidade; Augusto dos Anjos, esse filho do carbono e do amoníaco, monstro de escuridão e de rutilância; Sá-Carneiro, que se perdeu dentro de si porque era labirinto e, agora, quando se sente, é com saudade de si; Fernando Pessoa, que teve a alegre inconsciência de seus heterônimos e a consciência disso; Mário de Andrade, ou seus trezentos, trezentos e cinquenta; Drummond, poeta de sete faces; Ferreira Gullar, que teve uma parte de si sendo todo mundo e outra parte sendo ninguém, fundo sem fundo; Paulo Leminski, que em si viu o outro, e outro e outro...<sup>38</sup> É se inserindo nessa tradição que Azevedo afirma ter “duas almas nas cavernas de um cérebro”<sup>39</sup> – tradição da dispersão/fragmentação do sujeito, por sinal, muito maior do que quiseram Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna*, e Luiz Costa Lima, em sua, relativamente, teleológica *Lira & antilira*. O sujeito azevediano (pertencendo a uma linhagem muito vasta) é, portanto, uno e duo, ou binômico, seguindo suas propostas. Se nesse sentido talvez inexista o número três concernindo traço marcante, permanece a reelaboração da ideia de uma “eu” capaz de ser plural e singular.

Por sua vez, João Guimarães Rosa desenvolve caminhos próprios na internalização da forma trina-unitária. Além de trabalhar arquiteturas a partir do número três, como fizera Dante, e criar sujeitos uno-fracionados, como fizera Álvares de Azevedo e certa tradição do sujeito-lírico, Rosa estrutura muitos elementos de seus textos a partir de ambiguidades do uno/múltiplo, mais ou menos como Deus é e não é um, é e não é três. No plano geral da criação rosiana, possível vislumbrar uma grande coleção de arquiteturas trinas, um pouco ao estilo vertiginoso de Dante. (i) Em sua estreia, *Magma* (1936), Rosa já apresentava afinidade com itens trinos; insere na reunião de poemas um conjunto de nove haicais, esses tercetos japoneses, sendo que o livro recebeu um prêmio da Academia Brasileira de Letras e contou com o relatório bastante celebrativo do haicaísta Guilherme de Almeida; há ainda outros conjuntos de poemas unos e múltiplos: “Luar na Mata”, “No Araguaia” e “Poemas”, lembrando que este terceiro traz em todos os textinhos três versos<sup>40</sup>. (ii) Na sequência, *Sagarana* (1946), feito com três mais três mais três contos; o título do livro é uma terceira palavra, um hibridismo, formado a partir da junção de duas outras (saga/rana)<sup>41</sup>; o terceiro conto possui três sílabas poéticas em seu título (me refiro a Sa/ra/pa/(lha), de Sa/ga/ra(na), de JGR) e começa criando três conjuntos de três: “casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério [...]. Ao redor, bons pastos, boa gente, terra boa”<sup>42</sup>. (iii) *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas* saem ambos em 1956; vistos

38. Cf. o poema “Comigo me desavim”, de Francisco Sá de Miranda; o “Prefácio” às *Baladas líricas* de William Wordsworth; a “Psicologia de um vencido”, de Augusto dos Anjos; o poema “Dispersão”, de Mário de Sá-Carneiro; o projeto poético de Fernando Pessoa; o poema “Eu sou trezentos...”, de Mário de Andrade; o “Poema de sete faces”, de Drummond; o poema “Traduzir-se”, de Ferreira Gullar; e o poema “contranarciso”, de Paulo Leminski.

39. AZEVEDO, *Obra completa*, p. 190.

40. Cf. Rosa, 1997. O parecer relatado por Guilherme de Almeida consta nas primeiras páginas.

41. Sobre os neologismos de *Sagarana*, cf. AMORIM, *Os neologismos de Sagarana e sua tradução para a língua inglesa*.

42. ROSA, *Sagarana*, p. 117.

separadamente, são volumes distintos, compondo narrativas próprias e autônomas; vistos conjuntamente criam uma espécie de unidade espectral que vai da cidade, a qual cada vez mais invade os Gerais do *Corpo de Baile*, ao sertão de dificultosa penetrabilidade. (iv) *Grande sertão: veredas*, esse título de três palavras, seis sílabas; Antonio Candido, antes mencionado, havia dito que essa obra “É , e não é./ O senhor ache e não ache./ Tudo é e não é...”<sup>43</sup>; nonada, travessia, ∞ . (v) *Primeiras histórias* (1962), *Terceiras histórias* (1967) e todo mundo se pergunta onde estão as Segundas histórias; quando Paulo Rónai perguntou a Guimarães Rosa o motivo desse pulo, o escritor mineiro respondeu sem responder, como se pode ver em um diálogo de três travessões;

– Uns dizem: porque escrita depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras histórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas histórias*.

