

# CONSIDERAÇÕES SOBRE *CORPO DE BAILE*

Cláudia Campos SOARES<sup>1</sup>

- **RESUMO:** O presente trabalho apresenta algumas reflexões sobre o conjunto de novelas de Guimarães Rosa intitulado *Corpo de baile* a partir de concepções míticas e místicas de origens diversas – algumas delas apontadas como suas fontes pelo próprio autor – e da consideração de questões histórico-sociológicas que se colocavam para os intelectuais brasileiros no tempo da formação do escritor e da publicação do livro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** João Guimarães Rosa. *Corpo de baile*. História. Concepções mítico-místicas.

Em 2006, quando completou cinquenta anos, o conjunto de novelas de Guimarães Rosa intitulado *Corpo de Baile* ganhou uma edição comemorativa que resgatou características importantes de sua primeira edição e, por isto, chamou a atenção para um aspecto fundamental do livro que andava quase esquecido: a sua concepção de conjunto.

Como se sabe, a primeira edição de *Corpo de baile* veio à luz em dois volumes. A segunda, reuniu as sete novelas em volume único. A partir da terceira edição, entretanto, o livro passou por uma modificação mais radical. Desta vez, foi dividido em três, e os novos volumes ganharam subtítulos individualizadores: *Manuelzão e Miguilim* (“Campo geral” e “Uma estória de amor”), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (“O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites do sertão* (“Dão-Lalalão” e “Buriti”).

Com a tripartição, a idéia de totalidade que articulava o conjunto tendeu a ser ofuscada pela da diversidade das partes. Como se sabe, as novelas de *Corpo de baile* não apresentam unidade de ação; por isto, todas elas podem ser lidas sem que seja necessário recorrer a nenhuma das outras – o que lhes confere, individualmente, autonomia.

Desde a divisão do livro, as estórias foram sendo publicadas de forma cada vez mais independente. Na edição de 2001 (que era a mais recente até 2006), a única indicação de que os três livros integram um projeto maior é o discreto *Corpo de baile* que aparece (entre parêntesis e em tipos menores) logo abaixo do nome atribuído

---

<sup>1</sup> UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – claudiacampossoares@yahoo.com.br

a cada volume, no frontispício. Os subtítulos tardiamente acrescentados ascendem a títulos também na ficha bibliográfica impressa nas costas da página de rosto, na qual a indicação do nome do conjunto de estórias desaparece completamente. Somente na orelha dos livros os editores informam o leitor acerca da concepção geral da obra. Recentemente, a editora Nova Fronteira, atual detentora dos direitos de publicação da obra de Guimarães Rosa, lançou ainda uma edição somente de “O recado do morro” – provavelmente por exigência de mercado, uma vez que esta novela foi indicada para o Vestibular 2008 da Universidade Federal de Minas Gerais.

Entretanto, existem conexões profundas entre as estórias de *Corpo de baile*. É o que já indica o fato de serem sete (o número dos conjuntos perfeitos: são sete os dias da criação, os planetas da cosmologia tradicional, os ramos da árvore cósmica...); e, principalmente, o título que as congrega: trata-se de um *corpo*, um organismo resultante do inter-relacionamento de suas partes constitutivas.

Revela a articulação profunda entre as novelas o fato de alguns personagens aparecerem em mais de uma delas. O caso mais notório é o de Miguilim/Miguel. Em “Campo geral” e “Buriti”, respectivamente a primeira e a última estórias do livro, o mesmo personagem é mostrado em dois momentos, descontínuos, de sua trajetória existencial. Na primeira, encontramos Miguilim – um menino que tem entre 7 e 8 anos de idade e que, ao final da narrativa, deixa a família para ir estudar na cidade. Reencontramos mais tarde este mesmo personagem, já adulto, em “Buriti”, retornando à fazenda do Buriti Bom para pedir em casamento a filha do fazendeiro iô Liodoro.

Mas há muitos outros casos. Os irmãos de Miguilim – Tomé, Drelina e Chica – também reaparecem mais velhos em “A estória de Lélío e Lina”. Tomé ainda é mencionado pelos vaqueiros da fazenda de Cara-de-Bronze, na novela homônima<sup>2</sup>, e o misterioso fazendeiro é igualmente mencionado em “A estória de Lélío e Lina”<sup>3</sup>. Também em “Cara-de-Bronze”, e em um papel bem mais destacado, reaparece o Grivo. O amigo de Miguilim, que em “Campo geral” o encantava com suas “histórias compridas, diferentes de todas” (ROSA, 1994, p.510), é o vaqueiro que vai buscar “o quem das coisas” para o fazendeiro do Urubuquaquá (ROSA, 1994, p.691). Outro personagem recorrente, que aparece direta e indiretamente, é Chico Barbós. Miguilim ficou marcado por fortes impressões relacionadas à “fazenda grande dos Barbóz” que visitara bem pequeno, antes de sua família se mudar para o Mutum (ROSA, 1994, p.467). Pelo menos mais duas vezes este nome, com ligeiras

<sup>2</sup> As citações de *Corpo de baile* foram transcritas do primeiro volume da *Ficção completa*, editada pela Aguilar em 1994 (com exceção das epígrafes, transcritas diretamente da 1ª edição do livro, de 1956) e serão identificadas no trabalho pelo seu número de página, entre parênteses, no referido volume. Confira Rosa (1994, p.708).

<sup>3</sup> Cf. ROSA, 1994, p.669.

variações, é citado em *Corpo de baile*: Chico *Braabóz* é o violeiro que encontramos na festa de Manuelzão, em “Uma estória de amor”; e Chico *Barbós* é também o autor do “coco de festa” que Rosa originalmente pensou como uma das epígrafes de *Corpo de baile*<sup>4</sup>.

As conexões se estabelecem entre presentes e ausentes, vivos e mortos. Vovó Maurícia, mãe de iô Liodoro, a quem só conhecemos por ouvir falar dela os do Buriti Bom, foi casada com o irmão de um dos maridos de D. Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”. É o que se percebe quando, nesta mesma novela, D. Rosalina diz que o pai de seu filho Alípio chamava-se André Faleiros<sup>5</sup>. Em “Buriti”, confirmando-o, Glória diz que sua avó Maurícia e a “tia-avó Rosalina”, duas irmãs, “foram casadas com dois irmãos” (ROSA, 1994, p.920). Mais adiante, na mesma página, Glória refere-se ao avô como “Vovô Faleiros”.

Além das conexões entre as novelas que se estabelecem via personagens recorrentes, vale a pena apontar também a indicação para a compreensão do enigmático título da novela “Dão-Lalalão” oferecida ao leitor, não nesta novela, mas em “A estória de Lélío e Lina”. A certa altura se diz nesta última: “O amor era isto – lãolalalão – um sino e seu badalalal” (ROSA, 1994, p.559). A expressão sugere uma visão da experiência erótica como vivência transcendente de completude na medida mesma em que é, também, exaltação da vida. Franklin Oliveira (1986, p.512) observa que na onomatopéia, “temos a visão do amor como aleluia, parusia, hosana”. É o que se diz também neste trecho que expressa um pensamento de Soropita, justamente, em “Lão-lalalão”: “Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo de tanta surpresa má, tudo virava um cansaço. Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-Deus.” (ROSA, 1994, p.819).

Como se vê, de várias formas as novelas de *Corpo de baile* se contextualizam e se explicam mutuamente. Apesar de serem, em certo sentido, autônomas, elas estão profundamente interligadas. Os elementos compositivos que o demonstram apontados aqui indicam que o conjunto de narrativas é capaz de sustentar, simultaneamente, a autonomia das estórias individuais e a unidade do conjunto.

Apesar disto, a maioria dos críticos que se dedicou a estudar *Corpo de baile* se ateuve à investigação de estórias individualmente, ou de pequenos grupos delas. Muito poucos consideraram o livro em seu conjunto – entre eles, Heloísa Vilhena de Araújo (1992, 1996). A estudiosa buscou ler o conjunto de novelas à luz de um outro seu elemento unificador: as epígrafes do neoplatônico Plotino e do místico

<sup>4</sup> Em carta a Edoardo Bizzarri (1980, p.81-82), o tradutor de *Corpo de baile* para o italiano, Rosa justifica as pequenas variações no nome do personagem da seguinte forma: “[...] o barroco mistifório (= mixórdia) de nomes do Chico, denotando nossa absoluta incapacidade em embarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa interessante.”

<sup>5</sup> Cf. ROSA, 1994, p.756.

flamenco Ruysbroeck que o apresentam ao leitor, priorizando, assim, concepções mítico-místicas que subjazem à composição do livro. Heloísa Araújo (1992) chegou a identificar uma correspondência entre as novelas de *Corpo de baile* e os sete planetas da cosmologia tradicional, o que faria do livro uma figuração do céu e dos corpos celestes; vale dizer, um modelo mítico-místico de ascese. De acordo, portanto, com estes estudos, o conjunto de novelas pode ser visto como uma representação simbólica do caminho para o paraíso e funda-se em uma concepção de viagem da alma.

