



“SAUDADES DE DESTINO”: FORÇAS E CORPOS *FORA DE REGRA* NO *CORPO DE BAILE* DE GUIMARÃES ROSA

Danilo Almeida Patrício*

* danilopatricio1@gmail.com

Doutorando em História pela UFMG (bolsista Fapemig). Graduado em Comunicação Social e Mestre em História pela UFC.

RESUMO: “Saudades de destino” é uma expressão utilizada no início da novela-conto “A Estória de Lélío e Lina” para expressar o sentimento do protagonista, o vaqueiro Lélío. Com ascendência familiar nos sertões, ele parte da cidade para os Gerais mineiros na busca incessante de significâncias, que se elaboram nas novas e diversas experiências que vivencia, estendidas a pessoas e mundos que conhece no caminho, principalmente na Fazenda do Pinhém. São aqui seguidas as trajetórias de personagens dessa e de outras histórias de *Corpo de Baile* (1956), de João Guimarães Rosa, propondo questões a partir de uma *escrita em movimento*. O tecido estético carrega embates entre forças históricas, incluindo as dos fazendeiros e as que partem das cidades, em nome de *progressos*, confrontadas à diversidade iletrada de sertanejos, astuta e incômoda ao convívio de regras, tal como os enredos e outras elaborações do texto literário, composto pelo escritor e as práticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Corpo de Baile; Trajetórias.

RESUMEN: “Soledad de um destino” es una expresión utilizada al principio de la novela-cuento “La historia de Lelio y Lina” para expresar el sentimiento del protagonista, el vaquero Lélío. Con la ascendencia familiar en las tierras del interior, él sale de la ciudad para los *Gerais mineiros* para buscar incesantemente significaciones, que se elaboran en las nuevas y diferentes experiencias que él vive y se prolonga a las personas y mundos que conoce en el camino, especialmente en la Granja Pinhém. Aquí se siguen las trayectorias de los personajes desta y de otras historias de “Corpo de Baile” (1956), de João Guimarães Rosa, y se presentan cuestiones a partir de una *escrita que se mueve*. El tejido estético lleva a enfrentamientos entre fuerzas históricas, incluidas las fuerzas de los granjeros y las que salen de las ciudades, en nombre de los *progresos*, confrontadas con la diversidad analfabeta de la gente del campo, astuta e incómoda ante la convivencia con las reglas, tal como las tramas y otras elaboraciones del texto literário, compuesto por el escritor y por las prácticas culturales.

PALABRAS-CLAVE: Guimarães Rosa; Corpo de Baile; Trayectorias.

Mais por mais, que um queira, não queira, a vida de verdade era sempre esquisita e fora de regra.¹

É com esta força de vida, em “saudades do destino”, que o vaqueiro Lélío chega à fazenda do Pinhém, nos Gerais de Minas. Ávido por novas experiências, o protagonista mira-se pela lembrança nos sertões, a partir da trajetória do pai, vaqueiro afamado nas fazendas da região. Apenas com *vagas lembranças*, Lélío não convivera intensamente com o pai, que abandonara a família seguindo com mulher do mundo, “desafamada”, conforme ouve da mãe e dos próximos de sua infância. Adentrar os sertões para Lélío, portanto, não é uma procura nostálgica de um passado que viveu, mas se guia por uma imagem rememorativa que, em “solavancos”, abre novas possibilidades, “buracos”, em meio a “estranhas ressurgências do passado no presente”. Essa *abertura* possui dimensões coletivas² elaboradas na trajetória que, a partir dessa imagem não vivida, mas sentida, passa a traçar um percurso que resiste à paralisia, movimentando-se na elaboração de futuros.

Essa caminhada do vaqueiro Lélío descortina novas questões *quebrando* a concepção temporal linear, evolutiva, que a modernidade civilizadora quer demarcar, confrontada na novela por uma escrita de experiências na proposta de uma modernidade estética.³ Com “saudades de destino”, Lélío reelabora esse tempo antigo, que a intensidade de vivências vai

sempre implodindo, em uma vida *fora de regra* que passeia pela novela-conto, sempre em poesia, rompendo gêneros canônicos e formatos convencionais, com autorias peculiares, por onde o escritor se espalha em permanente movimento poético, afastando-se, assim como o texto, de um único logos decifrável. É uma temporalidade que se desenha com o leitor e, *ao mesmo tempo*, balança este, em incessante criação. Nesse friccionar da Leitura, na tensão do formato livro⁴, concretiza-se uma dimensão de Corpo como lugar de vivência da história e, simultaneamente, lugar que a narra. Corpos alegres, indóceis e astutos, apesar das tentativas de controle. Corpos históricos e estéticos.

Nos sucessivos encontros amorosos noturnos nas noites do sertão do Buriti Bom,⁵ as palavras do fazendeiro Liodoro em direção a Lalinha, vinda da cidade, mostravam como o corpo “alterava a espessura do tempo”.⁶ As sete novelas de *Corpo de Baile* (1956) tanto podem ser lidas de modo autônomo como pela comunicação que possuem entre si, na (in) completude das páginas.⁷ Avistadas aqui em movimento que trasborda a forma literária de livro, as sete narrativas, nele tocáveis, são percorridas como lugares que agregam simultaneamente forças dos sertões brasileiros - no braço histórico do interior do país - e do universo que se forma a partir do urbano, perceptível pelos movimentos das narrativas que descortinam as cidades, que *surgem* nos enredos e se materializam nas trajetórias de personagens. A priori, um país

1. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p. 249.