– E que diz o autor?

– O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.<sup>44</sup>

(vi) Mesmo em uma edição póstuma, como *Estas histórias*, acabou somando nove textos. (vii), (viii), (ix) Mas o

que em especial chama a atenção é a intensidade com que Guimarães Rosa trabalhou o número três nas cartas que trocou com Edoardo Bizzarri; as epístolas dizem respeito sobretudo à tradução de *Corpo de baile*, por isso é expressivo pensar que de alguma maneira Rosa estava procurando dizer que no livro traduzido pelo italiano haveria um intenso trabalho a partir de elementos trinos, talvez ajude a comprovar essa hipótese a análise tanto das missivas quanto das novelas publicadas em 1956; nas mensagens de Guimarães Rosa para Edoardo Bizzarri são sintomáticos três pontos: a recorrência da discussão sobre Dante Alighieri, elaborações formais a partir de um ritmo ternário, e a decisiva referência à noção de Trindade como um dado crucial na realização de *Corpo de baile*.

O primeiro ponto é notado a partir de uma consulta ao “Índice de nomes”, colocado ao final da edição de 2003, presente na *Correspondência com seu tradutor italiano*. O nome de Dante ao longo das linhas remetidas gera algumas discussões, chega a aparecer dezesseis vezes, perdendo somente para: “Corpo de baile”, “São Paulo (cidade)”, “Miguilim (‘Campo geral’)”, “Coco da festa do Chico Barbós”, “Grande sertão: veredas” e “Itália”. Em suma, o único item que escapa de perspectivas rosianas típicas e/ou geográficas, “Dante Alighieri” é um tema que atravessa o conjunto de epístolas muito em função do incentivo ítalo de Bizzarri. Ainda

43. ROSA, *Grande sertão: veredas*, p. 11. Barras inclusas por mim.

44. RÓNAI, “Os prefácios de Tutaméia”, p. 216.

assim é expressivo que Guimarães Rosa chegue a fazer a mais ou menos longa lista em que mostra “impregnações de Dante”<sup>45</sup>; chama seus leitores, aludindo à oração da Salve Rainha, de “degenerados descendentes do pai Dante”<sup>46</sup>; usa trechos da *Divina Comédia* nas epígrafes para uma carta<sup>47</sup>. Sem falar na suposta conferência que o escritor mineiro faria no consulado da Itália, em São Paulo, a respeito do autor florentino: “O meu Dante”<sup>48</sup>. Procurei mostrar alguns parágrafos atrás: Alighieri é por excelência um arquiteto ternário, possivelmente aquele que melhor expressou a trindade via recursos literários trinos. Por isso, a constante menção não é ocasional, Rosa estava também sugerindo o fato do grande autor ítalo ter influenciado na composição de *Corpo de baile*.

Além da repetida alusão ao escritor ternário, itálico e cristão, Guimarães Rosa, ao longo das mensagens, produz elaborações formais a partir de uma lógica trinitária. Sobram os exemplos. (i) Frases em que as vírgulas, ou travessões, separam três segmentos quaisquer:

Pois – não há dúvida – Grande sertão: veredas tem que ser o alvo principal.<sup>49</sup>

O ritmo, a dinâmica, os timbres.<sup>50</sup>

No “Índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias.<sup>51</sup>

(ii) Em outros casos, ainda que as divisões frasais geradas pela vírgula não ocasionem três segmentos, há sequências como as de três adjetivos/advérbios:

Fiquemos, porém, desde já, unidos, combinados, inseparados.<sup>52</sup>

Mas, sem pretender “ensinar padre-nosso ao Vigário”, vou dando aqui algumas sugestões, mínimas, meras e reles, despreziosas.<sup>53</sup>

Desde sua carta, última, amiga, boa, data de 12 de março, muita coisa houve, além do nacional movimentão.<sup>54</sup>

(iii) sequências de três substantivos:

Árvores, arbustos e má relva, são, nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono.<sup>55</sup>

Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente.<sup>56</sup>

Bebemos à saúde de tudo, de Diadorim, Otacília, Riobaldo.<sup>57</sup>

(iv) e sequências de três verbos: “Vôo. Corro. Precipito-me”<sup>58</sup>. (v) Em alguns momentos, notadamente em “V. Rio, 5 de Abril de 1963, o escritor mineiro subdivide a missiva em três tópicos. (vi) Em outros, apresenta uma única epístola com três epígrafes, como na “XV. Rio, 10.XIII.63”, sendo que algumas delas são retiradas do “Inferno” de Dante. (vii)

45. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 82-83.

46. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 97.

47. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 103-104.

48. Cf. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 170.

49. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 23.

50. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 26.

51. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 91.

52. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 21.

53. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 123.

54. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 148.

55. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 41.

56. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 89.

57. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 133.

58. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 144.