Daí decorre que o motivo da viagem seja muito freqüente em *Corpo de baile* – o que, aliás, também se observa em outras narrativas rosianas, como o demonstrou Benedito Nunes (1976). Afirmo o crítico que, sendo expressão de uma visão da vida humana enquanto *peregrinatio*, a viagem em Guimarães Rosa adquire a simbologia da atividade temporal da existência, da trajetória da vida, da *travessia*, termo tão significativo neste universo ficcional. O mundo costuma se abrir aos personagens a partir das experiências da viagem, que, simultaneamente, constituem para eles conhecimento dos perigos e alegrias da existência e oportunidade de construção de si mesmos.

Também por isto em *Corpo de baile* se viaja o tempo todo. Em “Campo geral” temos, por exemplo, viagens na abertura (a de Miguilim e Tio Terez ao arraial do Sucuriju) e no fechamento da novela (a do mesmo Miguilim, com o doutor, para a cidade). Sabemos também, por meio das lembranças do menino, de uma viagem anterior, de mudança da família para a fazenda em que moram durante o período que acompanhamos transcorrer na estória. Em “Uma estória de amor” há muitas referências à vida errante de Manuelzão, antes de se fixar na fazenda da Samarra. E, durante toda a novela, vez por outra assalta o pensamento do capataz de Federico Freyre a lembrança da viagem eminente, que se dará ao fim da festa de inauguração da capelinha da fazenda, cujo objetivo é a condução de uma boiada. Nas demais estórias, os personagens também viajam muito: boa parte das novelas “Lão-lalalão”, “Buriti” e “O recado do morro” decorrem durante viagens.

Além da figuração do movimento dos planetas e do trânsito interno de personagens, a idéia de movimento, está implícita também no título do livro – o movimento da dança: o *corpo é de baile*<sup>6</sup>. As novelas constituem, portanto, um organismo dinâmico e auto-reflexivo, em vários sentidos.

À luz das doutrinas que fundamentam o universo ficcional de Guimarães Rosa, entretanto, o movimento tem efeito desorganizador. Platão (1981, p.86) – uma das fontes rosianas mais apontadas pela crítica – diz sobre a criação do universo: no

---

<sup>6</sup> As novelas, ao modo dos componentes de um espetáculo de dança (um corpo de baile ainda não é a dança, mas indica a iminência dela), funcionam como partes de um todo que pode ser posto em movimento. O título do livro indica, portanto, movimento latente, em potência. O movimento – o baile, a dança – é ativado pela leitura.

início era o “[...] misto total, [...] massa... desprovida de todo repouso, mudando sem medida e sem ordem.”

Na visão platônica, o demiurgo, para criar o universo, separou as formas e combinou-as na proporção devida, instaurando a ordem sobre a desordem, “[...] pois estimou que a ordem vale infinitamente mais que a desordem.” (PLATÃO, 1981, p.80). Platão ainda vê, portanto, a criação do mundo como seu progressivo ordenamento, ou seja, como “cosmicização do caos”: na matéria caótica e mutante, gradativamente vai-se impondo uma ordem cujo resultado final é *cosmos*, um todo orgânico e harmonioso – visão que, como observou Meletinsky (1998, p.39), constitui o *pathos* do mito.

O cosmos, entretanto, acaba estruturado em níveis crescentes de organização. As coisas e experiências ligadas à condição humana, por exemplo, são móveis e transitórias. Fixidez e permanência caracterizam somente as formas invariantes do mundo ideal, no qual não existe mudança ou deterioração.

Entre a transitoriedade do mundo sublunar e a perenidade do mundo das idéias existe ainda um estágio intermediário, pois as “essências” se refletem, ainda que de forma imperfeita, na matéria indisciplinada e afetada pelo caos. Guarda características deste mundo superior, por exemplo, a movimentação dos astros pelos sete céus. Os planetas, embora reflitam também a natureza do movimento incessante do mundo das ilusões, têm uma seqüência e uma evolução que se repetem no tempo. Eles evoluem segundo uma ordem prévia, ciclicamente. Assim, o efeito desorganizador do movimento é, de certa forma, subjugado pela regularidade. Porque faz tudo renascer infalível e eternamente, o ciclo é capaz de dominar o tempo descontrolado que encaminha tudo para a morte. O movimento cíclico é, portanto, “imitação móvel da eternidade” imóvel (PLATÃO, 1981, p.92).

Combinando movimento e ordem, mudança e regularidade, o conjunto dos planetas em sua órbita resulta equilibrado e harmonioso. Um dos sentidos de harmonia, em grego, é, justamente, o de acordo, ordenação que coloca em consonância a diversidade dos sons (CUNHA, 1982, p.403). Assim também se dá em relação ao movimento dos planetas, que bailam ao som da “música” que resulta de seu próprio bailado, a “harmonia das esferas” (PLATÃO, 1981, p.87).

No *ballet*, ao qual o título do livro nos remete, ocorre algo análogo ao que acontece nas esferas móveis do cosmos, uma vez que os movimentos dos bailarinos são previamente determinados em função de um plano geral, estabelecido em função do conjunto, a coreografia.

Como se vê, a idéia de movimento regido por normas, ou seja, a idéia de forças de ordem lutando contra forças do caos parece estar implícita na estrutura do conjunto de novelas rosianas. Franklin Oliveira (1986, p.513) já o havia observado, embora não tenha desenvolvido a questão: “Desde *Sagarana*, mas com maior força

em *Corpo de baile*, presenciando *Grande sertão: veredas*, as teses platoneanas, neoplatônicas [...] irrompem na ficção rosiana quase sempre associadas ou contrapostas a temas dionisíacos.” Pode ser interpretada neste sentido, a afirmação do autor a Bizzarri (1980, p.83): “[...] o nosso *Corpo de baile* tem no espírito e no bojo qualquer coisa de dionisíaco (contido), de porre amplo, de enfática ‘desmesura’.”

A questão está colocada também em outro elemento que unifica as novelas do livro: suas epígrafes. Embora não se pretenda aqui discuti-las em detalhes, vale a pena mencionar, em linhas gerais, alguns aspectos de algumas delas, mais exatamente, as de Plotino, transcritas abaixo:

Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.

O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.

Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que progride com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente. (ROSA, 1956, p.6).

Os dois primeiros trechos falam de um centro imóvel e resistente, base de sustentação de uma realidade que se caracteriza pelo fluxo e pela mudança. O terceiro fala do mundo como um teatro, onde o homem, ao longo de sua vida, desempenha papéis em múltiplos palcos. O último, traz de volta a idéia evocada pelo título, a de dança enquanto movimento articulado, ordenado; que, por isto se identifica com a arte. Se tal movimento é análogo ao da vida humana, viver parece ser alguma coisa próxima do exercício da arte de reinstaurar, permanentemente, a ordem sobre o caos.

Além desta dimensão “transcendente”, *Corpo de baile* apresenta também, como é notório, um forte enraizamento numa realidade física e histórico-social específica. O título, mais uma vez, o indica. Aí – junto ao caráter, digamos, “espiritual” que ganha o movimento ordenado da dança – está presente também a forte conotação de materialidade que carrega a palavra *corpo*. Ela aponta para um

outro nível importante em que se realiza a esta obra: o plano mais realista, onde se refletem experiências do universo histórico-social do autor.

Pode-se dizer que caracteriza a obra rosiana a composição *em camadas*, como o próprio autor afirmou em carta a Azeredo da Silveira. Comentando a primeira crítica de *Sagarana*, afirma Rosa (1983, p.320) que “[...] o pessoal da nossa *intelligenza* andou transviado, passeando pela casca dos contos, sem desconfiar de nada [...]. Só o Paulo Rónai e o Antônio Cândido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto, flutuou sem molhar as penas.” No primeiro nível desta construção em camadas se encontra o interior geográfico e histórico-social do Brasil. E/ou uma representação de interpretações dele. Guimarães Rosa constrói seu universo ficcional baseando-se também em estudos como os de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, que circulavam nos anos em que o escritor se formava e estudava a realidade brasileira. Rosa se definiu como escritor num momento em que representação e interpretação do Brasil eram coisas muito próximas. A primeira versão de *Sagarana* já estava pronta em 1937, quando o escritor concorreu com o livro, então intitulado *Contos*, ao Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio (NASCIMENTO, 2001, p. 53). Daí até os anos 50, década em que Guimarães Rosa publicou *Corpo de baile*, operavam-se grandes mudanças na sociedade brasileira, que se modernizava e enfrentava grandes indefinições institucionais. Por isto, este foi, como se sabe, um período especialmente marcado nos meios intelectuais brasileiros pela busca de uma atitude de análise e crítica em face da realidade nacional. Rosa não ficou imune a isto. Até porque, o escritor era também diplomata, e, como tal, tinha que conhecer os estudos sobre o país que representava oficialmente. Ligada a esta primeira camada, há aquela outra mais profunda, discutida anteriormente, que o próprio autor chamou “metafísico-religiosa”, fundada, principalmente, na experiência de Rosa no plano da chamada cultura erudita<sup>7</sup>.