2. GAGNEBIN, *Lembrar, escrever, esquecer*, 2006, p. 55.

3. OTTE, A preciosidade dos farrapos, 2011, p.298-307.

4. ROWLAND, *A forma do meio*, 2011, p. 117.

5. Referência a “Buriti”, novela que também integra *Corpo de Baile*.

6. ROSA, *Noites do Sertão*, 2001c, p.264.

7. *Corpo de Baile* é lançado com este título em 1956, formado por 7 estórias (novelas/contos) que possuem autonomia de leitura em cada uma e ao mesmo tempo se comunicam entre si, mais notadamente, em dimensão ampliada, na trajetória do menino Miguel, que deixa o sertão Mutum para viver na cidade, adentrando o Buriti Bom ao final do livro, como o veterinário Miguel. A 1ª edição é lançada em janeiro de 1956 dividindo as 7 estórias em 2 volumes, com volume único na 2ª edição, de 1960. Entre 1964 e 65, o livro é repartido em 3 volumes, cada um recebendo título próprio na distribuição das 7 narrativas.

com dois grandes corpos que se *estranham* em suas diferenças históricas. Mais adiante da dança, um passo à frente, vê-se um Corpo *aumentado*, existido nos conflitos de suas muitas partes, que se tocam, se batem, para caminhar já sem a possibilidade de se apartarem nos futuros que se anunciam.

Em certos dias, surgia na varanda uma mansa gente – *os pobres do mato*. Eram umas velhas, tiritáveis, xales pretos tapando remendos, os rostos recruzando mil rugas; e *as rugas eram fortes*, assim *fortes os olhos, os queixos* – e quase todas eram de uma raça antiga, e claras: davam *ideia de pertencer a uma nação estrangeira* (...) Esses podiam testemunhar milagres. Não, o sertão dava medo – podia-se *cair nele a dentro*, como *em vazios* da miséria e do sofrimento.⁸

Os personagens de *Corpo de Baile* situam-se nessa “nação estrangeira”, dentro do território do país e ao mesmo tempo fora dele. Não pertencendo de modo efetivo à oficialidade – do Estado, do mercado econômico formal –, *estrangeiros* a ela, os seres de *Corpo de Baile* – também fauna e flora – estão na mira direta do progresso desenvolvimentista, através da ciência, da técnica que se anuncia visando *melhorias* ao que julga *vazios* de História. E é *estranhamente* que os personagens se defrontam com as promessas feitas pelo progresso, que existem nessa condição, de promessas, que iludem pelo aparente, em direção ao controle e (tentativas de) disciplinamento engendrados externamente às populações sertanejas.

Essa prometida *otimização da vida* desenha-se nas narrativas através de concessões, de favores feitos àqueles julgados como inferiores – supostamente arcaicos e atrasados.

Personagens marginais (na obra), imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros. Eles é que formam o corpo de baile num teatro em que não há separação entre palco e plateia. O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano.⁹

As tramas de *Corpo de Baile* presentificam situações peculiares apresentando repertórios da ciência. Através de imagens e movimentos, as narrativas esboçam uma tecnologia/saber que é *concedida* aos “pobres do mato”,¹⁰ como benefícios *permitidos* conforme articulação dos poderes locais, como o dos fazendeiros, com outras forças que com eles se articulam, a partir das cidades. Quando adoece no Buriti Bom a esposa do personagem Inspetor – uma ironia ao lugar da instituição nos sertões –, o tratamento é financiado pelo fazendeiro Liodoro. Com os agradecimentos do marido, ela busca cura na cidade, auxiliada pelo viril fazendeiro, com quem mantém relacionamento amoroso extraconjugal.

8. ROSA, *Noites do sertão*, 2001c, p. 235.

9. RÓNAI, “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, 2001, p. 18. Explicação sobre os personagens feita pelo crítico Paulo Rónai, citado por Guimarães Rosa em entrevistas, como a concedida a Günter Lorenz. O texto está presente já nas primeiras edições de *Corpo de Baile*, permanecendo nas edições seguintes, dividida em três livros, conforme aqui se trabalha.

10. ROSA, *Noites do Sertão*, 2001c, p.235.

Passeiam pelas narrativas marcas dessa *autorização* à vida, com as associações entre os poderes de mando rural e forças outras, como a econômica e o Estado, *citado*, por exemplo, através das decisões jurídicas sobre os sertanejos que carregam mortes, acolhidos na ambiência das fazendas mais distantes das grandes cidades, de onde se propaga um poder formalizado. Pelo dizer da ficção, observam-se sobreposições de forças que vão além de territórios, com a presença dos poderes que se desdobram em estratégias diversas. Configuram-se em forças perceptíveis nos enredos e nas trajetórias dos personagens de *Corpo de Baile*, por exemplo, na forma de concessões aos sertanejos pobres. Elas ganham complexidade nesse *entremeio*, que nas novelas constitui-se o viver de sertões históricos, no mundo informal e cru, sem instituições, que passa a ser *tocado* pela modernização brasileira, surgida como *cuidadora* dos corpos históricos visados pelos poderes de controle.

“Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, *não podem ser intelectuais*, pois isso diminuiria sua humanidade”.¹¹ O trecho de uma das respostas de Guimarães Rosa ao crítico alemão Günter Lorenz possibilita pensar esse lugar histórico dos personagens como intensidade de vivências que reagem a um enquadramento – também de característica da biopolítica.¹² São resistências que se movimentam de modo escorregadio,

surgidas na inadequação dos corpos, presentes também no texto literário, que se torna indócil, indecifrável, permitindo apenas Leituras, em diálogo com um inconformismo que, matreiro, responde às violências da homogeneização, a quem ficção e vivências não se *assujeitam*, assim como os indisciplinados corpos que as compõem.

Esse lugar informal e cru visto no material artístico é vulnerável às ações da Biopolítica. É tocado por essa força de controle e, ao mesmo tempo, dela escapa com as artes de criar a vida, reinventada, movimentando-se no “mundo sem paredes” como a trajetória do Chefe Ezequiel, na novela Buriti.¹³ Diante da apresentação da ciência como uma estratégia de poder requer um olhar para a mesma “com a óptica do artista, mas (pensar) a arte, com a (óptica) da vida”,¹⁴ escrita com o uso dos cinco sentidos e concebida nessa intensidade. Tentando articular a escrita de *Corpo de Baile* com Nietzsche e Walter Benjamin, Luiz Roncari esboça o que seriam sentidos correspondentes para as respectivas narrativas da obra: “o olhar na novela de Miguilim; o tato afetivo, na de Lélío; o gosto olfativo, na de Soropita; e o auditivo, na sinfonia pastoral carregadas de ruídos, na do Buriti Bom”.¹⁵

Embora essas observações sejam oportunas, torna-se insuficiente a relação direta de cada sentido como correspondente a uma narrativa específica. São válidas projeções nesse caminho, mas sem a tentativa, no entanto, de decifrar o que

11. LORENZ, *Diálogo com a América Latina*, 1973, p.350.

12. AGAMBEN, *O campo como paradigma biopolítico do moderno*, 2004, p.184.

13. COSTA, *Delírios intraduzíveis do Chefe Ezequiel*, p. 298-311. Diálogo feito aqui com o ensaio pela abordagem do importante personagem na obra, a partir de considerações importantes da autora Ana Luíza Martins Costa.

14. NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia*, 1992, p. 15.

15. RONCARI, *Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história*, p.131.

16. ROSA, *Noites do Sertão*, 2001c, p. 296.

se configura como tensão entre o vivido e a criação estética, presente na forma literária, *que se desdobra*. “Por palavra, vida salva”,¹⁶ é o que diz o personagem Lélío (com o escritor?) após ser acalmado em uma das muitas conversas com Dona Rosalina. O vaqueiro do Pinhém é tomado por um momento de raiva diante das atitudes do personagem Canuto, que menospreza e ofende Manuela ao saber que, antes de conhecê-lo corporalmente, havia se iniciado sexualmente em encontro com o ‘Botinas’, funcionário do Banco que visitara a fazenda como avalista de rebanhos bovinos. Lélío encara Canuto. Dispara palavras fortes. Tem dificuldades para conter o corpo e com ele desencadear a violência física, o que seria para ele desgraça. Ofegante, recorre à sabedoria carregada pela longa vivência de Dona Rosalina, de fala hábil. “Por palavra, vida salva”. E nessa tensão seguem os corpos, na intensidade dos personagens do texto.

INTENSOS CORPÓREOS CULTURAIS

Em *Corpo de Baile*, uma *Escrita dos sentidos* é feita com práticas que querem muito existir na obra, surgidas, por exemplo, da vivência dos bobos que integram as narrativas. Eles são identificados nas muitas anotações de Rosa, ligados às experiências nos sertões, das quais o escritor participa também através de cartas que recebe da família e de amigos. Sertões que ele encontra em viagens, como a que fez em 1952, acompanhando por dez dias uma boiada, ao lado de vaqueiros. A

viagem de Rosa constrói-se como gozo por ser movimento que se *intervala*, que não pode ser identificado em local fixo, como o livro fechado, propagando-se em escritas que o transbordam, saltam às margens, fazendo-se intenso na condição da literatura que simultaneamente fotografa e se projeta, se lança. “Seja como for, tenho que compor tudo isso (...), que quero deixar bem claro, está fundido com *elementos que não são de minha propriedade particular*, que são acessíveis para todos os outros”,¹⁷ observa Guimarães Rosa.

Corpo de Baile é provavelmente a obra de Rosa que mais incorpora repertórios vividos na viagem realizada pelos sertões. “Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas”.¹⁸ A criação é elaborada a partir da viagem, tematizada na obra, tocando seres em movimento, incorporados às narrativas, com o escritor lançando-se a elas. Trata-se de uma vivência de corpos que não é reduzida a anotações. São corpos que vivem e escrevem a História, que ganha forma na ficção¹⁹. Da viagem, mais do que observar, Rosa participa com envolvimento e prazer²⁰. Além do texto em curso, o artista-pesquisador está em movimento com outras vidas, como as folhas que se pregam às cadernetas e os excrementos dos pássaros que passam pelas páginas destas. Integram a inscrição artística corpos que encontram *outros*, no entrecruzamento de rios, árvores, insetos.

17. LORENZ, *Diálogo com a América Latina*, 1973, p. 338.

18. BIZARRI; ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano*, 2003, p. 90.

19. GAGNEBIN, *Limiar, Aura e Rememoração*, 2006, p. 131.

20. MEYER, *A natureza em Guimarães Rosa*, 2008, p. 129.

O corpo do escritor caminha estendido ao do cavalo que o leva, assim como os vaqueiros e suas correspondentes montarias. Eles acompanham o rebanho de gado como guias, tentando domar, determinar controles, estabelecer um ritmo unísono, visível, como uma forma clara para um livro, que brotará turvo. Caminham o escritor e os vaqueiros para conduzir e ordenar os corpos que berram, se batem, que se desentendem na longa e cansativa viagem de trabalho. Narrativas? Na trama geral visível como livro por entre as novelas pode-se avistar uma tragédia a partir do percurso de Miguel. Menino Miguilim, ele deixa o sertão rural - onde ficam muitos outros - *partindo* à cidade para desolar-se em seus retornos, desintegrado do viver comunitário, não se libertando das dores lembradas. Assim como Miguel no enredo geral da obra, os demais protagonistas das novelas se individualizam e se inserem em um coral vivo²¹, onde o corpo é multiplicado por essas vozes que narram histórias.

Essa composição alude também à presença do escritor em *Corpo de Baile*, lançando-se ao mundo com seus personagens, demarcando na escrita um intenso movimento para a informalidade dos pobres que vivem pelos sertões, no ir e vir descontínuo. Essa *escrita dos sentidos* em movimento não se reduz a uma correspondência direta do vivido, mas, misturando práticas e concepções políticas do artista, *estranhamente* projeta olhares²² para novas leituras. “V. sabe, eu

escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa história, contada mesmo pelo Velho Camilo [personagem de *Corpo de Baile*]. (Naturalmente alterei coisas.)”²³ Assim como o vaqueiro Lélío, o escritor realiza a rememoração, que, nesse caso de composição, elabora-se no caminho do que chamou de ruminâncias, na medida em que a criação ocorre pela interferência no vivido com o qual tem contato.

Lélío ainda consegue deslizar-se diante dos poderes acachapantes com os quais se confronta. Os poderes de mando dos sertões – travestidos nos favores e cuidados de auxílio – e os poderes sem rosto, que tocam o viver comunitário, maquinados pela técnica da sociedade industrial, que se elabora externamente, nas cidades. “A História de Lélío e Lina” possui divisão indicativa no texto de dois grandes atos teatrais, o passeio pela vivência da Fazenda do Pinhém, que o leitor conhece com a trajetória de Lélío, e a decadência econômica da fazenda, destroçada pelas ruínas do progresso vindo das cidades, quando a fazenda é vendida à ganância fria dos novos donos, oriundos do contexto monetário produtivista.