Sem falar no expressivo momento em que se qualifica a partir de três pontos de vista, em certos termos, religiosos:

“[...] sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita. [...]. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.”<sup>59</sup>

(viii) Por si só, este trecho de antemão mereceria *três exclamações*, outro tipo de recurso utilizado por Rosa<sup>60</sup>. (ix) Por fim, destaco que grande parte das epístolas possuem despedidas organizadas em três linhas, ocorrência usual desde a primeira remetida:

Com o grato e melhor abraço amigo  
do seu  
Guimarães Rosa.<sup>61</sup>

Um terceiro quesito para o qual gostaria de lançar cuidado: a decisiva referência à noção de que a Trindade é fundamental na redação de *Corpo de baile*: Guimarães Rosa explicita isso na carta “XVIII. Rio, 3 de janeiro de 1964”. Grande parte dessa missiva, segundo afirmado logo no começo, é relativa à novidade que o mineiro contará ao italiano: “Sairá

agora, no decurso de 1964, uma nova edição do ‘CORPO DE BAILE’ – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos”<sup>62</sup>. Na sequência, há uma explicação das dificuldades editoriais devido aos gigantismos da primeira e segunda edições. Agora, na terceira, poderá o agrupamento ser dividido em três: “Manuelzão e Miguilim”, “No Urubuquaquá, no Pinhém” e “Noites do sertão”. Mas como o próprio autor destaca, “Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, unidade entre eles”<sup>63</sup>. Portanto, serão/será livro(s) unitário(s) e tríplex(es), sobretudo devido a 3 – número frisado por João Guimarães Rosa – procedimentos editoriais:

1) o título ab-original, “*Corpo de Baile*”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3ª edição”, coisa que muito importa; 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os três volumes, variando apenas as cores (grená-arroxado ou *bordeaux*, para um; azul para outro; encarnado ou escarlato para o 3º); na relação das obras (“DO AUTOR”), explica-se que “A partir da 3ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:” e segue-se a indicação dos mesmos.<sup>64</sup>

São muitos os números 3 envoltos nesse pequeno espaço em que o remetente escolhe ordenar o argumento a partir de: “1) o título ab-oringinal”, “2) a capa” e “[3]” a relação entre

59. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 90. Essa citação também ajuda a perceber que a influência da Trindade não é a única na elaboração da forma trina-unitária de Rosa. Assim, espero recusar o determinismo direto, a linha que torna o cristianismo a única e verdadeira fonte para a poética rosiana. O autor é uno-múltiplo não somente por expressar a Trindade, mas também por a tornar um elemento entre vários.

60. Cf. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 129.

61. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 15.

62. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 119.

63. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 120.

64. ROSA, *João Guimarães Rosa*, p. 120.

as obras”. Observo alguns usos do algarismo aqui tão frisado. (i) O fato de ser “3ª edição” é “coisa que muito importa”, nada gratuita, e destacada mais de uma vez, pois interessa ao escritor a confluência do desdobramento “em 3 livros autônomos” justamente “A partir da 3ª edição”. (ii) É repetida menção ao fato de serem 3 volumes, livros autônomos, mas sempre com “o título ab-original” nos frontispícios internos. (iii) As obras autônomas possuem ainda três cores. Curiosa é a maneira que o dígito três, da terceira cor, se funde com o terceiro detalhe editorial ressaltado: na elaboração da frase, Rosa usa apenas uma vez o número para servir a dois contextos: “encarnado ou escarlato para o 3º); na relação das obras”. O uso unitário-variado para o algarismo que corresponde à cor “encarnado” – e qualquer semelhança com o Cristo, esse que é homem e é Deus encarnado, parece muito meditada – é de uma síntese impressionante. Se não bastassem tudo isso presente nessa carta decisiva, o autor conclui seu argumento dizendo que “O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro”<sup>65</sup>. A proximidade de ideias entre esse livro que é três sendo um e a noção cristã de Trindade salta aos olhos, reforçada devido à palavra “verdadeiro”: utilizada por Rosa e bastante comum na conjuntura do debate trinitário. Para se ter uma ideia, no indicado parágrafo 234 do *Catecismo da Igreja Católica*, o texto oficial da instituição afirma: “Toda a história da salvação não é senão a história da via e dos meios pelos quais o Deus **verdadeiro** e único,

Pai, Filho e Espírito Santo, se revela, reconcilia consigo e une a si os homens que se afastam do pecado”. Portanto, a homologia formal está colocada: o livro rosiano que é “um só verdadeiro” elabora uma forma específica de expressar “o Deus verdadeiro e único”, ainda mais pelo fato de que a obra do autor mineiro “ficará sendo em três livros distintos” em aproximação relativa ao Deus uno que é “Pai, Filho e Espírito Santo”.

