

Indicações de (re)leitura: o desdobramento dos índices em **Corpo de baile** e **Tutaméia**

Clara Rowland*

Resumo

Considerando em paralelo os índices de **Corpo de baile** e de **Tutaméia**, o presente trabalho pretende colocar o problema da construção do livro na obra de Guimarães Rosa. A reflexão sobre a relação entre livro, leitor e releitura proposta em **Tutaméia** através do desdobramento dos índices e do trabalho sobre as epígrafes de Schopenhauer prolonga e desenvolve o questionamento que estava patente, de forma menos objetivada, em **Corpo de baile**. Ao mesmo tempo, o investimento na noção de “parábase” em **Corpo de baile** é transportado para o jogo com os “Prefácios” de **Tutaméia**. Coloca-se, nessas classificações, o problema da relação do limiar do livro com o livro, mas também a questão do investimento autoral de que esse espaço se reveste. Trata-se de indicações de (re)leitura que prescrevem e refletem os movimentos do leitor como elemento que possibilita a obra, espelhando a estrutura da relação narrador/interlocutor encenada em vários textos de Guimarães Rosa. Através de uma comparação dos dois casos em análise, tentar-se-á delinear uma cartografia da releitura em Guimarães Rosa como forma de tornar “orgânica” (e viva) a forma do livro (e da escrita) enquanto representação de uma realidade perene “movente” e não concluída.

Palavras-chave: Leitura; Releitura; Parábase; Livro; Narração; Representação.

A história editorial de Guimarães Rosa, na sua temporalidade tão peculiar, é marcada por freqüentes revisitações de títulos já publicados. A importância da reedição das obras rosianas e das alterações propostas, testemunhada de forma muito explícita na correspondência com os tradutores, não reside só no nível textual, mas constitui uma história paralela do aperfeiçoamento da forma do livro em Guimarães Rosa. Essa insistência sobre a apresentação e reapresentação gráfica dos textos é marca de um progressivo repensar a obra na forma em que se propõe ao leitor. É também por isso que cada livro de Rosa tem uma

* Universidade de Lisboa.

história própria: porque é a sua consistência e unidade que Rosa tenta reforçar e recriar nas sucessivas edições, brasileiras e estrangeiras. Individuadas, enquanto “livros”, enquanto unidades costuradas que são mais do que a soma das partes que as compõem, é sobre a sua construção que parece incidir o trabalho do autor. Surpreende, então, que o problema do livro não tenha mais espaço na recepção do autor de **Grande sertão: veredas**. Porque é também aí que parece residir uma poética da leitura.

Observando os livros publicados por Rosa depois de **Sagarana**, uma constante impõe-se na obra deste “contista de contos críticos”:¹ do gigantismo de **Grande sertão: veredas** ao minimalismo de **Tutaméia**, das novelas de **Corpo de baile** à forma da “estória”, estes livros têm em comum o trabalho sobre o espaço do limiar, sobre uma construção que, sendo ainda texto, extrapola os limites da ficção para afetar diretamente o objeto livro e marcar nele esse desejo impossível de configuração. **Tutaméia** e **Corpo de baile** podem ser considerados os dois extremos deste problema da relação do livro com o livro: em comum têm a presença de dois índices, a abrir e a fechar a obra, como se, com dez anos de intervalo, Rosa regressasse a esse desdobramento inicial para o sofisticar, alargar, para expandir as suas possibilidades de leitura.

Corpo de baile sai em 1956. Composto por sete novelas, o livro é dividido em dois volumes, ambos com capa de Poty. Inicialmente, encontra-se um índice em que as sete novelas são reunidas sob a classificação *os poemas*. No final do livro, é apresentado outro índice em que os mesmos textos são reunidos em dois grupos: Gerais (os romances) e Parábase (os contos).

CORPO DE BAILE

Os poemas:

Campo Geral

Uma Estória de Amor

A Estória de Lélío e Lina

O Recado do Morro

Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)

“Cara-de-Bronze”

Buriti

CORPO DE BAILE

I. GERAIS

(Os romances):

Campo Geral

A Estória de Lélío e Lina

Dão-Lalalão

Buriti

II. PARÁBASE

(Os contos):

Uma Estória de Amor

O Recado do Morro

“Cara-de-Bronze”

¹ A definição é de Rosa, na entrevista com G. Lorenz (1991, p. 70).