Por isto, às epígrafes de Plotino e Ruysbroeck, Guimarães Rosa acrescentou ainda uma última: o “coco de festa do Chico Bráboz”, composição de fortíssimo sabor regional que, segundo o próprio autor em carta ao tradutor italiano, seria um exemplar autêntico da cultura popular de sua região natal: fora ouvido e transcrito pelo próprio Rosa da voz de um cantador do sertão (BIZZARI, 1980, p.24), justamente o Chico Barbós, que se transformou em personagem de mais de uma estória de *Corpo de baile*, como já se falou aqui.

A forma como Guimarães Rosa aproxima realidades tão diversas, oriundas de tradições culturais tão diferentes – como as “metafísico-religiosas” mencionadas e

---

<sup>7</sup> Em carta a Bizzari (1980, p.58), Guimarães Rosa atribui uma pontuação aos elementos que entrariam na composição de sua obra: um ponto a “cenário e realidade sertaneja”; dois a “enredo”; três pontos a “poesia”; e quatro a “valor metafísico-religioso”.

a tradição popular do interior do Brasil – pode ser acompanhada também a partir da correspondência do autor com o tradutor italiano.

Em torno da oitava epígrafe de *Corpo de baile*, Rosa e Bizzarri travam uma quase interminável discussão em sua correspondência. Em carta de 6 de outubro de 1963, o tradutor consulta o autor sobre a eliminação do coco da edição italiana, pois este, “junto a Plotino e Ruysbroeck, perderia o sabor para o leitor estrangeiro, que tem ainda que ser introduzido no mundo do sertão.” (BIZZARRI, 1980, p.19). Guimarães Rosa responde concordando com a supressão do coco, mas somente enquanto epígrafe geral do livro, e sugere que ele seja deslocado para “A estória de Lélío e Lina” ou “Dão-Lalalão”<sup>8</sup>. Em outras cartas, ele discute aspectos de sua tradução e apresentação para o público italiano, dá sugestões detalhadas, explica intenções<sup>9</sup>.

É este o coco tão caro a Guimarães Rosa:  
Da mandioca quero a massa e o beiju,  
Do mundéu quero a paca e o tatu;  
Da mulher quero o sapato, quero o pé!  
- quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...  
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:  
Também quero casar na família.  
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,  
quero o menino da capanga do dinheiro.  
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo  
Do cumbuco, do balaio, quero o tampo.  
Quero a pimenta, quero caldo, quero o molho  
- eu do guampo quero o chifre, quero o boi  
Qu' é dele, o doido, qu' é dele, o maluco?  
Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco... (ROSA, 1994, p.805).

Em uma de suas cartas ao tradutor, Rosa revela o motivo da profunda impressão que lhe causou a composição popular:

[...] pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. [...] principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, eternas. O canto, ele mesmo reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora – até sua tampa! – e seja ela o que for: balaio ou cumbuco [...] (BIZZARRI, 1980, p.24).

<sup>8</sup> Cf. BIZZARRI, 1980, p.20.

<sup>9</sup> Cf. BIZZARRI, 1980, p.24, p.36, p.81-82, p.93.



O estabelecimento de correspondências entre elementos locais e os dos centros culturais é congênito em nossa história e em nossa literatura. Vale a pena mencionar a este respeito o estudo de Silviano Santiago (1982) sobre *O Guarani*, onde o crítico aponta esta tendência, não só no romance de Alencar, mas já nos textos de viajantes do período colonial. Nas palavras de Walnice Nogueira Galvão (1986), estas comparações têm funcionado, muitíssimas vezes ao longo de nossa história literária (e cultural em geral), como instrumento para o estabelecimento de comparações que objetivam elevar o inferiorizado elemento nativo à altura dos países centrais.

A correspondência foi, entretanto, muitas vezes, forçada a partir de situações culturais muito distintas, o que resultou, segundo Roberto Schwarz (1977, p.19), no “viés enviesado” que caracterizou os produtos resultantes deste processo de assimilação. De acordo com o crítico, estes pontos “descalibrados” assinalariam os casos “[...] em que o molde europeu, combinando-se à matéria local [...] produzia contra-senso.” Manifestariam, portanto, “[...] os desacordos objetivos – as incongruências da ideologia – que resultavam do transplante [...] da cultura européia para cá.” (SCHWARZ, 1977, p.31).

Em Rosa, entretanto, não se verificam estas inconsistências. O encontro entre cultura sertaneja e tradição erudita européia aqui não resulta canhestro. Em sua obra os elementos de natureza diversa reúnem-se numa fusão perfeita, que não deixa ver pontos de solda.

Parece contribuir neste sentido o fato de o autor conhecer “de dentro” o mundo que recria ficcionalmente, e de revelar uma grande identificação com ele. Guimarães Rosa nasceu e passou sua infância na região dos gerais e sempre demonstrou grande interesse pelo universo sertanejo. *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* foram publicados quatro anos depois da famosa viagem do escritor pelo interior de Minas acompanhando a condução de uma boiada. Rosa anotou exaustivamente dados concretos da realidade física e da cultura sertanejas, e estes registros – suas famosas cadernetas de viagem, que atualmente se encontram no IEB/USP – foram utilizados como matéria prima que o escritor trabalhou esteticamente para compor os livros. Sabe-se também que Rosa foi, durante muitos anos, médico no interior de Minas – experiência reinventada esteticamente em narrativas como “São Marcos” (de *Sagarana*) e “Famigerado” (de *Primeiras estórias*).

O caso do côco do Chico demonstra que a sensibilidade de Rosa, habituada tanto ao mundo da cultura erudita quanto ao da cultura popular sertaneja, é capaz, por exemplo, de enxergar no “balaio”, no “cumbuco” a que se refere o cantador do sertão, a “caixa de Pandora” do mito grego. No coco, o sertanejo-diplomata ouviu ressoarem ecos de um desejo encontrado em culturas muito antigas: o da “posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, eternas”, estado de completude próprio aos deuses. Este ouvido de sertanejo e “homem culto” permite

também a Guimarães Rosa reconhecer no canto do poeta popular do sertão certas convenções a partir das quais a poesia vem se realizando no decorrer dos tempos. É possível entender, por exemplo, na diversidade dos objetos do desejo da voz que se ouve no coco, a expressão de sua (do desejo) abrangência; e, na repetição exaustiva da forma verbal *quero*, a marca de sua intensidade.

Benedito Nunes (1998, p.257-258) relata um encontro que teve com Rosa em 1967 que ajuda a elucidar o que se discute aqui:

[...] depois de haver lido o Livro de Jó, um dos mais belos da Bíblia, sem prejuízo do Cântico dos Cânticos, disse-me ele, deu-me vontade de traduzi-lo. Por exemplo, o Senhor pergunta a Satanás: Tu que andaste por toda a terra, viste por lá o meu servo Jó? Minha tradução ficaria assim: num alpendre de uma casa de fazenda [...] o dono indaga a um de seus homens que se aproxima: Andaste por toda a terra etc, etc [...]"

Esta espécie de “tradução” – de antiga lenda judaico-cristã para caso sertanejo – ilustra a maneira como Rosa explora as possibilidades de correspondência entre elementos populares e eruditos para dar a seu texto este caráter de composição em camadas. Subjaz a este procedimento – que parece ser um dos fundamentos do próprio projeto literário de Guimarães Rosa – a concepção de que, para além do homem histórico, há um homem trans-histórico, e a história é apenas a forma contingencial de o humano se manifestar no tempo.

As epígrafes de *Corpo de baile* apontam ainda para um sentido que interessa discutir aqui. Já se disse que se representa no livro a antiga luta entre caos e cosmos. É possível identificar uma contraposição desta natureza também entre, de um lado, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck e, de outro, o coco do Chico Barbós. Da tendência para a ordem que expressam as concepções neoplatônicas já se falou aqui. Sobre a composição do cantador sertanejo, resta acrescentar que traz em si o perigo dionisiaco da desordem porque, em sua busca do absoluto, a voz que ali fala não reconhece nenhum limite. Não respeita, por exemplo, as relações de parentesco que sustentam a instituição familiar (o “eu lírico” do côco diz querer “a mãe, o pai, a filha...”) e, com ela, a ordem social. Na mitologia grega isto tinha o nome de *hybris* e representava perigos terríveis para a comunidade dos homens, conforme o demonstra o mito de Pandora, mencionado por Rosa justamente a propósito do coco do Chico.

Considerando a dimensão mais realista do mundo rosiano, há uma outra característica de *Corpo de baile* que conecta suas novelas: a sua realidade física e histórico-social. A esmagadora maioria das narrativas de Guimarães Rosa se passa no que poderia ser chamado, em sentido amplo, de *sertão*. Mas o sertão tem suas nuances. Uma delas se apresenta em *Grande sertão: veredas*; outra, em *Corpo de baile*, os dois livros publicados por Rosa, com alguns meses de diferença, em

1956. A ação neste último se passa, mais exatamente nos “campos gerais”, espaço econômico-social contíguo e complementar em relação ao sertão propriamente dito. De uma forma geral, e em vários sentidos, pode-se dizer, com as palavras do ex-jagunço Riobaldo, que os gerais “correm em volta” do sertão (ROSA, 1976, p.9). São, portanto, uma espécie de ante-sala dele.