\*\*\*

Se as linhas remetidas a Edoardo Bizzarri mostraram a importância da Trindade, como elemento a influenciar estética do *Corpo de baile*, quando se lê este volume o debate epistolar faz ainda mais sentido. Gostaria de lançar luz sobre três itens: a própria arquitetura editorial do livro, já indicada a partir da correspondência com Bizzarri, e também a partir de considerações de Claudia Campos Soares; as epígrafes, que são de três autores, sobretudo o Coco do Chico; e a escolha pelo gênero novela, esse que é e não é conto, é e não é romance. Então, começando (ou continuando) pela arquitetura editorial, convém lembrar argumentos recolhidos na fala da ensaísta mencionada: *Corpo de baile* se estrutura a partir de uma tensão entre multiplicidade e unidade; isso lembra o *pluribus unum* caro ao Romantismo; e ainda se deve às medidas editoriais tomadas por João Guimarães Rosa. O livro é originalmente constituído por um único catálogo de sete novelas, no

65. ROSA, João Guimarães Rosa, p. 121.

entanto a terceira edição subdivide o conjunto original em três, lembrando o dito pelo autor em epístola referida. Rosa tomou gosto por essa possibilidade, chegando a jogar esteticamente com o número três, enquanto contava para Bizzarri sobre os procedimentos editoriais. Procurou garantir que no frontispício de cada uma das edições separadas – “Manuelzão e Miguilim”, “No Urubuquaquá, no Pinhém” e “Noites do sertão” – estivesse menção ao *Corpo de baile*. Desse modo cada um dos novos arranjos teria a sua dança solo, mas nem por isso deixaria de dançar em conjunto, um corpo com três bailes. Isso faz lembrar o *pluribus unum* romântico, operador que no Brasil talvez remeta ao comentado Álvares de Azevedo, poeta que apresentou aos seus leitores um cérebro com duas almas. O *pluribus unum* rosiano escapole um tanto da tradição do sujeito-lírico, levantada anteriormente, contudo também consegue através de meios próprios criar possibilidades de encarar elementos textuais por meio da tensão entre uno e diverso (três). Ao discutir o gênero novela essa questão arquitetural voltará a aparecer.

*Travelling.* Passando pela capa, depois pelo frontispício, o leitor chegará às epígrafes. Ao longo das cartas enviadas a Bizzarri, a discussão em torno dos fragmentos de abertura é bastante extensa, o que revela a importância dos mesmos para os movimentos executados pelo *Corpo de baile*. São oito epígrafes no total, mas organizadas a partir de três autores,

relativamente variados: Plotino, Ruysbroeck, Chico Barbós. Plotino é um filósofo neoplatônico do período pós-aristotélico da Filosofia Antiga, importante em seu lugar entre o mundo Grego e o mundo cristão, sendo que a Filosofia Medieval tornará Plotino um nome decisivo via Santo Agostinho; do pensador, que viveu no terceiro século depois de Cristo, serão recolhidos quatro fragmentos de *Enéadas* e os três primeiros discutem a relação imóvel (uno)/móvel (diverso); o primeiro mostra a relação entre o centro imóvel e a circunferência móvel, o segundo parece preferir o aspecto constante dessa dialética enquanto o terceiro prefere o traço múltiplo, ao passo que o quarto remete entre outros à dança. Ruysbroeck, o próximo autor citado, é hoje de difícil acesso; do místico belga medieval, Rosa selecionou três passagens, retiradas de um livro de dois títulos chamado *O anel ou a Pedra Brilhante*; as três citações se referem à pedra brilhante, mostrando um acúmulo de traços formais inerentes ao objeto, sendo ele redondo e plano e pequeno. Mas dos três núcleos de epígrafes gostaria de me deter, um pouco mais, no Coko do Chico; supostamente, equivale a uma canção popular recolhida por Guimarães Rosa, em suas andanças; o mineiro trata essa canção em mensagens a Bizzarri e, como citado, a discussão sobre ela é um dos temas de maior incidência ao longo das missivas trocadas com o italiano. Proponho, a seguir, uma divisão da canção; assinalei com negrito as sílabas tônicas visando o acompanhamento dos comentários abaixo:

Da/ man/**dio**/ca/  
**que**/ro a/ **ma**/ssa/  
 e o/ bei/**ju**,  
 do/ mun/**déu**/  
**que**/ro a/ **pa**/ca  
 e o/ ta/**tu**;  
 da/ mu/**lher**/  
**que**/ro o/ sa/**pa**/to,  
**que**/ro o/ **pé**!  
 – **que**/ro a/ **pa**/ca,  
**que**/ro o/ ta/**tu**,  
**que**/ro o/ mun/**dé**...  
 Eu,/ do/ **pai**,  
**que**/ro a/ **mãe**,  
**que**/ro a/ **fi**/lha:  
 tam/bém/ **que**/  
 ro/ ca/**sar**/  
 na/ fa/**mi**/lia.  
**Que**/ro o/ **ga**/lo,  
**que**/ro a/ **ga**/**li**/nha  
 do/ te/**rrei**/ro,  
**que**/ro o/ me/**ni**/no  
 da/ ca/**pan**/ga  
 do/ di/**nhei**/ro.  
**Que**/ro o/ **boi**,  
**que**/ro o/ **chi**/fre,