Novelas, poemas, romances e contos vão ser, portanto, divididos por duas categorias fundamentais. A primeira refere-se mais uma vez a uma dimensão geográfica: todos os “romances” são ambientados nos Campos “Gerais”. Mas como em todas as referências territoriais de Rosa, não é apenas disso que se trata. Oscilando entre um referente geográfico e a sua função no interior da forma do livro, a denominação “Gerais” coloca-nos também a questão da sua oposição à “parábase”: nesse sentido, é importante sublinhar que não há, nesses textos, nenhuma quebra direta de ficcionalidade. Os três “contos”, por outro lado, tratariam cada um de uma “expressão de arte” – uma canção, as “estórias” e a poesia (ROSA, 1972, p. 68-69) – mas todos, de formas diferentes, abordam a questão da narração e da transmissão da experiência. Ora, a classificação “parábase” reflete a orientação auto-reflexiva que lhes é dada. Como momento da comédia antiga em que a ação é suspensão, em que o coro avança e fala ao público em nome do autor, tirando a máscara, sobre a própria peça, a parábase caracteriza-se como suspensão no interior da ficção, ambígua por estar dentro e fora dela ao mesmo tempo. Extradramática e perturbadora da ilusão ficcional, auto-referencial e intertextual, a parábase configura-se aqui como “arte poética” ou explicitação acerca da própria obra.²

No equilíbrio, porém, da primeira edição, os três contos identificados como parábase no segundo índice já se encontravam nessa posição no primeiro. A ordem que os “Poemas” seguem é a da alternância entre Geral e Parábase, estando os contos no intervalo das ficções “gerais”, dos romances, sendo que apenas no segundo índice o livro parece mostrar a sua construção. Aos “poemas” indiferenciados da primeira leitura (que podem ser entendidos também no seu sentido de “coisa feita”) corresponde agora a sua explicitação, claramente do domínio da releitura.

O que está em jogo é, então, um problema de leitura. A forma do livro coloca a possibilidade de um texto – o mesmo texto – se fazer outro *por efeito* da multiplicação dos índices. Se, neste ponto, considerarmos o caso que apontei como paralelo, **Tutaméia**, reparamos desde já que algo de semelhante se passa: voltamos a ter dois índices, mas com a indicação de uma diferença. Temos um índice inicial e um “Índice de Releitura”, ambos organizados alfabeticamente, correspondendo o segundo a uma inversão do título: de “**Tutaméia** (Terceiras estórias)” passamos a “**Terceiras estórias** (Tutaméia)”.

No primeiro índice, temos quatro títulos em itálico que dividem em quatro partes a obra e o índice, quatro títulos que, no curso da leitura, nos são apresen-

² Para uma caracterização da parábase na Comédia Antiga cf. Hubbard (1991).

tados como prefácios; é só no segundo índice, no índice de releitura, que os prefácios serão apresentados como tal, reunidos na parte superior da página sob a designação que lhes corresponde. Por um lado, como em **Corpo de baile**, é só no segundo índice que as classificações se vão revelar (contos e prefácios); por outro, sucede o oposto do que acontecia em **Corpo de baile**: aí, no primeiro índice, os textos mantinham a dimensão intervalar que os define como parábases, enquanto no segundo eram extraídas da ordem, mais uma vez, para objetivarem a sua função. Só no segundo índice de **Tutaméia** é que, aparentemente, os quatro prefácios ocupam a posição que nominalmente lhes corresponde. Podemos, no entanto, colocar a hipótese de constituírem efetivamente prefácios a quatro partes distintas do livro, cada um abrindo uma seção, no primeiro índice. Mas, dada a sua natureza, podemos também aproximá-los dos três momentos da parábases de **Corpo de baile**.