Ambos se identificam com o meio histórico-social onde as instituições sociais que garantem os direitos civis estão distantes da maioria das pessoas. Por isto, a ambos se costuma relacionar o sentido de interior agreste, ainda não desbravado, distante do desenvolvimento do sul e/ou do litoral. Riobaldo diz que no sertão, “criminoso vive seu cristo-jesus arredado de arrocho de autoridade.” (ROSA, 1976, p.9); e seo Deográcias, personagem de “Campo geral”, diz em certo momento que estava escrevendo uma carta ao Presidente da República para pedir providências contra os “criminosos brutos” que ameaçavam os moradores da região (ROSA, 1994, p.482).

Não há leis e criminosos vagam por toda parte, mas há uma diferença de grau entre *sertão* e *gerais*. O *sertão* – mais profundo na geografia e no arcaísmo de seus usos e costumes – é lugar onde bandos de jagunços têm livre trânsito e percorrem latifúndios e terras devolutas prestando serviços aos grandes proprietários e se envolvendo em grandes batalhas, como as que são narradas em *Grande sertão: veredas*. Já os *gerais* são principalmente espaços onde “[...] o proprietário tem sua riqueza defendida e reproduzida não pela ação espetacular dos jagunços, mas pela labuta rotineira dos lavradores da terra alheia e dos vaqueiros.” (LIMA, 2001, p.16).

Nos gerais se está um pouco menos longe da cidade, das instituições. A distinção em relação ao sertão, entretanto, é sutil; e os ambientes às vezes se confundem. Nem para os seus moradores os limites entre eles são inquestionáveis. É o se percebe nas palavras de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “[...] isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?” E é ele mesmo quem responde: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões.” A imprecisão acaba sempre desmanchando o realismo do mapa porque, devido ao caráter universalizante que seu arcabouço simbólico lhe(s) empresta(m), “o sertão (e os gerais) é (são) o mundo”; e está (estão) mesmo é “em toda parte” (ROSA, 1976, p.9).

A principal atividade econômica dos gerais é a pecuária, cujos produtos abastecem os mercados urbanos. Em suas fazendas de gado se organizam pequenas sociedades rurais compostas de proprietário e/ou seu capataz, vaqueiros, pequenos lavradores e agregados de feitiços vários. Administradas pelo próprio dono temos, em *Corpo de baile*, a fazenda de Cara-de-Bronze, a de seo Senclér e a de iô Liodoro,

por exemplo; administradas por capatazes são a fazenda do Mutum, onde moram Miguilim e sua família; e a fazenda da Samarra, cujo administrador é Manuelzão, protagonista de “Uma estória de amor”.

A sociedade dos gerais rosianos tem muito em comum com aquela descrita na clássica interpretação do Brasil de Gilberto Freyre. Ela é estruturada em torno de um núcleo familiar central, legalizado, ao redor do qual gravita uma periferia nem sempre bem delineada, que inclui empregados e agregados de feitiços vários.

A sociedade dos gerais de Guimarães Rosa também se caracteriza pela dominação do chefe. E, em relação a ele, é ainda poligâmica; e tem dupla moral sexual: se para o homem da “casa grande” quase todas as relações sexuais são permitidas, à mulher está reservada a castidade e, depois do casamento, a fidelidade. Seguindo os antigos padrões do catolicismo português, a ela compete resguardar a honra do marido, do pai, dos filhos, da família, enfim.

O comportamento sexual dos patriarcas rosianos, entretanto, é caracterizado por uma licenciosidade sexual menos ao modo dos patriarcas nordestinos de Gilberto Freyre que ao dos grandes proprietários do centro-sul do país, conforme os descritos por Antonio Candido (1951). Segundo este último, as atividades sexuais dos senhores das áreas cuja colonização se fez sob a influência dos paulistas não seriam tão desimpedidas que não os obrigassem a respeitar suscetibilidades femininas. Por isto, sob sua influência, acabou-se instituindo na sociedade uma espécie de transgressão relativamente institucionalizada, marcada pela preocupação conformista com as aparências (CANDIDO, 1951, p.296). Observamos esta “ética”, por exemplo, na expressão direta da personagem Vovó Izidra, de “Campo geral”. Fiel guardiã dos valores patriarcais, ela louva a virtude hipócrita do vizinho seo Deográcias: “Mais antes um que mal procede, mas que ensina pelo direito a regra dos usos” (ROSA, 1994, p.484).

É desta forma que procede também Iô Liodoro. O proprietário do Buriti Bom, que sempre teve amantes fora da casa grande, mantém suas aventuras sexuais sob grande discrição: seus encontros ocorrem sempre longe dos olhos da família e/ou quando já vai alta a noite no sertão. Sobre ele se afirma:

Iô Liodoro era homem punido pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos. Somente que o amor dele pela família, pelos seus, era uma adoração, uma vasteza. [...] prezava o inteiro estatuto de sua casa, como que não aceitando nem a ordem renovada, que para ele já podia parecer desordem. (ROSA, 1994, p.872).

O fazendeiro tem muitas características em comum também com os grandes proprietários descritos por Oliveira Vianna. Iô Liodoro é um legítimo representante da “nobreza dos campos”, tendo as qualidades que Vianna atribui a esta elite cujo poder vem da grande propriedade rural, qualidades nas quais o estudioso reconhece

um caráter provindo “da medula cavalheiresca”<sup>10</sup>: o sentimento de respeitabilidade, o agudíssimo senso de dignidade pessoal, a probidade, o respeito à palavra dada, a independência moral, a altivez discreta e digna, o magnetismo pessoal, entre outras virtudes nobilitantes (VIANNA, 1987).

Sobre iô Liodoro, o patriarca do Buriti Bom, se diz:

[...] Ao em volta de iô Liodoro, tudo não se concebia calado? Iô Liodoro regia sem se carecer; mas somente por ser duro em todo o alteado, um homem roliço – o cabeça. Seu conspeito era um acaso de firmeza mansa e onça, uma demasia sã em si, que minava da pessoa e maramaveava, revertendo na gente uma circunstância [...]. Temiam iô Liodoro? Tem um não em todo sim e as pessoas são muito variadas. Ai, em algumas horas, temessem. Mas não precisavam de dar demonstração. Tinham respeito [...] (ROSA, 1994, p.872).

Iô Liodoro é dotado de um enorme magnetismo pessoal – descrito como uma espécie de concentração de ser (“uma demasia sã em si”), que nascia dele e transbordava, envolvendo e inspirando respeito nos que o rodeavam (“que minava da pessoa e maramaveava, revertendo na gente uma circunstância”). Por isto não mandava propriamente, “regia”; como se essa espécie de força que emanava de si provocasse uma mescla de respeito e temor instintivos nas pessoas ao seu redor.

Pode-se observar também no trecho citado que ao poderoso senhor do Buriti Bom caracterizam atitudes e maneiras ao mesmo tempo corteses e imperativas, comedidas e intransigíveis: sua “firmeza” é “mansa e onça”.

Isto porque a grande respeitabilidade de iô Liodoro, essa espécie de força moral, advém também da forma como exerce sua autoridade. Ela está baseada na brandura do mando (que amortece o conflito inerente à situação de desigualdade social); na reserva, na discrição (meio de manter a formalidade – que evita a proximidade nas relações interpessoais e mantém as posições na hierarquia); e no comedimento, que caracteriza até mesmo a linguagem do grande fazendeiro, seu tom estrito.

No defrontá-lo, todos tinham que se compor com respeito. Mas era mudamente afável. Exercia uma hospitalidade calma, semi-sorria ao enrolar seu cigarro de palha. [...] Iô Liodoro falava pouco, [...] não dava intimidade. Conservava uma delimitação, uma distância. (ROSA, 1994, p.898).

Este sentimento, que parece quase instintivo, de obediência e temor que iô Liodoro costuma despertar entre os que convivem com ele alimenta uma espécie de mistificação de sua autoridade. Ele tem, entretanto, um fundamento de ordem social. Muito do poder e do “carisma” do grande fazendeiro advém do fato de que

<sup>10</sup> Esta comparação de Vianna exemplifica a visão tradicional na cultura brasileira de que se falou anteriormente e que, como observou Walnice Galvão (1986), funciona muitas vezes como instrumento para o estabelecimento de comparações de valor nobilitante entre a cultura central, de prestígio, e a considerada periférica.

no universo ficcional de *Corpo de baile* está praticamente ausente o poder público e inexistem instituições sociais que garantam às pessoas direitos de cidadania. Por isto, de forma semelhante a do interior do Brasil descrito por Oliveira Vianna, aí vigora o sistema paternalista de proteção das camadas empobrecidas pelos grandes proprietários de terra – que, como consequência, submetem as primeiras ao seu poder. A plebe rural – sempre à margem ou precariamente instalada no processo produtivo, carente de propriedades, de mecanismos de assistência e promoção social, e sem qualquer forma de organização ou fórum institucional para reivindicação de direitos – acaba se alojando “de favor” na propriedade de um poderoso; ou colocando-se, de outra forma qualquer, sob a proteção de um; muitas vezes grata e pronta a remunerá-lo com qualquer tipo de serviço.