**que**/ro o/ **guam**/po;  
 do/ cum/**bu**/co,  
 do/ ba/**la**/io,  
 que/ro o/ **tam**/po.  
**Que**/ro a/ pi/**men**/ta,  
**que**/ro/ **cal**/do,  
**que**/ro o/ **mo**/lho  
 – **eu**/ do/ **guam**/po  
**que**/ro o/ **chi**/fre,  
**que**/ro o/ **boi**  
**Qu**'é/ **de**/le, o/ **doi**/do,  
**qu**'é/ **de**/le, o/ ma/**lu**/co?  
**Eu**/ **que**/ro o/ **tam**/po  
 do/ ba/**la**/io,  
 do/ cum/**bu**/co...<sup>66</sup>

Gostaria de destacar o fato de todos os versos dessa epígrafe estarem divididos em três segmentos, sendo que boa parte desses segmentos também estão divididos em três sílabas, exceto em casos especiais. Isso posto, salta aos ouvidos a estruturação ternária, a inserção de três frações dentro de um verso. Todas as linhas são unas e trinas. Os únicos episódios em que dentro de um verso não há três pés trinos – que frequentemente exprimem anapestos – ocorrem em momentos particulares. (i) Quando aparecem termos como “eu” ou “quero” no começo da linha, forçando o anapesto ser

66. ROSA, *Corpo de baile*, p. 9.  
 Divisão minha.

substituído ou por quatro sílabas ou por um segmento de três sílabas com forte-fracas-forte; (ii) no penúltimo verso, justo quando se pergunta “Qu’ é dele”, admitindo a leitura de que o elemento três figura *la disparition*; (iii) e na sequência “Eu/ que/ro o/ tam/po”, quando ocorrem tanto “eu” quanto “quero”, assim como o eu-lírico quer as totalidades. Portanto a tensão, entre o um e o três, existe no plano rítmico do *Coco do Chico* e é acompanhada pelo plano semântico. Pelo uso de tais recursos a letra popular – capaz de dar uma nota diversa às epígrafes, que possuíam Plotino e Ruysbroeck, autores ligados à cultura erudita – abre muito bem o que aparece na sequência.

Não por acaso são novelas; mas essa classificação está longe de resultar na única dada pelo autor; na verdade, parece que os textos foram ganhando cada vez mais categorias, e subcategorias. Destaco, nesse particular, a primeira edição da obra. *Corpo de baile* saiu inicialmente em dois volumes, são de 1956, apresentam o subtítulo “Novelas”. No entanto, essa mesma versão traz um sumário inicial, o qual denomina “poemas” as produções. Eles estão na seguinte ordem: “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-dalalão (Dão-lalalão)”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”. Ao final do segundo volume consta ainda outro índice, diverso do primeiro, organizando dois conjuntos: (i) “Gerais (os romances)”: “Campo

geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão”, “Buriti”; (ii) “Parábase (os contos)”: “Uma estória de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-bronze”. Essas nomenclaturas variadas deixam claro que os textos não são tratados de formas estanques. Alternando os enfoques, o autor classificou as narrativas como (i) novelas, (ii) poemas, (iii) romances ou contos. Observando hoje tais classificações acredito que um dos elementos que possibilitaram o tratamento plural é o fato das composições poderem ser enquadradas – se me permito o equívoco programado, ao fixar uma única nomenclatura, de maneira a frisar o argumento – sob o rótulo de novelas. Entre estudiosos, é recorrente essa classificação, além de edições como a segunda usarem o subtítulo “sete novelas”<sup>67</sup>. De tal modo, utilizo o termo geral *novela* na medida em que ele permite uma oscilação maior, por estar em um entre-lugar. Conformam um gênero que possui algo de romance e de conto, não sendo nenhum dos dois, e/ou sendo um pouco de cada. Em relação às estruturas da narrativa – destaco a ação, o tempo e o espaço, a extensão textual – é mais complexo do que o conto e menos do que o romance. Poderia dizer que a novela é e não é conto, é e não é romance<sup>68</sup>. Essa ambiguidade foi profundamente aproveitada por Guimarães Rosa. Caso o autor fizesse contos – fizera antes “Sarapalha” e faria depois “A simples e exata história do burrinho do Comandante” – ou fizesse romance – *Grande sertão: veredas* – seria difícil pensar que as nomenclaturas dadas às narrativas do *Corpo*