As tristes mudanças provocam reações do vaqueiro que, a partir delas, vai no enredo se diferenciando do coral vivente. As armas das quais Lélío se vale são os valores da amizade, o afeto astuto, fugas e invenções, na proximidade da sabedoria de Dona Rosalina que, mais do que passado estático, *presentifica-se* no inventivo inusitado, na busca permanente

21. HADDOCK-LOBO, *Os filósofos e a arte*, 2010, p. 125-49.

22. NANCY, *Corpus*, 2000, p. 19-20.

23. BIZARRI; ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*, 2003, p.59. Carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri de 28 de outubro de 1963, em um dos “auxílios” do escritor na tradução de *Corpo de Baile* para o italiano.

que mira destinos para a Fazenda do Peixe-Manso. Em meio ao combate, o vaqueiro Lélío procura não se esquecer da “alegria do corpo”, conclamando os personagens e o leitor a, diante das tristezas com as desventuras do mundo político, chamar sempre a alegria, “como se chama a chuva, na desgraça de uma seca demorada”.²⁴

REINO REEXISTIDO NA TERRA

Entre o passeio pela Fazenda – as delícias lançadas ao leitor – e os tentáculos do progresso direcionados às experiências comunitárias, o tecido artístico constrói em “A Estória de Lélío e Lina” lugares-vida no texto, com autonomias dos corpos que, pelo desejo de convívio, fundam lugares próprios na fazenda, territorialmente dentro dela e *fora de regra*, fora do alcance pleno dos poderes, formando uma espécie de área de interseção. O principal deles é a Domingueira, Espaço-tempo das Tias, Conceição e Tomázia, “sobressaídas nas artes do corpo”. Assim como a maioria dos homens do Pinhém e da região, Lélío reservaria um tempo em dia de domingo para conhecer os prazeres fartos dos corpos femininos.

De caminho, Lélío perguntava, e ia sabendo, finalmente. As “tias”, a Conceição e a Tomázia, se consentiam à farta, por prazer de artes. A conceição era preta. – “Mas uma preta sacudidona e limpa, não tem um defeito no dente...” Moravam numa casinha bem estável, à beira do córrego (...). “E o seo Sanclér

deixa? Dona Rute [proprietários da fazenda]?!” – Mas elas duas estão aqui na Casa, até quase no diário... Elas é que lavam a roupa toda da fazenda... Tem tempo que trabalham até no eito, ou então em fábrica de farinha.”(...) – “Elas criam galinha, também. Engordam até um porquinho...”(...) O lugar era bonito. À frente, um terreirão meio redondo, o chão amarelo, muito batido, muito varrido, rodeado por mangueiras, onde debaixo delas o Pernambo já se estava numa rede de tapuirana, de árvore a árvore. Havia também dois bancos, de talas de buriti. O Pernambo *brincava* na viola; acororado perto dele, Placidino tocava seu berimbau. Peças de roupa secavam, numa corda, ou estendidas no capim. Acolá, no limite da porta, aparecia uma preta – retinta, de cara redonda e brilhante, com enormes brincos moçambiques nas orelhas, ela era *cheia de corpo, roliça* em completos, com um vestido vistoso, de chita clara com vermelhos floreados; calçava chinelins e enrolava um lenço estampado na cabeça. Era a Conceição, conforme se queria (...) E a Conceição encarava Lélío, abrindo aquele polvilho de riso, dando por olhos um convite de muita amabilidade. – “Hã, ele veio conhecer os préstimos de mulher?” – ela favoreceu.²⁵

Este espaço-tempo de interstício se mostra pela sexualidade, pela potência própria do sexo, em uma dimensão ampla do corpo, migrando a sociabilidades significantes no viver dos pobres, que contam com os corpos para percorrer a história. Pelo corpóreo, as práticas do sexo estendem-se a uma dimensão política de classe que se forma pela Cultura vivida.²⁶ Há na

24. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p. 219; p. 284.

25. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p.224-25.

26. THOMPSON, *Costumes em Comum*, 1998, p. 13-24.

relação que passa pelas tias mais do que manifestação a algo ou a alguém. O que passava a existir eram intensas práticas que se afirmavam pelo prazer do convívio, “com um olhar que era de amor por todos” (p.231), como visto e dito sobre o carinho de Tomázia. Mais do que um espaço *idealizado* pelo escritor, o Lugar das tias propiciava um prazer sem culpas de estar ali, vivendo o onírico e não desconsiderando os pesadelos do mundo, decorrente das ações dos homens.

Vocês já vão p’r’ as raparigas?” áfoito Lélío perguntou. O Pernambuco segurou-lhe o braço: - Menino, não fala em raparigagem não, que com seu direito elas desse nome não gostam... E você mesmo depois vai? Bom, por antes, diz uma verdade, dá de juramento: você tem doença-de-rua nenhuma? Tiver, vai não, que com estas você mal resulta. E aqui nós também queremos a ordem da regra, pela saúde de todos... A primeiro, se tratar...!²⁷

As advertências feitas a Lélío por parte de um dos membros mais antigos do grupo, Pernambuco, denotam a forma de condução de uma sexualidade partilhada pelos corpos em um contexto histórico vivido pelos pobres. Há um sentido de grupo onde o indivíduo se insere a partir de decisões partilhadas, que externam questões como a preocupação em não ofender as mulheres, “as Tias”, com quem os vaqueiros convivem, e as questões que se constituem como ações de saúde, em corpos e ações.