Isto pode ser observado na imagem amigável das relações interpessoais fortemente hierarquizadas que, em “Buriti”, é apresentada através do triângulo amoroso formado por iô Liodoro, uma de suas amantes, D. Dionéia, e o marido desta última, o Inspetor; principalmente no episódio em que eles se encontram aos pés do Buriti-Grande<sup>11</sup>.

O Inspetor – que, como se descobre nesta ocasião, era sexualmente impotente – estava ajoelhado sob a palmeira procurando um “capinzinho de bom remédio” que nhô Gualberto indicara para curá-lo, quando se aproximaram D. Dionéia e iô Liodoro, que passeavam a cavalo. Nhô Gualberto, ao narrar o episódio a Miguel, parece esperar do marido ultrajado uma ação violenta (“Em outros tempos, homem matava homem por causa de mulher!” – (ROSA, 1994, p.885), mas o Inspetor, sem se levantar do chão, troca palavras muito corteses com o amante da mulher – que permaneceu todo o tempo montado em seu cavalo, um grande chapéu a coroar-lhe a superioridade. A cena se resolve com o louvor de nhô Gualberto ao comportamento sempre digno do grande senhor do Buriti Bom: “Quando os dois chegaram para junto de nós, tudo tão trivial, tão bem sucedido... Iô Liodoro não franze. Ele é homem pelo correto. Ajuda muito ao Inspetor...” (ROSA, 1994, p.885).

Esta fala de nhô Gualberto revela também os termos em que se coloca o poder do grande fazendeiro. Na ausência de qualquer possibilidade de valer-se de instituições que lhes garantam direitos civis e, por isto, submetidos às arbitrariedades dos mais fortes, os desvalidos dos gerais necessitam da proteção de um poderoso. É efetivamente iô Liodoro quem paga todas as despesas de D. Dionéia e do marido quando eles precisam se mudar para a cidade por causa de uma doença da mulher. Por esta proteção, entretanto, paga-se o preço da dignidade pessoal. A impotência sexual do Inspetor e sua posição rebaixada diante do amante da mulher são muito significativas neste sentido.

---

<sup>11</sup> Cf. ROSA, 1994, p.883-885.

Outros grandes proprietários, parecidos com iô Liodoro, habitam os gerais rosianos, embora estejam menos em foco do que ele. O segundo mais visível é seo Senclér, de “A estória de Lélío e Lina”. O patriarca do Pinhém também reina soberano sobre sua propriedade e seus vaqueiros e tem a mesma aura de respeitabilidade que o grande senhor do Buriti Bom. E, também como este, tem uma vida sexual muito ativa com mulheres da periferia. Muitas das que habitam ao redor da casa grande do Pinhém foram suas amantes – como Jini e “as tias”, Tomásia e Conceição (ROSA, 1994, p.750). Adélia Baiana era a amante de seo Senclér durante o tempo em que se passa a narrativa.

As relações de seo Senclér com as mulheres da periferia são, obviamente, relações entre desiguais. A respeito de Jini, diz-se a certa altura que fora “comprada” pelo fazendeiro:

[...] de um garroteiro corpulento, um barbado. Esse das barbas, amásio da Jini, viajava com ela, demorava nos lugares, mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro [...]. Seo Senclér aí propôs a compra definitiva, fechou o negócio por bons contos de réis. Mandou até a Jini em cidade, viagem tão longe, para tratar dos dentes. (ROSA, 1994, p.734).

Jini, como observou Luiz Roncari (2004, p.184), é “possuída, vendida, comprada e melhorada, como uma mercadoria”. Quanto às “tias”, sabemos que, findo o caso com o fazendeiro, acabaram ficando na fazenda como agregadas, lavando a roupa da família do proprietário e atendendo sexualmente os vaqueiros (ROSA, 1994, p.747). Adélia Baiana, por sua vez, é mulher do Ustavo, um trabalhador da fazenda e, portanto, dependente do amante de sua mulher (ROSA, 1994, p.734). O triângulo que formam estes três personagens é, por este motivo, muito semelhante ao que formam iô Liodoro, dona Dionéia e o Inspetor.

Na casa grande as famílias são, geralmente, estáveis. Um dos motivos é porque aí estão envolvidos os interesses da propriedade. Em “Buriti”, por exemplo, há uma grande diferença de expectativas em relação aos casamentos da família de iô Liodoro e os da periferia. Todos esperam que Irvino volte para a ex-esposa, Lalinha. Para sua família, o casamento com a linda moça da cidade é, em princípio, indissolúvel, tanto que iô Liodoro a levou, depois de separada, para viver entre os seus na fazenda, na expectativa da volta do filho. Já Do-Nhã – a feiticeira de cujos poderes os do Buriti Bom esperavam que pudessem trazer, justamente, Irvino de volta – pôde viver em paz com seus quatro maridos nos cafundós do sertão, e isto parece a todos somente cômico: “Maria da Glória e Maria Behú provocavam-na, e aplaudiam-na, sorridentemente [...] com ela se precisava era de gostoso rir.” (ROSA, 1994, p. 927).

O casamento não se legitimou como instituição entre as camadas pobres do mundo rosiano, por isto possui entre elas normas muito flexíveis. Aí, “[...] o

princípio dominante [...] é a mancebia, a ligação transitória, a poliandria difusa [...]", como no sertão histórico, na visão de Oliveira Vianna (1987, p.49).

Mesmo porque nem sempre existem condições de oficializá-lo. Em "Campo geral", o vaqueiro Jé e Maria Pretinha resolvem fugir juntos. Depois retornam à fazenda e são reconhecidos como um casal por todos. Vovó Izidra – personagem que se caracteriza pelo zelo vigilante com que defende os valores patriarcais, como já foi dito aqui – somente impôs como condição para isto que, "quando viesse padre por perto", os dois se casassem "pelo direito" (ROSA, 1994, p.521). Entretanto, não é esta uma ocorrência freqüente nos confins do mundo em que se situa o Mutum. No início da estória o leitor é informado de que Miguilim tivera de viajar durante sete longos dias para se crismar no arraial do Sucuriju, por onde passara, na oportunidade, um bispo, oferecendo sacramentos aos moradores daquela isolada região.

Vovó Izidra é depositária de valores que às elites brasileiras sempre interessou disseminar. Estudos sobre o Brasil da época de Rosa afirmavam que o núcleo da família patriarcal, domínio incomparavelmente mais estável do que o que a cercava, exerceu influência ordenadora sobre os estratos sociais inferiores da pirâmide social brasileira. De acordo com Gilberto Freyre (1987) e Oliveira Vianna (1987), por exemplo, este núcleo legal atuou ao longo da história nacional como força estabilizadora que criava uma tradição de vida disciplinada ao formar famílias cristãs e monogâmicas no meio do caos social da periferia.

Em "Buriti" e "A estória de Lélío e Lina", entretanto, temos exemplos de como a desordem que caracteriza as relações sexuais dos pobres nos gerais pode decorrer, diretamente, da influência desordenadora da própria casa grande. É o que se verifica no caso dos dois triângulos amorosos, já descritos aqui, formados, em "Buriti", por Iô Liodoro, Dona Dionéia e o Inspetor; e, em "A estória de Lélío e Lina", por seo Senclér, Adélia Baiana e o Ustavo. Nestes casos, a própria estrutura social de dependência favorece as irregularidades no mundo dos pobres.

As irregularidades sexuais na periferia também decorrem da estrutura social dos gerais de outras formas. A ordem patriarcal, ao promover a instabilidade de condições de vida do sertanejo pobre, estimula também a sua mobilidade. O universo ficcional de Guimarães Rosa é dominado pelo latifúndio; aí não há muito espaço para pequenos e médios proprietários rurais. Por isto, é também lugar de trânsito constante de uma plebe rural, excesso que transborda do latifúndio, que freqüentemente migra em busca de trabalho, de sonhos de propriedade e de estabilização. São exemplos de trajetórias itinerantes as de Manuelzão e Lélío. O protagonista de "Uma estória de amor" teve um filho a quem só conheceu depois de velho, quando alcançou certo poder e relativa estabilidade financeira ao se colocar a serviço de um grande proprietário. Pôde, então, chamar o filho para trabalhar na fazenda. Também Lélío, de "A estória de Lélío e Lina", foi criado longe do pai,



que abandonou mulher e filho quando este último ainda era criança. Mais tarde, depois da morte de sua mãe, Lélío vaga sem rumo certo pelo mundo. O motivo da viagem é muito freqüente na obra de Guimarães Rosa, como já foi discutido aqui, também porque se apóia no fato de o sertanejo pobre não encontrar meios de fixação nas circunstâncias concretas do seu meio. Esta é a condição de verossimilhança da *peregrinatio* que, conforme afirmou Benedito Nunes (1976), é intrínseca à experiência da *travessia* rosiana.