Com o desaparecimento da parábases da Comédia Antiga, os seus traços essenciais transitaram para o espaço do prólogo: movimento que provoca uma alteração sobretudo a nível de relação com a estrutura dramática. Exterior, anterior à ficção, o prólogo situa-se no limiar, que é um espaço de fronteira, de passagem, mas não de suspensão. Os prefácios de **Tutaméia**, no entanto, são perturbados pelas oscilações constitutivas dos índices, na medida em que são, efetivamente, colocados quer em posição preliminar quer em posição intervalar. O primeiro índice integra os quatro prefácios na seqüência alfabética dos contos. Situa, portanto, os prefácios no interior de uma série a que eles, por um lado, pertencem, mas dos quais se destacam pelo itálico do título. A dimensão reflexiva desses textos, e, mais uma vez, a sua contribuição para a marcação de uma presença declaradamente autoral no seio da ficção, fez com que se tornassem o terreno privilegiado de análise. Mas antes de mais, creio, é preciso questionar essa dimensão “parabática” que os prefácios, no primeiro índice, postulam: marca da absorção de quatro livros por um livro que se propõe como uno ou textos portadores dessa dupla carga de auto-referencialidade e suspensão que está na base da definição da parábases?

Tutaméia é, antes de mais, um caso extremo de evidência do problema do livro, não só por ser o mais sofisticado no seu investimento na forma, mas também por a brevidade das suas peças contrastar com o trabalho sobre a unidade do mosaico. É neste jogo com os índices que se vai tecer a linha que *costura* o livro, linha que parece deixar em aberto a possibilidade de **Tutaméia** ser um e muitos livros: tal como em **Corpo de baile**, o espaço liminar é o espaço de legitimação do livro na medida em que aí se investe o livro com a sua forma, mas uma forma que não é estável e que nessa permanente instabilidade vai relançar o problema da leitura. Espaço, ao mesmo tempo, autoral, precisamente porque liminar, porque

dependente do título ainda para se constituir como sua extensão. E assinado, como se pode ver pela alteração da ordem alfabética na série dos contos de **Tutaméia**, que inscreve as iniciais de João Guimarães Rosa (“João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscão”) nos índices, afetando necessariamente a estrutura do livro e a ordem prescrita de leitura.

É sobre a leitura que incide esse desdobramento dos índices. Isso é evidente na sua disposição, em abertura e conclusão, sugerindo a impossibilidade de o leitor abandonar o livro depois da última palavra, da palavra FIM, presente em **Corpo de baile** mas substituída pelo sinal do infinito em **Grande sertão**. O índice no final postula, desde logo, o recomeçar da leitura, ou a releitura como momento seguinte, necessário, porque tudo deve ser lido. No caso de **Tutaméia**, esse questionamento da releitura é levado mais longe através de outra simetria entre os dois índices, estabelecida pelas epígrafes de Schopenhauer.

Em primeiro lugar, convém sublinhar que, diferentemente de **Corpo de baile**, munido de sete epígrafes, tantas quantas as novelas do livro, aliás também estruturadas numa seqüência 4 + 3 (e não poderá a distribuição das epígrafes ser outra indicação de leitura?),³ **Tutaméia**, enquanto livro, não terá nenhuma epígrafe: a unificá-lo temos somente os dois índices. No entanto, não só os contos e os prefácios, mas também os índices, têm epígrafes. Ora, o problema colocado pelas epígrafes dos índices, em relação especular, é precisamente o problema da leitura e da releitura. O leitor, ao abrir o livro, encontra a seguinte frase de Schopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 1967).

Antes mesmo de iniciarmos a leitura, somos já avisados de que essa leitura terá como ponto de fuga uma segunda leitura que alterará “muita coisa, ou tudo” do que lemos. Assim, a primeira leitura projetada por este espaço liminar orienta-se, desde logo, para o fim do livro, alertada para a necessidade de ter presente, no seu decurso, a provisoriedade de uma compreensão relativa, que numa segunda será revolucionada. Quando chegamos ao fim do livro encontramos outra fra-

³ É importante ter em conta que a redistribuição das epígrafes com a divisão em três volumes foi amplamente ponderada por Rosa e foi considerada um dos traços que mantêm a unidade da obra: “Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título ab-original, ‘Corpo de Baile’, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno [...] 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores [...]; na relação das obras (‘DO AUTOR’), explica-se que: ‘A partir da 3ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:’ e segue-se a indicação dos mesmos. Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck: cada um fica com uma, de cada; isto é, o ‘Noites do Sertão’ pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro... Que tal? Que acha Você, de tudo?” (ROSA, 1972, p. 72).

se de Schopenhauer: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (ROSA, 1967).