E ainda *ajudavam mais*: lavavam roupa, botavam remendo ou costuravam botão, *faziam remédios* p’ra quem precisasse: ainda hoje a Tomázia tinha pilado folhas novas de assa peixe para pingar o caldo nos olhos do Placidino, que estavam com um começo de inflame. E, mesmo, *o que seria de um pobre feioso e atoleimado* assim, como o Placidino, sem afago nenhum, se não fossem elas? O que gostavam era de homens, e prezavam mais os vaqueiros.²⁸

Os corpos das tias existem na história da fazenda para, além do prazer de Conceição e Tomázia, curar doenças e dar alegrias de vida aos vaqueiros, em comunhão de vida. “Aquele bem-estar, de espírito e de corpo”²⁹. Conceição e Tomázia manuseiam com artesanania a natureza, fonte de saúde para as enfermidades surgidas. O Espaço-tempo dentro do Pinhém - com poderes específicos em meio aos dos proprietários - aponta para uma natureza viva integrando plantas e bichos ao viver da fazenda, em meio aos conflitos existentes no espaço sertanejo, resultando em disputas travadas no flanco aberto, mediante o ritmo dos afetos. Tais percursos não ignoram os “pobres feiosos”, corpos cambaleantes, sofríveis e pulsantes de vida, astutos no enfrentamento de suas agruras.

São corpos “atoleimados” que nem sempre se desvenciam facilmente da natureza não-humana, como no caso de Jsé-Jórjo, rastreador dos sertões, que com dificuldades narra seus muitos “dissabores” a Lélío, com quem fortalece amizade

27. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p.222-23.

28. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p.229-230.

29. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p. 289.

30. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p. 220.

de escudeiro. Consiste em uma vida tão dolorosa quanto o é o dizer sobre a mesma, narrada a Lélío em momento de “contação custosa e puxada, indo adiante e retomando”³⁰. Jsé-Jórjo carregava a dor de ter sido preso por ter atirado e ferido um homem e uma mulher, que “por má sorte” pensara ser a então esposa. “De fim, quando voltara de estar preso, a mulher tinha fugido, com o senvergonho”.

SOLIDARIEDADES, CAPTURAS, REINVENÇÕES

Na narrativa, Jsé-Jórjo situa-se em um enigmático e denso sertão dos Gerais. Está entre os personagens do livro que não são apenas migrantes dos sertões para as cidades, em suposta ‘evolução de vida’ ou como decorrência da modernização destruidora. Desencadeiam-se movimentos em muitas direções, *em dança*, buscas e retornos que sinalizam rememorações históricas, que sempre se *reapresentam*³¹ em novos contextos. No caso de Jsé-Jórjo, engano seria defini-lo como bronco atrasado, arcaico, incapaz de *atingir um ideal* de civilidade. Tal imagem até se esboça no texto, chamando atenção na narrativa sobre lugares que podem ser lidos como resistência aos engessamentos, às tentativas de controle.

Com seu corpo estranho, não disciplinado a modelos, Jsé-Jórjo acompanha o protagonista Lélío de um modo próprio, que pode ser pensado em diálogo com os lugares do escritor. Assim como o personagem, com suas concepções para

a obra o artista segue estranhando os poderes que se lançam sobre a vida. Situado em um Lugar de *entremeio* tocado pela escrita, Jsé-Jórjo reage tanto a uma tradição engessada, como também repulsa os controles políticos da cidade. Para isso usa a força do corpo, deixando claro que o colocará em ação através de suas “maneiras grossas”, com uso de arma, diante das ameaças a ele ou ao amigo Lélío, a quem muito preza. E assim age Jsé-Jórjo, sem hesitar, rastreando sentidos:

E esse Cõtôte não tinha gostado de Lélío, sem meio motivo nenhum, desde o primeiro momento. Não dizia nada, mas a gente distinguiu aquele malquerer, *no silêncio*, como se fosse uma *catanga* ruim. O Cõtôte *tossia raiva* de Lélío, *cuspiu, respirava, bocejava* essa, uma raiva que quase Lélío *podia pegar e apalpar* (...). Mas o Cõtôte *fediu*, de dentro. Medo dele Lélío não tinha, nem sinal; mas dava *gastura* saber que não havia razão nenhuma para aquela raiva de inimizade. Aquele homem era *uma doenzazinha* no meio do mundo. E teve uma hora, quando conversavam, acabado de fechar o pasto dos Olhos-d’Água, que o Cõtôte não agüentou mais, provocou discussão. Mas o Jsé-jórjo avançou para perto, *num gozo* regojizo, tirou pra fora da bainha só um ceitil de faca, que mostrou ao homem: ‘Eh, eh... Em que lugar *do corpo* é que esta lhe dói menos, meu senhor?...’³²

Era só *um susto*. Uma forma de Jsé-Jórjo ser solidário ao amigo Lélío, ‘protegê-lo’, uma prática corporal desencadeada

31. OTTE, Rememoração e citação em Walter Benjamin, 1996, p.211-223.

32. ROSA, A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p.284-285.

pelo afeto-violência. Dentro da trama, pode-se ver a atitude como o gestual da escrita que interpela a tradição, que a põe em movimento, no risco da mesma deixar de existir ao se engessar. Cõcõte é, assim como Manuel Saído, um afamado benzedor de pastos, onde se rezava antes de colocar o gado, conforme costume. Como outros personagens supostamente sem história, na ótica da modernização, o benzedor apresenta-se em permanente movimento de tensão, no limiar de embate onde se situa a tradição, ante a força do riso, zombador de regras, e as imagens de poder projetadas aos sertões da metade do século XX. Abrem-se na ficção literária, também forma da história, outras teias de relações ocultadas ou simplificadas pelas lentes externas a essas vivências. A trajetória de Jsé-Jórjo anuncia-se na obra demarcando a violência que se impõe, na condição de saber, como na última tragédia ocorrida na vida de Jsé-Jórjo.