Como se vê, a ordem patriarcal acaba sendo responsável também por muitas das dificuldades que a instituição familiar encontra para se estabelecer entre os pobres nos gerais rosianos. Seu núcleo legal – centro da estrutura que sustenta a propriedade e o poder – tem de se manter, entretanto, sob o domínio da ordem por uma questão de sobrevivência. Por isto, iô Liodoro zela para que ela seja mantida em sua casa. Seus poderes sobre isto, entretanto, não parecem ser suficientes. “Buriti” demonstra que a estabilidade da célula familiar não é questão menos complexa na casa grande.

Isto porque nem sempre a família patriarcal está isenta das irregularidades da periferia. Até porque sofre o seu contra-golpe. Candido (1951) fala da influência desorganizadora que, historicamente, os grupos satélites acabaram por exercer sobre o núcleo da família patriarcal, pois, para este núcleo central, esteve sempre mais ou menos visível a promiscuidade em que estavam envolvidos os segundos.

Parece relacionar-se a isto o que ocorre com a filha mais nova de iô Liodoro em “Buriti”. Glória, moça na flor da idade, que “a matéria ávida, a vida [...] fremia por gozar” (ROSA, 1994, p.969), fica sabendo que uma mocinha das redondezas engravidara sem se casar<sup>12</sup>. Isto parece alertá-la para o perigo de sucumbir aos apelos do corpo. O acontecimento, entretanto, estimula seu pensamento a procurar alternativas para o sexo nas quais não se expusesse a estes perigos. É o que parece se revelar em suas palavras e seus silêncios – seu “embaraço” – nesta conversa com Lalinha:

[...] Como falava. De repente, falara. Lala ouvia-lhe:

— ... O Gual é que não tem filhos, ele não pode ter...

Porque o dizia? Lala não prestara bem a atenção. Por causa da mocinha do Caá-Ao, que aparecera grávida?

—... Com o Gual não tem perigo...

— Que é que você está pensando, sonsinha, Glória?

— Eu? Oh, Lala...

Ela, doce, doce, se embaraçava. (ROSA, 1994, p.967).

Se relacionados a outros elementos da estória, entretanto, os pensamentos de Glória aqui expressos podem se revelar mais do que simples resultados da

---

<sup>12</sup> Cf. ROSA, 1994, p.964.

influência desorganizadora da periferia. No interior da célula central da família de iô Liodoro vêm ocorrendo várias infrações, por parte de quase todos os personagens. Combinadas, elas parecem indicar um abalo profundo na estrutura social que sustenta a ordem patriarcal. No Buriti Bom, como no Pinhém, a casa grande parece não ser mais a mesma. O mundo que a mantém também pode estar ameaçado.

Na verdade, *Corpo de baile* descreve um mundo em transformação, um mundo no qual o moderno começa a penetrar. Entre “Campo geral”, de um lado, e “A estória de Lélío e Lina”, “Cara de bronze” e “Buriti”, de outro, há um intervalo de tempo que transcorre entre a infância e a idade adulta das crianças que aparecem na primeira novela. Não é um tempo muito longo, e é bastante impreciso, mas será suficiente para evidenciar transformações profundas na ordem social dos gerais.

O exemplo mais evidente são os problemas financeiros de seo Sencler. O fazendeiro do Pinhém, tem muitas dívidas e teve de entregar a fazenda aos credores como forma de pagamento (ROSA, 1994, p.726). Sobre ele, afirma Deise Dantas Lima (2001, p.114) que,

[...] embora possua uma grande fazenda para pecuária, com pastos invejáveis e um plantel de primeira linha, envolve-se em negócios desastrosos que acabarão por obrigá-lo a se desfazer da propriedade para saldar dívidas. [...] o poder do dinheiro moderno derrotou um sujeito cuja prosperidade repousava sobre o dinheiro antigo – a riqueza fundiária.

Representante de uma antiga nobreza territorial, como iô Liodoro, seo Sencler perde suas propriedades num mundo que passa a ser dominado pelo “vil metal”. É o que sugerem os nomes daqueles que irão comandar a fazenda do Pinhém. São eles o proprietário seo Amafra e o encarregado Dobrandino, personagens cujos nomes, como observou Luiz Roncari (2004, p.155), “[...] ressoam a chegada da Mafra, a gente ordinária, e do dobrão, a moeda antiga”. Seo Sencler, ao contrário, tinha como capataz o Aristó, cujo nome, é ainda Roncari quem observa, vem do grego *áristos*, que significa *o melhor*.

Outro sinal de que os gerais estão em processo de transformação é a ascensão social de Miguilim/Miguel. Como sabemos por “Campo geral”, a família de Miguilim integra a plebe rural que costuma ter de migrar pelo sertão submetida aos revezes da sorte e da estrutura econômico-social. No tempo em que se passa a estória, seu pai é capataz da fazenda onde vive com sua família. Eles têm, portanto, pelo menos temporariamente, condições de subsistência; mas esta situação não é estável, pois dependem da vontade e dos interesses do proprietário.

O intercâmbio entre o centro e a periferia na estrutura social é raríssimo. A maioria das intersecções está vedada *a priori*, como o demonstra o caso de Lélío e da Mocinha do Paracatu, em “A estória de Lélío e Lina”.

Lélio – um vaqueiro sozinho no mundo, e sem posses – traz na lembrança da viagem ao Pinhém a forte impressão que lhe causou o encontro com aquela a quem chama a “Mocinha do Paracatu” – ou “Sinhá-Linda”, “fina de luxo e rica” (ROSA, 1994, p.722). No “Sinhá” já está indicada a diferença de origem social e história familiar. “Gente tão acima de sua igualha”, ela viajava acompanhada do pai – chamado *senhor* Gabino –, da mãe, *dona* Luiza – e de um irmão *doutor*; além de outros dois rapazes do Rio de Janeiro (ROSA, 1994, p.722-723).

Lélio experimenta por ela um amor impossível e extremamente idealizado, decorrente muito mais de suas projeções do que das qualidades do objeto de seus sentimentos. Tomado pelos “enganos do amor”, só viu encantos em “Sinhá-Linda” – que, para seus companheiros, estava longe de possuí-los. Sobre ela, um deles diz ser “uma cachucha nanica, sem o ceutil de graça [...]”. Os vaqueiros Assis Tropeiro e Lino Goduino ainda a consideram “espevitada e malcriadinha, gostando de se sobressair” (ROSA, 1994, p.722). Para além dos olhos apaixonados de Lélio, tudo indica que ela seja, na verdade, voluntariosa, arrogante e soberba. Luiz Roncari (2004, p.177) observou a este respeito que a personagem “[...] parecia uma daquelas típicas filhas-de-família, das famílias brasileiras abastadas, que, desobrigadas de qualquer compromisso e responsabilidade, se mantêm como eternas adolescentes.” E continua:

[...] O que atrai Lélio são as diferenças, em tudo ela é distante e o contrário dele, ela é uma moça de família rica, urbana, viajada, capaz de comparar o céu do sertão com o da Itália, cheia de tratos e costumes modernos.

[...] Ela reunia em si tudo aquilo que Lélio não tinha e não era [...], mas que não podemos afirmar que não ambicionasse: riqueza, poder, relações, segurança, vontade forte, falsa naturalidade, caprichos. [...] Lélio se deixava encantar [...] por alguém que, graças à solidez das bases familiares, se mostrava tão livre e solta dos laços afetivos, justamente o que o prendia tanto, e sem as carências de que ele era portador. (RONCARI, 2004, p.177-178).

Já Miguel tem chances de realizar o trânsito. Porque teve a chance de ir para a cidade e estudar, conseguiu escapar ao determinismo do meio, expresso também na sorte previsível de seus irmãos, que reencontramos em “A estória de Lélio de Lina”: Tomé é vaqueiro de fazenda alheia, Drelinha é casada com outro nas mesmas condições e tudo indica que Chica não tenha chances de ter um destino muito diferente. Miguel, ao contrário, aspira a um casamento com uma moça da posição social de Glória. O casamento entre os dois não chega a ocorrer, pois a narrativa é suspensa antes da chegada de Miguel à fazenda – e o leitor de “Buriti” sabe que Miguel não encontrará, ao chegar, a mesma mulher que deixou quando partiu do Buriti Bom. Tudo leva a crer, entretanto, que só dependa dele a realização destas nupcias. Miguel é considerado um pretendente digno de Glória por nhô Gualberto

– que afirmou certa vez que a filha de iô Liodoro “é que é mulher para se casar com um doutor...” (ROSA, 1994, p.876); e por Lalinha, nas ocasiões em que a cunhada lhe confidenciava seu interesse pelo forasteiro (um exemplo na p.946). Miguel é também muito bem tratado por todos os demais da fazenda, e Glória lhe dissera, na última noite no Buriti Bom, para incentivá-lo a declarar-se, que iô Liodoro gostara muito dele<sup>13</sup>. A hipótese do casamento é, como se vê, bastante plausível; ou, pelo menos, não é implausível por Miguel não ser considerado um genro digno para iô Liodoro.