Uma vez terminada a primeira leitura, o leitor fica a saber que, de qualquer forma, já *leu* duas vezes, porque a isso foi obrigado pela “construção do conjunto”. Na verdade, talvez se afirme aqui a impossibilidade de uma primeira leitura. Toda a leitura é já uma releitura, mas isso devido à própria construção do conjunto, que assim o exige. Se o primeiro aviso remete para o fim, para um fim que seria um novo começo, o segundo remete, novamente, para trás, para o que se leu, embora se tenha lido já em vista de uma reconfiguração final. Abertura e conclusão do livro convergem, deste modo, para o ato de leitura, mas num permanente engano: uma primeira leitura orientada para uma segunda leitura que tudo alteraria; uma segunda leitura que nos diz que, afinal, a releitura já foi feita, condicionada pela construção do texto, mas que se apresenta, voltando a propor-se, sob o título “índice de releitura”.

Os índices determinam a partir de uma disposição espacial das partes uma idéia de todo que, entretanto, não se propõe como única, por efeito dessa multiplicação. Inscrevem, inicialmente, mais do que uma possibilidade do livro, pelo menos duas alternativas dessa totalidade. No entanto, não é de duas diferentes leituras que se trata, e sim de uma leitura e de uma releitura: num primeiro movimento, o segundo índice reformula o primeiro na medida em que se propõe transformar, a partir das mesmas partes, essa idéia de livro, e não propor uma nova idéia que com essa idéia inicial poderia conviver: porque se trata ainda de *um* livro. Através das epígrafes, fica claro que se a leitura se vai fazer tendo em conta a possibilidade de reformulação do todo que é o livro, também é verdade que leitura e releitura são indissociáveis, contemporâneas, pela construção do conjunto que impede que o livro se constitua livro fora dessa travessia, fora dessa transformação.

É a própria construção, “orgânica e não emendada”, que obriga o leitor a reler durante a primeira leitura: a repetir, a parar, a voltar atrás. Recorrendo ao texto de onde Rosa traduziu as suas epígrafes, o prefácio à primeira edição de “O Mundo como vontade e representação”, podemos tentar esclarecer o sentido daquele adjetivo “orgânica” que questiona a linearidade da leitura. Num pensamento *uno*, como o que Schopenhauer quer apresentar, a unidade perfeita deve ser preservada. Mas para que seja analisável, esse pensamento deverá ser dividido. As partes resultantes dessa divisão deverão integrar o conjunto numa relação orgânica, em que “cada uma das partes sustenta o todo, do mesmo modo que o todo sustenta essas mesmas partes, não podendo nenhuma ser a primeira nem a última” e não podendo “nenhuma, nem a mais pequena, ser inteiramente compreendida sem que antes se tenha entendido o todo” (SCHOPENHAUER, 1972, p. 8). Essa na-

tureza orgânica do livro confronta-se, em Schopenhauer, com uma contradição essencial referida pelo filósofo como discrepância “entre forma e conteúdo”: o livro é como um organismo, mas deverá, enquanto livro, “possuir um começo e uma conclusão”, no que se distinguirá sempre de um organismo.