67. Cf. ROSA, *Corpo de baile: sete novelas*.

68. Cf. MOISÉS, *A criação literária*, p. 103-156.

*de baile* pudessem oscilar entre o conto e o romance. Não seriam romances, seriam contos, sem aumentar um ponto. No entanto, as narrativas aqui enfocadas são bem maiores do que “Sarapalha” e bem menores do que *GS:V*, ficando em um íterim capaz de permitir a oscilação desejada pelo autor. Enfim, cada leitor o que quer aprova dessas oscilações, o leitor escolhe. Ser pão E pães? – questão de minhas opiniões... Desconfio de muita coisa; aproveito de todas; bebo água de todo rio... O mais importante e bonito, em Rosa, é isto: que as classificações não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas ou foram terminadas intermináveis, são fixadas em um estilo que as faz estar sempre mudando.

\*\*\*

Mudando novamente o enfoque, convém olhar mais de perto uma novela, em específico; por nos aproximarmos das últimas danças do baile, que mimetiza cabeça-tronco-membros de outro *Corpo*, escolhi falar um pouco sobre o “Buriti”; essezinho é romance, é conto essezim, novela. Vereda em vereda, lendo o “Buriti”, espero varar para após: depois termino e vou ficar calado, é que a velhice desse ensaio principiou, quase hora de falar nos mortos: nonada. Mas antes basta um vulto ligeiro de tudo; se fosse dar títulos para os três próximos parágrafos, começando por este mesmo: (i) do Mutum ao Buriti, Miguilim/Miguel; (ii) Uma novela, dois focos narrativos, três partes; (iii) o final que é e não é. Do

Mutum ao Buriti porque a última composição do *Corpo de baile* está em profundo diálogo com a primeira. Enquanto esta, “Campo geral”, se passava no Mutum; aquela, “Buriti”, se passa no “Buriti Bom”; alguns elementos, apesar da divisão entre os textos, aproximam as duas narrativas. Por exemplo, nas duas aparece a figura de Miguilim/Miguel, o idêntico porém diverso. Ele é Miguilim na primeira, um dos personagens carismáticos da produção rosiana, principalmente para leitor que uso óculos desde a infância. Esse um certo “eu” abre o livro criando passagens, andanças, travessias. Está de sete para oito anos, sendo crismado, viajando a cavalo com tio Terêz. Miguilim também está fechando a primeira novela criando travessias, colocando os óculos e vendo o mundo ganhar novos contornos, seguindo viagem com o doutor. Já em “Buriti”, Miguilim é Miguel, está alguns anos mais velho; no lugar do cavalo, agora Miguel anda de *Jeep*, a modernidade vai entrando variadamente nos Gerais. Essas e outras coincidências (ou seria melhor reincidências?) aproximam as duas histórias. Tornam Miguel/Miguilim uma espécie de sujeito fragmentado, com duas vidas no *Corpo de baile*, lembrando as duas almas nas cavernas do cérebro do sujeito-lírico azevediano. Não há um indivíduo único e em identificação plena consigo; tampouco há um sujeito tão cindido que não reconheça, em suas nuances, alguma incerta integração do que se é. Por assim dizer, Miguilim corresponde a uma espécie de sinédoque dessas duas novelas, ou da estruturação do *Corpo*

*de baile*. Em “Campo geral” e em “Buriti”, não há apenas uma inteireza fechada em si, não há apenas uma interdependência entre as novelas; elas são dois membros do *Corpo* único. Miguel é Miguilim e não é Miguilim; em “Buriti” estão elementos de “Campo geral”, mas estão ainda outros elementos. Unidade e multiplicidade. Se ao ler “Buriti” o leitor tiver conhecimento sobre “Campo geral”, poderá amarrar alguns fios entre ambos, mas isso jamais impediria a leitura autônoma de cada estória.

“Buriti” também apresenta as suas cisões/coesões internas. A novela é dividida em três partes. A edição da *Ficção completa* de Guimarães Rosa, igual a outras edições, exhibe três estrelinhas separando cada um dos cortes operados: a primeira seção vai da página 696 a 743; a segunda começa nesta mesma página e termina na 821; a terceira, a menor, da 821 até a 826. Dessa maneira, o gráfico editorial explicita a intenção em fracionar “Buriti”, e em três segmentos. São partes relativamente independentes, e relativamente interdependentes, espécie de três episódios de um todo. Luiz Roncari, no referido *Buriti do Brasil e da Grécia*, lembra outros aspectos que tornam singular e plural essa novela tripartite: em todas essas três frações há narrador em terceira pessoa. Apesar disso, reforça o crítico, o texto trabalha com pontos de vista narrativos lembrando a “visão com”. Na primeira e terceira partes, o ponto de vista de Miguel, que também é Miguilim; o de Lalinha na segunda.