A trajetória do filho de nhô Bernardo parece indicar um processo de transformação alimentado pelo confronto entre forças históricas tradicionais e emergentes, que reflete o momento histórico que Rosa vivia quando escrevia: o do complexo trânsito do país pelas vias da modernização. Seus rumos são ainda incertos para Rosa. É isto o que parece indicar o fato de a estória terminar antes de sabermos se o casamento entre Miguel e Glória vai se realizar; mas o poder tradicional que vem do campo parece estar sofrendo um abalo. O mundo que mantém a casa grande pode estar ameaçado.

Outros elementos da estória o ratificam, como a presença de Lalinha, a ex-nora de iô Liodoro, que ele fora buscar na cidade. Moça de hábitos urbanos, Lalinha causa estranheza entre os habitantes do Buriti Bom. A certa altura da narrativa, é descrita uma impressão de nhô Gualberto, sobre ela: “Ao leve quisesse criticar, achava também que aquele luxo constante de Dona Lalinha chamava a atenção demais, não assentava bem com o sertão do lugar, com o moderamento regrado, simplicidade nos usos.” (ROSA, 1994, p.873). O processo de transformação, entretanto, vem de antes disto. Irvino “detestava a roça”, segundo sua ex-mulher (ROSA, 1994, p.912). Quando a estória se inicia, ele já morava na cidade há bastante tempo. Fora lá que conhecera, casara-se e separa-se de Lalinha. Depois, ousara ainda contrariar uma regra fundamental do regime patriarcal ao abandonar a mulher legítima e ir viver com outra. Também Glória já havia estudado na cidade, embora se considerasse uma sertaneja (ROSA, 1994, p.883).

A cidade não está mais muito distante em “Buriti”. Muitos elementos na novela apontam para esta proximidade relativa. Nhô Gualberto traz sempre remédios para os habitantes da fazenda<sup>14</sup> e há indicações de que freqüente cabarés<sup>15</sup>. Certa vez disse a Miguel que já trouxera um agrimensor a suas terras para estudar uma solução para transformar o brejão em terra produtiva<sup>16</sup>. A própria presença do veterinário Miguel (que da segunda vez viaja de *Jeep*)<sup>17</sup> – com sua aparelhagem de vacinação

<sup>13</sup> Cf. ROSA, 1994, p.866.

<sup>14</sup> Cf. ROSA, 1994, p.967.

<sup>15</sup> Cf. ROSA, 1994, p.892.

<sup>16</sup> Cf. ROSA, 1994, p.877.

<sup>17</sup> Cf. ROSA, 1994, p.863.

que espantara os vaqueiros da fazenda de nhô Gualberto<sup>18</sup> – indica isto. A vinda de Lalinha só vem intensificar, portanto, um processo já instaurado: a regra do sertão está sendo posta em cheque pela influência da cidade. E, impulsionadas por esta última, transformações profundas estão ocorrendo também nas relações interpessoais de seus habitantes.

Uma delas se refere ao comportamento de Glória, comentado anteriormente. A menina que vê desabrochar sua sexualidade não a reprime em nome das regras do poder patriarcal, como parece tê-lo feito sua irmã mais velha. Maria Behú cuidou, até morrer ainda jovem, dos interesses da casa paterna, sem ter vivenciado a experiência de construir uma vida própria, independente. Sua irmã mais nova, que estudou na cidade, ao invés disto, inteligente e friamente, encontra formas de satisfazer seus desejos sexuais sem que recaiam sobre ela as conseqüências previsíveis do ato. Glória não parece ter muitas chances de encontrar um marido a sua altura naqueles fins de mundo<sup>19</sup>. Não há menção a outros possíveis interessados. Ao contrário disto, Nhô Gualberto disse certa vez a Miguel que Glória era tão bonita e graciosa que, se iô Liodoro a levasse à cidade, ela “se casava mais depressa que viúva rica” (ROSA, 1994, p.871). As circunstâncias, entretanto, de estar no Buriti Bom, tornam a sua situação muito diferente, como a própria fala de nhô Gualberto parece indicar pelo avesso: dizer que seria fácil para Glória se casar na cidade significa também que não ocorreria o mesmo ali onde ela se encontrava. A filha mais nova de iô Liodoro mesma parece não ver muitas chances de encontrar um outro pretendente além de Miguel (que, aliás, apareceu ali por acaso), como se pode inferir da afirmação que fez a Lalinha, na ocasião em que contara a ela que se entregara ao Gual: “– Que me importa!? Eu não quero casar. Sei que Miguel não vai vir mais...” (ROSA, 1994, p.982). No “eu não quero casar” (que é negado a seguir pelo “sei que Miguel não vai vir mais”) parece ressoar um pouco da fala da raposa da fábula, que, depois de tentar inutilmente apanhar as uvas no alto da parreira, afirma desdenhosa que elas estão verdes. Miguel, por quem Glória se interessara na primeira vez em que ele visitara o Buriti Bom, partira sem se comprometer com ela. Assim, de forma refletida e calculada, resolveu se entregar a nhô Gualberto – que, como foi dito, sabia ser estéril e não a engravidaria. Ele é um parceiro conveniente para Glória também porque jamais tornaria público o seu relacionamento. O dito amigo de iô Liodoro teria, talvez, ainda mais a perder do que ela.

O comportamento do vizinho de iô Liodoro em relação a Glória também reflete o abalo nas forças do patriarca. Fazendeiro de muito menores posses e prestígio, nhô Gualberto afirma a todo o tempo sua grande amizade, respeito e lealdade ao fazendeiro do Buriti Bom. Sobre iô Liodoro, chega a afirmar: “Por ele morro...”

---

<sup>18</sup> Cf. ROSA, 1994, p. 875.

<sup>19</sup> Maria Behú, sua irmã mais velha, talvez tenha ficado solteira por isto.

(ROSA, 1994, p.872). Miguel observa certa vez que ele ia à fazenda vizinha com “a devoção com que se vai à igreja” (ROSA, 1994, p.873).

Algumas vezes, entretanto, seu comportamento sugere outro tipo de sentimento para com iô Liodoro. Alguns elementos da narrativa sugerem que nhô Gualberto possa se ressentir de sua posição inferior em relação ao fazendeiro do Buriti Bom e que tenha inveja dele. Nestes casos é freqüente que suas palavras assumam certo tom de maledicência subliminar. No episódio em que se encontram os dois fazendeiros, o Inspetor e dona Dionéia aos pés do Buriti Grande, o elogio de nhô Gualberto ao comportamento sempre “correto” do fazendeiro, apesar da insistência na situação do marido humilhado, pode conter certa dose de ironia. Além disto, sua perplexidade e alegado mal-estar com a situação parecem exagerados para quem, logo a seguir, terá um comportamento extremamente desleal para com aquele por quem diz ser capaz de dar a própria vida. Nhô Gualberto, um homem casado, “desonrará” a moça donzela filha de iô Liodoro – comportamento vil que se coaduna com o nome de sua fazenda, a Grumixã, do tupi curibixá, que significa *lugar, habitação da larva* (FERREIRA, [197-], p.703 e p. 413). Talvez o caso com Glória tenha também algo de vingança, de compensação para seu servilismo diante do vizinho poderoso.

Até determinado ponto da estória, ainda havia outro problema para o patriarca: a continuidade familiar ameaçada. A descendência é questão crucial para quem acumula riquezas e poder. Iô Liodoro, entretanto, tinha problemas neste sentido.

De seus filhos, Irvino abandonou a esposa legítima por outra mulher e Ísio vivia com uma ex-prostituta, a quem sua família não recebia por não considerar a união legítima. Obviamente não interessa ao patriarca nenhuma descendência advinda de uma mãe como esta.

Em relação às mulheres, todos sabiam que Maria Behú, uma típica “solteirona”, não daria netos a iô Liodoro (confirmando-o, no decorrer da novela ela adocece e morre); e Glória ainda estava solteira, na situação em que se discutiu anteriormente – com poucas chances de encontrar um marido condigno e mantendo relações sexuais com um homem casado e estéril. Há também uma sugestão de que tenha tido pelo menos um encontro mais íntimo com Lalinha – encontro que, de duas maneiras, sugere a idéia de infecundidade.