A volta de lua, uma noite, o Jsé-Jórjo deu em doido. De armas, ele acordou depois de um grito, *espumou* conversa baralhada, demora só dizia palavras muito perdidas. Deus recolhera o *juízo dele*, no meio do sono (...) Mas, benzido e rezado, não havia remédio. E forçoso foi que o levassem, *para a cidade, para onde tinha cadeia e tinha doutor*.³³

O poder médico e o poder de polícia inserem-se na narrativa como controle para o que consideram estranho, o *corpo*

disforme, no caso de farejador Jsé -Jórjo, que andava olhando para o chão em busca de rastrear as marcas deixadas pelos animais perdidos da fazenda, como os bois. É a este corpus que a modernização quer por fim, homogeneizando a diversidade das vivências e, no mesmo movimento, a própria criação artística. Para os preceitos do progresso, a obra deve se sujeitar a uma suposta clareza neutra, sem história ou repertórios que incomodem uma imagem aparente, como espelho asséptico dos sacerdotes, na tentativa de controlar “uma forma abençoada de libertinagem”.³⁴

TRADIÇÃO EM MOVIMENTO

Estes corpos que perpassam o livro, saltando entre as práticas e as leituras, formam a literatura-vida combatendo a literatura de papel, não havendo “nada pior”³⁵ para uma linguagem que não quer se apartar de experiências intensas. Em *Corpo de Baile*, elas se tecem em uma forma literária de lugar histórico informal, que teima em se deixar definir. São lugares que se situam entre uma tradição engessada – que se justificaria apenas pela força do mando – e o controle dos poderes que, também como novidade, são elaborados a partir das cidades, ressoando nos sertões.

Na criação das novelas, a escrita lança ao leitor uma tradição viva que recusa paralisar-se no pitoresco, no exótico, buscando sempre o movimento de mais saber, de descobrir

34. NIETZSCHE, *Genealogia da moral*, 2009, p. 80.

35. LORENZ, *Diálogo com a América Latina*, 1973, p. 352.

33. ROSA, *A Estória de Lélío e Lina*, 2001b, p. 292-293.

e de alcançar novos desejos, realizações. Essa busca trilhada com a tradição vivida demarca também uma espécie de cisão tensa entre o escritor e a autoria, composta também de práticas que antecedem o livro, propiciando uma permanente projeção do saber do outro. E nessa perspectiva pode-se pensar *Corpo de Baile* como caminho para a ausência de origens. Nascido no interior do Brasil, sertão, e detentor de vasto saber letrado, o escritor projeta-se para além de um entendimento de trânsito entre o que seriam dois locais, sertão e cidade – territórios do país. O artista Rosa ganha corpo na condição de viajante permanente, incessante. Percurso que o escritor nunca realiza sozinho.

Desprendido de uma origem pontual, realiza Guimarães Rosa um percurso que se desdobra no *sempre-outro*, por onde se movimentam iletrados, mirados do progresso, bobos e astutos que inventam artifícios para projetarem na história. Projeção que se dá também através das estórias, das narrativas. Com suas práticas, iletrados e bobos escrevem com o artista, que pelo caminho deixa a carreira de médico, de cuidados para os controles e, mais além da oficialidade de diplomata, insere-se na autoria com os anônimos com quais toca em sua trajetória de vida. É com eles que Rosa critica a modernização do século XX, a ironiza em sua promessa de contemplar todos, enquanto avança sedimentando mais exclusão. Não há mais neste percurso a reivindicação de traduzir um sertão

bucólico na imagem nacional – como no final do sec. XIX –, pois este, com o nacionalismo, já se fez ilusão e zombada foi pelos corpos históricos presentes nas novelas. Intensos corpos como o dos “recadeiros” que propagam “O recado do Morro”, título de uma das narrativas do livro.

Pedro Orósio (...) não sabe que está correndo grave perigo: seus falsos companheiros maquinam assassiná-lo. Mas a própria natureza tenta avisá-lo do perigo. O Morrão, Morro da Garça. Pedro, ele mesmo, nada escuta, nada capta. Quem apreende o recado, inicialmente, é o troglodita e estrambótico Gorgulho. E, no seguir dos dias, o “recado” do Morro vai sendo transmitido, passado de um a outro ser receptivo – um imbecil (o Qualhacôco), um menino (o Joãozezim), um bobo de fazenda (o Guégue), um louco (o Nominedônimo), outro doido (o Coletor), até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgapê).³⁶

A história se escreve com a arte-vida, com maior encanto e sedução despertados pelos iletrados da informalidade. Um olhar inicial, preso às armadilhas da escrita, conceberia os recadeiros como corpos ‘atrasados’, arcaicos incapazes de inserção no ideal moderno. Em Leitura mais demorada, eles podem surgir como os que descredenciam essa promessa na condição de falseamento, como cilada, conforme a narrativa de “O Recado do Morro”. Nesse caminho, um ideal linear de progresso é diluído no conto-novela através de *disfarces*

36. ROSA, Carta ao Padre João Batista. 1963, p. 1-2. Carta de Guimarães Rosa ao padre João Batista, de Curvelo, enviada pelo escritor a partir do Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1963, respondendo ao religioso com atenção sobre “O recado do Morro”, uma das sete narrativas de *Corpo de Baile*. Documento obtido (reprodução) em 2014, na Casa da Cultura, no município de Morro da Garça, Minas Gerais, Brasil.

presentes na linguagem, recursos que se assemelham a técnicas próximas de chistes. São lugares que, no decorrer do texto, podem induzir a uma impressão primeira de classificação, a partir dos personagens, por exemplo. No entanto, rompem essa *suposta* condição e se abrem para dizer algo mais. Para poeticamente interrogar, sobre as formas de progresso, como feito através da trajetória do personagem Guégue. Aparentemente tolo, sem ‘inteligência’, ele se afirma no texto pelos modos como o bobo se faz esperto, em sua inquietude ao que se quer impor com *normalidade*. “[o personagem] Guégue” [significa, é] aqui: finório, manhoso. Melhor: que parece bobo, ou se finge de bobo, mas é na realidade muito esperto, velhaco”,³⁷ escreve Guimarães Rosa, em uma das cartas ao tradutor italiano de *Corpo de Baile*.