A indissociabilidade das partes e do todo coloca o problema da impossibilidade de manutenção dessa “unidade perfeita” sem que esse todo seja continuamente atualizado com a leitura das partes e as partes com esse todo. Nessa atualização joga-se a diferença entre leitura e releitura: tratando-se de uma construção orgânica, a leitura da parte exige a compreensão do todo que só através de todas as partes se pode constituir. A exigência de um começo e de uma conclusão entra em conflito com esta reciprocidade permanente das partes e do todo que não se pode submeter a uma vetorialidade. É por essa inevitável interdependência, não hierárquica, que Schopenhauer aconselha ao leitor duas leituras, das quais a primeira será feita com paciência e tentando não sair da passagem que se está naquele momento a ler, acreditando que o início pressupõe o fim e vice-versa. Ou seja, suspendendo a atribuição de um valor conclusivo a esse todo que se delinea no decurso da leitura. Uma primeira leitura avisada, em que o leitor tentará não precipitar a sua capacidade interpretativa e tentará ler o mais linearmente possível, consciente dessa precariedade. Uma primeira leitura, à partida, condicionada, determinada pela autoridade que lhe é retirada, já no prefácio, já antes do seu início, em nome de um outro todo que só no fim se esclarecerá.

Parece ser da mesma natureza o aviso que irá marcar o início da leitura de **Tutaméia**: a releitura irá então assombrar toda a tentativa de leitura do livro. O problema da relação da leitura parcial, linear, com a apreensão na totalidade foi muitas vezes colocado através da adoção de metáforas temporais para a descrição dessa primeira, limitada, leitura, a que se substitui a dimensão espacial adquirida na releitura (CALINESCU, 1993, p. 17-30).

A impossibilidade de uma apreensão da obra através da simples leitura parece corresponder ao desejo de Schopenhauer: um leitor que, pacientemente, porque avisado da precariedade, suspenda o julgamento até chegar ao fim do livro. Schopenhauer afirma-o como desejo, mas um desejo, como toda a prescrição, minado pela impureza do ato de leitura, pela própria condição viva do leitor, desse leitor que inevitavelmente vai além da sua função, que põe em risco o livro imaginando-o antes que ele possa efetivamente existir, que não se submete inteiramente à letra. A paciência que lhe é pedida é então quase uma definição do leitor (por oposição ao “releitor”): aquele que espera, aquele que não antecipa, porque só orientada para uma releitura a leitura parece subsistir.

Esse leitor dobrado sobre o texto encontra em Rosa uma figuração um pouco diferente. O leitor de Schopenhauer terá que ser paciente precisamente na “pres-

sa de chegar a um final”, mas terá também que perdoar ao seu autor o fato de, dada a dificuldade do tema, por vezes se repetir:

De resto, o desejo sincero de tornar o entendimento de um determinado assunto mais completo e simples justifica que se encontre aqui e ali uma repetição. A construção do conjunto, que é orgânica e não articulada, torna necessário, por vezes, tocar duas vezes no mesmo ponto [“Schon der organisches, nicht kettenartige Bau des Ganzen machte es nöthig, bisweilen die selbe Stelle zwei Mal zu berühren”]. (SCHOPENHAUER, 1972, p. 8)

Na sua tradução para a epígrafe do segundo índice (“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem”), Rosa vai rasurar a presença do autor, transformando aquele *berühren*, sua ação sobre a estrutura do texto, num simples “ler-se”. Em rigor as duas ações equivalem-se: se o autor repetir duas vezes a mesma passagem o leitor (e mais ainda um leitor decorrente da formulação schopenhaueriana) também a irá ler duas vezes. No entanto, o problema sai deslocado dessa pequena alteração de tradução. O leitor lê duas vezes se o autor se repetir, mas aqui o autor desapareceu: o leitor lê duas vezes pela construção “orgânica” do conjunto, ou seja, é a própria natureza orgânica da obra que o obriga a reler enquanto lê. Essa segunda leitura, inevitável e quase inconsciente (dado que é para ela que se chama a atenção uma vez terminada), é uma (re)leitura que a própria obra exige. Por isso o índice, espaço ainda autoral (e assinado, recordo), nada mais pode fazer do que constatar que uma certa releitura já foi feita, não por “indicação” sua, e sim pela própria natureza da obra, reforçando o caráter descritivo e retroativo do segundo índice e relançando a tensão da convivência da prescrição e do seu desrespeito (porque reler durante a leitura é já sair da linha prescrita inicialmente). O leitor de Rosa, avisado, durante a sua primeira leitura, de que uma profunda alteração de sentido irá ocorrer na segunda, será informado nesse regresso ao limiar autoral de que essa reconfiguração, de qualquer forma, já se processou, porque é uma reconfiguração contínua e permanente. O problema talvez esteja na aplicação necessária, física, absorvente do ato de leitura: descobrimos tarde demais que era aí que residia o que procurávamos. Daí que a releitura, nestes textos, se deva processar infinitamente: porque é nessa reconfiguração incessante que o livro se constitui orgânico, permanentemente remetendo para um ato de leitura orientado para a construção de uma totalidade possível apenas nessa sua variação, nessa reconfiguração “movente”. É por isso que esta exigência de releitura, postulada pela obra, reflete um dos problemas centrais de **Grande sertão: veredas**: o necessário diferimento na identificação do lugar do real.