Essas variações tramam uma unidade múltipla. É sempre o mesmo recurso, o narrador em terceira pessoa, mas a visão que se aproxima desse narrador é distinta. Sem falar que a própria configuração do narrador denota um suposto afastamento (visto que está em terceira pessoa) e uma aproximação (decorrente da “visão com”). Alcançando um pouco mais dessas personagens, Miguel e Lalinha, algumas comparações podem ser operadas. Nesses sujeitos de papel incidem tensionamentos entre diferença e repetição. Poderiam ser comparados, por exemplo, quanto às suas origens: tanto um quanto a outra são de fora do “Buriti Bom”, o espaço no qual se concentra a narrativa, em maior medida. Miguel é dos Gerais; Lalinha, da cidade. Ele, ao observar a trama, possui uma visão idealizada; ela, em contraste, é realista. Talvez isso se deva ao fato de Miguel ter uma origem mais humilde, ocasionando algum vislumbre diante de condições sociais amenas, se comparadas às anteriormente vistas no Mutum (“Campo geral”). Mas, voltando à harmonia trina do “Buriti”, a escolha dessas personagens que operariam a “visão com” ressalta outra vez as sequências de proximidades (inteirezas) e distanciamentos (trincas). “Buriti” é, em suma, uma única novela; esta se constitui a partir de dois focos narrativos distintos, mas que também possuem itens comuns, como uma visão mais realista ou mais idealizada de dois sujeitos exógenos; os focos narrativos, operados por esses sujeitos, variam nas as três partes do texto.

Na última parte, o autor trama um final bastante aberto, criando certa expectativa de inconclusão. Travessia.

– O rapaz espiava, queria mais olhos.

O *jeep* avançou, acamando a campina dos verdes, entre pássaros expeditos, airados. Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fôsse aprender a vida. Era uma curta andada – entre o Buriti-Grande e o Buriti-Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia<sup>69</sup>.

Miguel está voltando para o Buriti-Bom, pensando em pedir a mão de Lalinha, enquanto ela de alguma forma espera por ele. Não se sabe como foi a chegada, o que aconteceu na relação entre os dois, tampouco o que ocorreu no almoço do regresso. Essas lacunas deixam o final aberto. Miguel, “Diante do dia”, chegaria de *Jeep*. Analogamente ao modo de Miguilim abrir o *Corpo de baile* sendo um viajante, quando havia sido levado por tio Terêz para ser crismado, Miguel parece estar às portas de outro sacramento cristão: o matrimônio. O livro termina no levantar do dia. Auroras. A inconclusão manifesta um final que é e não é: está fechada a obra, mas ficaram escancaradas as vidas das personagens. As linhas escritas por Guimarães Rosa são; mas Miguel e Lalinha casaram?, Miguel, de fato, chegou ao Buriti-Bom?, concluiu a andada? Na ausência de respostas, o final é o término, mas não termina; fecha, abre, porém; tudo é, mesmo

ainda não sendo, ou estando sempre no vir a ser. Isso foi o que sempre me invocou, não carece de que o fim seja o fim, e o começo o começo. Nem todos os pastos são demarcados... Apresenta não é o caso inteirado em si, mas a entre-coisa, este baile tem os corpos muito misturados. No meio do redemoinho; tudo que é bonito é absurdo.

#### REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**: edição bilíngue: italiano/português. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.
- AMORIM, Rodrigo. **Os neologismos de Sagarana e sua tradução para a língua inglesa**. Assis: Unesp. 2002. (Dissertação de mestrado).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**: volume único. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Telles. Introdução de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Edição preparada por A. Arnoni Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.
- AZEVEDO, Álvares. **Obra completa**: volume único. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

69. ROSA, *Corpo de baile*: sete novelas, p. 513.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo por Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa por Tzvetan Todorov. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2015. (Coleção 50 anos).

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).

BELLEI, Sérgio Luiz Prado; SOARES, Claudia Campos. Candido, leitor de Rosa: crítica e crítica (do) por vir. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. v. 1, n. 18., Rio de Janeiro: Abralic, 2011. p. 97-114. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415576829.pdf>.

BELÚZIO, Rafael Fava. **Uma lira de duas cordas**: o ritmo como elemento construtivo da binomia de **Lira dos vinte anos**. Belo Horizonte: Scriptum, 2015. (Coleção homenagemàpoesia).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução do alemão de Irene Aron, Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

**BÍBLIA DE JERUSALÉM**. 6ª ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013. (Coleção Estudos).

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

CANDIDO. Antonio. "O homem dos avessos". In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 294-299. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

CANDIDO. Antonio. "Sagarana". In: COUTINHO, Eduardo. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 242-247 (Coleção Fortuna Crítica, 6).

CANDIDO. Antonio. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 147-179.