Pelos enredos de *Corpo de Baile*, pode-se perceber a convivência de temporalidades diversas, incorporando nas tramas repertórios engendrados na tradição vivida – pela formação histórica de trajetórias nos sertões – e decorrentes das novidades da modernização advindas da cidade. Novidades que chegam aos sertões como concessões, conforme os enredos das narrativas. Exemplo desse contexto é o tratamento dado aos diversos corpos em relação à saúde, às enfermidades, aos modos de higiene. As tias tiram as manchas dos lençóis de modo artesanal, “com bosta de boi e folha de mamão”, ao mesmo tempo em que da cidade recebem técnicas que se

aplicam ao corpo, para se embelezarem, quando recorrem a *novas necessidades* sobre as quais são informadas. A Jiní, cor de violeta, destaca-se por apresentar os dentes brancos e sem problemas, devido aos cuidados da cidade propiciados pelos homens que dela *cuidam* como mercadoria.³⁸

AMORES E TRABALHOS

“Em cidade, o melhor era ir no cinema, tomar sorvete e variar de mulher”,³⁹ dizia o próprio Lélío, que antes de chegar ao Pinhém, havia se arriscado como caminhoneiro, em tentativas sem êxito diante do incentivo de um amigo, em Belo Horizonte. É a capital mineira o lugar de onde Lalinha parte para o Buriti Bom. O corpo citadino incorpora técnicas aplicadas para atingir “outras belezas”. É na fazenda do Buriti que o gado já recebe tratamento veterinário – vacinas – realizado por Miguel, objetivando a saúde do rebanho, em investimentos que já ultrapassam uma economia de subsistência. Paralelo a isso, chega à mesma fazenda a senhora Dô-Nhã, “mulher absurda”, tida como bruxa, levada com o intuito de, com feitiço, ainda reatar o casamento do filho de Liodoro – sem dar notícias na cidade – com Lalinha, imersa em um intenso jogo corporal de sedução com Liodoro, que teria sido sogro dela e com quem já não tinha ligação definida.

Na espacialização dos sertões, os personagens do livro não se casam oficialmente. São constantes as mudanças de

38. RONCARI, *O Brasil de Rosa*, 2004, p. 183-84.

39. ROSA, *A Estória de Lélío e Lina*, 2001b, p.185.

37. BIZARRI; ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano*, 2003, p.63.

casais ao longo de “A Estória de Lélío e Lina”. São muitas as mudanças e diversas as formas de convivências, as práticas de sexualidade. Apresentam-se cenários não capturáveis nas definições jurídicas do país, fazendo ressoar a desordem na concepção institucional, alheia à *outra ordem* existente na dimensão de complexidade.

Essa *outra ordem* defronta-se com modelos de progresso também no lugar de práticas exercidas pelos improdutivos ao trabalho. Em *Corpo de Baile*, os contextos de trabalho apresentam-se como ‘oportunidades’ oferecidas, concedidas pelos lugares de poder, a partir das fazendas. Assim eles surgem na novela “Uma Estória de Amor”, com o *convite* feito a Manuelzão para transformar um reposito em fazenda produtiva, paralelo à fundação de uma capela articulada pelo vaqueiro, que se surpreende com uma multidão de anônimos que chega à festa pretensamente familiar, em bons modos. Em “Campo Geral”, novela primeira do livro, o pai de Miguilim, Berno, é expropriado ao fornecer precariamente sua força de trabalho ao dono da fazenda, homem invisível na narrativa que, assim como o Chefe de Manuelzão, dá as ordens a partir da cidade.

Simultaneamente às expropriações econômicas, dos despossuídos da terra onde habitam, formam-se no percurso da dança os bobos que driblam o trabalho, os que o tocam de modo peculiar, tidos como “idiotas”, “bugres” – de quem

Lélío se aproxima –, como respectivamente Delmiro nomeia Placidino e Jsé-Jórjo. Mais do que as classificações, a dimensão política perpassa, no embate de *valores*, pelas relações que na ficção são externadas pelo corpo, incluindo os suportes, extensões dele, que se situam como prolongamentos do mesmo, imbricados nas trajetórias dos personagens.

Essa perspectiva pode ser vista na mudança pela qual passa o menino Miguilim ao *incorporar* a tecnologia dos óculos, *propiciada* pelo homem da cidade, que o ‘descobre’ míope e *o auxilia concedendo* a possibilidade de estudos em Curvelo, em Minas Gerais, centro urbano de escolaridade na novela. Trata-se de uma mudança para Miguilim e para os demais membros da família, os irmãos, a mãe e os agregados, reunidos após a morte brutal do pai em uma briga. Todos o perdem de vista em suas vidas, com a promessa de revê-lo ao final do ano, nas férias escolares, o que nunca se concretiza.

Apesar disso, os familiares de Miguilim, os animais de estimação do Mutum e a paisagem em movimento dos sertões formam um *corpus* histórico de Cultura que saltará a primeira novela e, na comunicação com as demais, habitará o livro, conferindo a este tal condição. Trata-se de uma condição que também se faz pelos repertórios que, em relação à novela matriz, são referenciados e ocultados nas demais narrativas. Miguilim parte do Mutum para a cidade, que não é narrada, apenas mencionada de modo geral, sem detalhes. Os *outros* – familiares,

naturezas – permanecem no mundo rural – também de história – enquanto *apenas um* sai de casa para “conhecer cidade”. Ainda que na ilusão de espaço, a modernização não atende a promessa de redenção anunciada a todos, e nem mesmo ao pequeno Miguel, como se vê ao final do livro, na novela “Buriti”, com os vazios que habitam o homem Miguilim.

Algumas dessas imagens passeiam pelo *jeep*, ocupando os deslocamentos solitários do veterinário Miguel. Como uma espécie de extensão de seu corpo, o *jeep* vagueia mostrando uma força distante, reverberando a ausência de afetos. Miguel guia a máquina já pensando que com ela comanda o tempo. Em seu entendimento, no ritmo da máquina, pensa ser senhor dos acontecimentos. Despossuído de alegrias, Miguel acredita em vão poder controlar os ponteiros do relógio e reverter todas as tristezas ao se fazer dono das horas de Maria da Glória, a filha do fazendeiro Liodoro. No entanto, esquecendo porções outras do tempo – como o corpo integrado á natureza-viva –, não imagina a força com que ela, nessa dimensão histórica, mergulha sem ele em outras aventuras, como as descobertas eróticas vivenciadas com o grotesco Gaspar, fazendeiro vizinho do Buriti Bom, menos nobre e já acumulando mais riquezas no contexto de transformações nos sertões brasileiros.