Trata-se de uma cena obscura, apresentada de modo impreciso, que ocorre logo após a noite em que Glória tem seu primeiro contato mais íntimo – e, não se sabe exatamente em que medida, forçado – com nhô Gualberto. Imediatamente após a investida noturna do vizinho, Glória, corre ao quarto de Lalinha e conta-lhe, muito nervosa e assustada, o acontecido. A cena se desenvolve, a partir de então, num diálogo cheio de ambigüidades e lacunas, que não permite que o leitor tome conhecimento do que ocorre com exatidão; ao contrário disto, os acontecimentos neste momento tornam-se muito nebulosos. Pelo que Glória conta de seu encontro com o fazendeiro vizinho, não se pode afirmar com certeza, por exemplo, o nível de

participação da filha de iô Liodoro no ocorrido. Ela parece ter permitido um certo grau de contato, cujos limites, entretanto, não foram respeitados por nhô Gualberto. Sugere também que Glória tenha estimulado, em alguma medida, o comportamento dele o fato de Lalinha, ao observar a cunhada na noite anterior ao acontecido, ter tido a impressão de ver a cunhada provocar nhô Gualberto exibindo-se sensualmente para ele. Lalinha, entretanto, não dera muito crédito a sua percepção por não julgar Glória capaz do “requite de prazeres assim” (ROSA, 1994, p.945).

Na ambigüidade da cena que se passa no quarto de Lalinha, sugere-se que Glória tenha sido surpreendida pelos beijos da cunhada; e, mais do que isto, sugere-se que Lalinha beije Glória no lugar onde nhô Gualberto havia antes ejaculado seu esperma sem possibilidade de transmissão de vida:

“... Ele me abraçou, estava me beijando... Mas, depois, me apertou, parecia doido... Oh, Lala, não judia comigo... Não aconteceu nada, juro, só ele me sujou... Só...” Lala recuara mais, mas se distendia – para vê-la melhor? – no semi-escuro do quarto. Glória – o olhar quebrado, descalça, a camisolinha branca, o busto, os seios redondos, o homem bestial a subjugará... – “Diga, meu bem, Glorinha, diga: ele te sujou... Onde? Onde?” – “Mas, Lala! Você está beijando... Você...” (ROSA, 1994, p.970).

As relações sexuais que se realizam no Buriti Bom não produzem filhos. O fantasma da falta de herdeiros a quem transmitir a propriedade e, assim, continuá-la no tempo, ameaça iô Liodoro.

Por fim, até o fazendeiro sucumbe à força dos novos tempos rendendo-se aos encantos de Lalinha.

A atração sexual entre eles parece vir do tempo em que iô Liodoro fora buscar a nora oficial na cidade. Durante a visita, Lalinha sente um desejo irresistível de chocar o sogro, afetando desejo de se impor. Mas escolhe fazer isto vestindo-se ousadamente, como quem também deseja provocar o desejo dele<sup>20</sup>. Lalinha, como o leitor toma conhecimento mais tarde, é uma mulher que aprecia jogos de sedução.

No Buriti Bom, sogro e nora acabam se envolvendo num jogo de sedução de natureza semelhante. Os meios pelos quais se realiza indicam a intensidade do desejo (para estímulo do qual Lalinha encontra a cada dia novos artifícios) e a hesitação em satisfazê-lo devido às interdições que a própria lei que o patriarca representa impõe no caso. Iô Liodoro pode se relacionar sexualmente com qualquer mulher que esteja fora da casa grande, mas Lalinha, ainda que separada do marido, é considerada sua nora, pois o é pelas leis do casamento indissolúvel, mantenedor da ordem patriarcal<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Cf. ROSA, 1994, p.912-913.

<sup>21</sup> É por isto que ele foi buscá-la na cidade. Para ele, conforme nhô Gualberto, “Dona Lalinha tinha de continuar fazendo parte da família, perante Deus e perante todos.” (ROSA, 1994, p.872). Miguel

O jogo noturno se oferece, então, simultaneamente, como substituto para a realização sexual e estímulo para o desejo. Embora, nestas condições, iô Liodoro não sucumba aos encantos da nora, ele também não consegue mais manter o controle da situação: “[...] só num meio gesto, soube dar a entender tão bem que não podia mais, que não se suportava de exacerbado...” (ROSA, 1994, p.965).

O fazendeiro só cede completamente aos encantos de Lalinha depois de saber que Irvino lhe daria um neto com a amante. O novo acontecimento reconfigura a situação de todos. Transfere, por exemplo, à mulher, até então ilegítima, os direitos de esposa; o sucessor desejado é capaz de apagar a mancha da origem e alterar a posição dos pais na família. A via é irregular, mas existe. A tolerância para com este tipo de comportamento irregular pode ser muito grande quando interesses igualmente grandes estão em jogo, segundo as interpretações do Brasil que foram citadas neste trabalho como fontes rosianas. A sociedade brasileira, conforme é descrita nos estudos de Gilberto Freyre (1987, p.246), era extremamente tolerante no tocante a assuntos de filiação natural. A estabilidade e a continuidade da ordem patriarcal são mais importantes do que os desvios de rota dos indivíduos em particular.

O acontecimento também transforma Lalinha em uma mulher como outras; acessível, portanto, aos desejos de iô Liodoro. Ainda assim, entretanto, a rendição aos encantos da ex-nora é uma transgressão. Nas palavras de nhô Gualberto: “Dentro de casa, compadre iô Liodoro é aquela virtude circumspecta, não tolera relaxamento.” (ROSA, 1994, p.878). Tudo indica que, pela primeira vez, o fazendeiro do Buriti Bom terá um encontro erótico com uma mulher sob o seu teto, na casa de sua família.

Não é só, portanto, no Pinhém que a posição social do patriarca sente abalos. Ao contrário de seo Sencler e iô Liodoro, entretanto, Miguel tem grande chance de continuar ascendendo socialmente. Homem de um novo tempo, ele pode estar prestes a ocupar o lugar do patriarca.

Ou a estabelecer uma composição de forças com ele. Talvez por isto a possibilidade de continuidade de iô Liodoro retorne, por vias tortas, ao mesmo tempo em que Miguel está voltando à fazenda para pedir Maria da Glória em casamento. Na verdade abrem-se duas possibilidades para o patriarca: a que vem do filho, Irvino; e a que vem de Miguel, possibilidades de continuidade que implicam em rearranjo, maior ou menor, de forças.

Por tudo o que foi discutido aqui, pode-se afirmar, com Luiz Roncari (2004, p.193), que:

---

imagina que o fato de iô Liodoro tê-la trazido para o Buriti Bom se deva ao receio de que, sozinha na cidade e tão linda, Lalinha pudesse ter amantes, e, assim, mesmo separada de Irvino, macular a honra da família de iô Liodoro (ROSA, 1994, p.868).



[...] as novelas de *Corpo de baile* encenam uma dança cósmica que se articula com uma base de realismo profundo; esses dois planos interiorizam as (im) possibilidades de uma sociedade histórica, patriarcal e estratificada, no seu triste trânsito (tropical) para o mundo burguês. O que dá a impressão, a quem escreve sobre ele, de que está interpretando a história do Brasil, do homem cordial, e seu destino incerto e duvidoso.

SOARES, C. C. Reflections upon *Corpo de Baile*. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, p. 39-64, 2007.

- **ABSTRACT:** *The present study presents some reflections about the group of novellas called Corpo de baile, written by Guimarães Rosa, focusing on mythical and mystical conceptions of diverse origins, some of which pointed out by the author himself as the sources he drew from, as well as on historical and social issues that were debated by Brazilian intellectuals at the time of the publication of this work.*
- **KEYWORDS:** *João Guimarães Rosa. Corpo de baile. History. Mythical and mystical conceptions.*

## Referências

ARAÚJO, H. V. **A raiz da alma**. São Paulo: EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_. A pedra brilhante. In: \_\_\_\_\_. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996. p.379-556.

BIZZARRI, E. **João Guimarães Rosa**: correspondência (com seu tradutor italiano). 2ª.ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

CANDIDO, A. The Brazilian family. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (Ed.). **Brazil**: Portrait of half a continent. New York: The Dryden Press, 1951. p.291-311.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [197-].

FREYRE, G. **Casa grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 25.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987.

- GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LIMA, D. D. **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa**. Niterói: Ed. UFF, 2001.
- MELETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê, 1998.
- NASCIMENTO, E. M. F. S.; COVIZZI, L. M. **João Guimarães Rosa: Homem plural – escritor singular**. Rio de Janeiro: Ed. Ágora da Ilha, 2001.
- NUNES, B. Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.142-210.
- \_\_\_\_\_. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: \_\_\_\_\_. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. p.247-262.
- OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. v.5, p.475-526.
- PLATÃO. **Timeu e Crítias ou a Atlântida**. Tradução de N. de P. Lima. São Paulo: Hemus, 1981.
- ROSA, J. G. Corpo de baile. In: \_\_\_\_\_. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p.467-982.
- \_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Corpo de baile: sete novelas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.
- RONCARI, L. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- SANTIAGO, S. Liderança e hierarquia em Alencar. In: \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa**. São Paulo: Paz e Terra, 1982. p.89-115.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VIANNA, O. **Populações meridionais do Brasil: populações rurais do centro-sul**. Belo Horizonte: Itatiaia; Niterói: Ed. UFF, 1987.