CANDIDO. Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO. Antonio. "Depoimento". In: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas** – Edição comemorativa – Com DVD. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

**CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA**: Edição típica vaticana. São Paulo: Loyola, 2000.

COMBE, Dominique. "A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia". Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: **Revista USP**. n 84. Dez-Fev. 2009-2010, p. 112-128.

EICHENBAUM, Boris. "A teoria do 'método formal'". In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 31-82.

ELLIOT, T. S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas cidades, 1991. (Col. Problemas atuais e suas fontes).

FRYE, Northrop. **Código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia (1950/1980)**. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

HANSEN, João Adolfo. "Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa". **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale/issue/view/596>. Acesso 11/05/2016.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: Tradução do "Prefácio do Cromwell". Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s/d. (Coleção Elos).

JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do Dogma da Trindade**. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LIMA, Luiz Costa. **Lira & antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**: Guimarães Rosa a luz do nome de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

MARQUES, Oswaldino. "A revolução Guimarães Rosa". In: **A seta e o alvo**: análise estrutural de textos e crítica literária. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957. p. 171-177.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. 6 volumes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa I. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

NUNES, Benedito. "A matéria vertente". In: **Seminário de ficção mineira**: de Guimarães Rosa a nossos dias, n. 2, 1982, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Conselho Nacional de Cultura, 1983. p. 9-29.

PESSOA, Fernando. **Obra poética e em prosa**. Organização, introduções e notas de António Quadros. 3 vols. Porto: Lello & Irmão, 1986.

PLOTIN. **Ennéades**. Texto estabelecido e traduzido por Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres, 1924-1938.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; OLIVERIA, Márcia Gardênia Monteiro de. **Um toque de clássicos**: Marx, Durkheim e Weber. 2ª ed. revista e atualizada. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

RÓNAL, Paulo. "Os prefácios de Tutaméia". In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 215-20.

RONCARI, Luiz. **Buriti do Brasil e da Grécia**: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. São Paulo: Editora 34, 2013.

RONCARI, Luiz. "Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom". In: **Revista do IEB**. n. 46, p. 43-80, fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34600/37338>. Acesso em 09/05/2016.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**: sete novelas. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**: volume 1. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes**. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Coleção Biblioteca Luso-Brasileira; Série Brasileira).

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas** – Edição comemorativa – Com DVD. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor Edoardo Bizzarri. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Desenhos de Poty Lazzarotto. Parecer da Comissão Julgadora do Concurso Literário da ABL assinado por Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Ilustrações de Poty. Poema de Carlos Drummond de Andrade. Estudos de Óscar Lopes e Álvaro Lins. Introdução biográfica de Renard Perez. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poesia de Mário de Sá-Carneiro**. Organizado por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

SÁ DE MIRANDA, Francisco. **Obras completas**. 2 volumes. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1976.

SANTO AGOSTINHO. **A trindade**. 7ª ed. São Paulo: Paulus, 2014.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. Revisão cotejada de acordo com o texto latino por Antônio da Silveira Mendonça. 22 ed. São Paulo: Paulus, 2010. (Coleção Patrística).

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **Mundanos fabulistas**: Guimarães Rosa & Nietzsche. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

SCHWARZ, Roberto. "Grande sertão e Dr. Faustus". In: **A sereia e o desconfiado**. 2ª edição. Paz e terra, 1981, p. 43-52.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHLEGEL, Friedric. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOARES, Cláudia Campos. "Multiplicidade e unidade: considerações sobre a edição comemorativa dos 50 anos de **Corpo de Baile**". In: **Recorte**. v. 7, n. 1. 2010. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/25/pdf>. Acesso em 11/05/2016.

SOARES, Cláudia Campos. "Considerações sobre **Corpo de baile**". In: **Itinerários**: Revista de Literatura. n. 25, 2007. p. 39-64. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2438/2006>. Acesso em 11/05/2016.

SOARES, Cláudia Campos. "Tensões no corpo fechado do Mutum". In: BASTOS, Alcmeno [et. al.]. **Estudos de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. p. 133-162.

SOARES, Cláudia Campos. "O olhar de Miguilim". In: **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, vol. 14, jan./jun. 2007. p. 147-168.

SOARES, Cláudia Campos. "**Grande sertão: veredas**: a crítica revisitada". In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 1136-145, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale/issue/view/596>. Acesso 11/05/2016.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. (Coleção Humanitas).

SPERBER, Suzi. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo, 1976.

SPITZER, Leo. "A 'Ode a uma urna grega' ou conteúdo versos metagramática". In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**, volume I. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 310-351.

TATE, Allen. "Tensão em poesia". In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**, volume II. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 70-85.

TEIXEIRA, Evilázio Borges. **Imago Trinitatis**: Deus, sabedoria e felicidade: Estudo teológico sobre **De Trinitate** de Santo Agostinho. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I**: o ritmo como elemento construtivo do verso. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. **Lyrical Ballads**. London: Oxford University, 1911.