Os corpos se prolongam, no laço de Lélío, nos muitos cavalos dos vaqueiros, varas de guia, tornam-se imensos

nos amores das mulheres do Pinhém. É o fazer das artes que lança mais longe os corpos “andarilhos”,⁴⁰ em viagem, como a poesia do velho vaqueiro Pernambuco, que de modo intenso funde seu braço com a madeira de seu inseparável violão. Os personagens de *Corpo de Baile* deslocam-se entre as narrativas. Localizam-se em uma novela própria e ao mesmo tempo percorrem as demais que fragmentariamente compõe a obra. Eles se interpõem, passeiam entre as sete histórias, com rápidas *passagens* e às vezes comentários dos personagens sobre temas e *personagens outros de outras histórias*.

Essa forma literária provoca sobressaltos, *choques*, despertando para a ânsia de saber sobre o outro, sempre “lembrável” ainda que oculto na trama da vez. Como obra artística, *Corpo de Baile* existe também, abrindo-se a outros formatos, elaborando-se em linguagens diversas como a música, os poemas em quadras e, de modo mais amplo, a presença constante da poesia. Carrega em sua feitura a perspectiva narrativa do cinema, agregando técnicas dessa linguagem⁴¹, desencadeando sempre planos simultâneos em ‘cortes’ e aberturas que se renovam.

Fundindo artes e vivências de modo inovador, o que se busca é a bobéia do viver livre, a possibilidade de “conversa atôa”,⁴² “uma espécie de tolice surpresa e alegre, uma espécie de gargalhada de incompreensão”, que “quebra mais do

40. SOUZA, Rosa Residual, 2011, p. 52-53.

41. A novela Cara-de-Bronze, a mais experimental da obra, é composta por diversos formatos artísticos, com a presença da escrita teatral, de um roteiro de cinema e vários planos narrativos que, na viagem do vaqueiro Grivo, se abrem em comunicação direta com as citações escritas da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

42. ROSA. *Noites do Sertão*, 2001c, p. 41

43. FOUCAULT. *Entrevistas*, 2006, p.64.

que compreende”⁴³ as tentativas de controle. Quando, no Pinhém, Lélío não sente mais “nem desejo, nem desprezo”, decide partir recusando-se ser capturado pelo tempo homogêneo que já fez estragos na fazenda daqueles Gerais. Segue à noite, montado a cavalo.

Olharam para trás três vezes quando cavalgavam. *Olharam*, pois Dona Rosalina já estava à garupa do cavalo, em busca de novos futuros, com o passado que, articulando uma temporalidade, muito interessava a Lélío, com ele caminhando. Escolhido, o passado não é peso nessa lembrança ao futuro, ruminando o vivido para dele se fazer bons usos. A possibilidade de escolha do indivíduo em uma tradição viva permite que o mesmo não se paralise diante da modernização civilizadora.

Mover-se com o passado como lembrança para incessantemente criar novas experiências é o que se pode apreender em uma das leituras do texto, tenso. Em “A Estória de Lélío e Lina” ele, texto, vai se furtando em dizer sobre o inusitado da vida, sem saber dizer-se *inteiro* sobre uma senhora, de longos anos e sábias palavras, alegre na “saudade de destino” a se fazer mais viva com um vaqueiro mocinho, dela. Mas de alguma forma, o texto diz, menos que a vida, sem fim, com palavras incertas derramando-se ao leitor. “A vida, a *vontade* da vida, era *coisa que não se entendia*”.⁴⁴

44. ROSA. A Estória de Lélío e Lina, 2001b, p. 308.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O campo como paradigma biopolítico do moderno. In: **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 125-197.
- AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. Rio de Janeiro: **Estudos Históricos**, vol.8, n.15, 1995, p.145-151.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D`Água Editores (Antropos), 1992.
- BIZARRI, Edoardo; ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. 3.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CANDIDO, Antonio (Et.al.). **A personagem de ficção**. 11ed. - São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates, 001).
- CERTEAU, Michel de. **História e Psicanálise: entre ciência e ficção**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- CAMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CHARTIER, Roger. Debate: Literatura e História, com João Adolfo Hansen. **Revista Topoi**. Vol. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 197-216.

COSTA, Ana Luíza Martins. Delírios intraduzíveis do Chefe Ezequiel. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 298-316.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e a sua relação com o inconsciente** (1905). Rio de Janeiro, Imago Editora, 2006. (Volume VIII)

FOUCAUT, Michel. **Entrevistas** (a Roger Pol-Droit). São Paulo: Graal, 2006.

FOUCAUT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, Aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2006.

LAGES, Susana Kampff. **João Guimarães Rosa e a Saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LORENZ, Günter W. **Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro**. São Paulo: EPU, 1973, p.315-355.

MEYER, Mônica. **Ser-tão Natureza: A natureza em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Passagens, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou o Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. Belo Horizonte: **Revista de Estudos de Literatura**, v.4, 1996, p.211-223.

OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: a transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, Maria de Souza e MIRANDA, Wander Melo (orgs.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 298 - 307.

PASSOS, Cleusa R. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.

RONCARI, Luiz. Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história. Porto Alegre: **Letras de hoje**, vol.47, n.2, abr./jun, 2012.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Unesp, 2004.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 17-25.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, João Guimarães. **Noites do Sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

ROSA, João Guimarães. Carta ao Padre João Batista. Rio de Janeiro-Curvelo (Casa da Cultura de Morro da Garça - Documento em Cópia, Minas Gerais 1963, p. 1-2.

ROWLAND, Clara. **A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa**. Campinas, SP: Unicamp; Edusp, 2011.

SOARES, Cláudia Campos. Corpo de Baile: um mundo em transformação. Belo Horizonte: **Revista Ângulo**, n. 115, out./dez/2008, p. 40-47.

SOUZA, Eneida Maria de. Rosa Residual. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.58-69.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

THOMPSON, Edward P. **Costume e Cultura**, In: THOMPSON, Edward P. **Costumes em Comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional (Introdução)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.13-24.