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. (ROSA, 1968, p. 30)

Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (ROSA, 1968, p. 51-52)

Ao mesmo tempo, a deslocação do problema de algo que afeta o autor, que lida com os problemas de construção de um pensamento uno, para uma questão exclusiva do leitor remete-nos, em primeiro lugar, para uma das questões centrais da obra do Rosa: o problema de a narração ser indissociável da construção de um interlocutor, o que pode ser entendido como outro nível de questionamento do papel do leitor aqui tratado, e de as fronteiras autorais muitas vezes se esbaterem. Todo o problema que afeta o autor é, antes de mais, um problema do leitor, e isso torna-se evidente nos momentos em que a dicotomia entre oralidade e escrita, entre narração e anotação se dissolve, inevitavelmente questionando a autoria num texto que afirma a sua possibilidade apenas nesse encontro, nessa contaminação de agentes. O índice de releitura, postulando a multiplicação da leitura da obra, torna-se o espaço dessa interferência. Dissemos, no início deste texto, que, por oposição a uma publicação em “folhas soltas”, a ideia de livro em Rosa parecia fazer-se através de um movimento incessante sobre si próprio (pense-se no sinal do infinito que conclui **Grande sertão: veredas**): trata-se de uma forma que precisa, para o seu eterno recomeçar, de prender o leitor na sua teia infinita. E o leitor lê: mecanicamente, com esforço, obediente, acarretando as consequências de qualquer decisão estrutural do autor mesmo quando delas se afasta. O leitor está preso à linha: porque avisado, porque indicado, deverá reler enquanto o livro não fechar a sua forma. O livro, relançado pelos dois índices, será então tão “movente”, será tão “orgânico”, quanto a sua leitura: através do leitor, o livro de Rosa será um livro vivo, que tenta precisamente ultrapassar a contradição entre forma do livro e organismo invocada por Schopenhauer. Daí a insistência sobre a questão do desdobramento, da duplicação; a leitura gráfica, ou geográfica, acompanhando a leitura verbal, multiplica as possibilidades interpretativas, sempre vincando que o entendimento do leitor nasce do próprio texto, enquanto o texto nasce com a leitura repetida do leitor.

Abstract

Starting with the analysis of the book form in Guimarães Rosa's **Corpo de baile** (1956) and **Tutaméia** (1965), I shall consider the problems that arise from the doubling of indexes (in both books) and the figure of parabasis (in **Corpo de baile**, corresponding to the four prologues of **Tutaméia**) in terms of reading, authorship and literary models. I shall then take into account the way the paratext and the translation of Schopenhauer's epigraphs, in **Tutaméia**, question the relationship between book, reader and rereading, exploring a pattern present already in the reflexivity of **Corpo de baile**'s parabasis. Through the absorption of the reading practices by the paratext, the figure of the reader will be outlined as an element that makes the literary work possible, reflecting the relationship between storyteller and listener in the dialogue form. Through all these elements, reading and rereading will be considered as the poles of revitalization of the book form and of writing responding to a moving reality.

Key words: Reading; Rereading; Parabasis; Book; Narration; Representation.

Referências

- CALINESCU, Matei. **Rereading**. New Haven: Yale University Press, 1993.
- HUBBARD, Thomas K. **The mask of comedy**. Aristophanes and the intertextual Parabasis. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa – Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com o tradutor italiano**. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1972.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. Wiesbaden: J. A. Brockhaus, 1972 [Agradeço a Ana Raquel Fernandes a tradução dos excertos utilizados].