

Entre o Mutum e o Buriti Bom: Miguilim em travessia

Mayara de Andrade Calqui*

Resumo

Este artigo propõe uma leitura do ciclo *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa (1956), a partir do trânsito de personagens entre as sete novelas que o compõem, com atenção especial ao percurso de Miguilim, protagonista de “Campo geral”, e à sua reaparição como Miguel, na novela final, “Buriti”. O estudo parte da observação de que há, no conjunto, uma dinâmica narrativa que permite o deslocamento de figuras pelo sertão rosiano, revelando uma rede de vínculos entre histórias, personagens e espaços. Na primeira parte, são rastreados os deslocamentos dessas figuras e discutidas algumas características do sertão representado por Rosa, compreendido como um espaço simbólico, em que carências materiais e afetivas coexistem e se complementam. Em seguida, examinam-se as menções aos familiares de Miguilim em outras novelas, com o objetivo de compará-las ao que se sabia de sua infância no Mutum e de situá-las na geografia sertaneja da obra. Por fim, propõe-se o cotejo entre Miguilim e Miguel adulto, tal como reaparece em “Buriti”, em busca de rastros das faltas afetivas e materiais que marcaram sua trajetória. A análise textual busca identificar indícios de permanência na constituição da personagem e refletir sobre o processo de sua travessia, da infância à vida adulta. Ao explorar os ecos e as continuidades que atravessam o ciclo, o artigo reforça a ideia de unidade narrativa e simbólica

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Educação da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-2145-867X>.

em *Corpo de baile*, para além da aparente fragmentação entre as novelas.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; *Manuelzão e Miguilim*; *Noites do sertão*; literatura brasileira.

From Mutum to Buriti Bom: Miguilim's Journey Across *Corpo de baile*

Abstract

This paper offers a reading of João Guimarães Rosa's cycle *Corpo de baile* (1956), focusing on the movement of characters across the seven short novels that compose the work, with special attention to the trajectory of Miguilim, protagonist of "Campo geral", and his reappearance as Miguel in the final story, "Buriti". The study begins by observing a narrative dynamic that allows figures to move across the *sertão* depicted by Rosa, revealing a network of connections between stories, characters, and spaces. The first section traces the displacements of these figures and discusses some defining features of the *sertão*, understood as a symbolic space where material and emotional deprivations coexist and complement one another. The second section examines mentions of Miguilim's family members in other stories, comparing them to what is known of their childhood in Mutum and situating them within the geography of the *sertão*. Finally, the article proposes a comparison between Miguilim and the adult Miguel, who reappears in "Buriti", seeking traces of the emotional and material losses that marked his life. The textual analysis identifies signs of continuity in the character's development and reflects on the process of his *travessia*, or passage, from childhood to adulthood. By exploring the echoes and continuities that run through the cycle, the article reinforces the idea of a narrative and symbolic unity in *Corpo de baile*, beyond the apparent fragmentation among the stories.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; *Manuelzão e Miguilim*; *Noites do sertão*; Brazilian literature.

Recebido em: 07/07/25 // Aceito em: 14/04/26

***Corpo de baile*: unidade e deslocamentos no sertão rosiano**

Ao longo das novelas de *Corpo de baile*, observam-se personagens, histórias,¹ causos e cantigas que se movimentam no vivo sertão mineiro de João Guimarães Rosa.² É preciso destacar a potencialidade de “movimento latente” (Soares, 2007, p. 42), sugerida desde o título do conjunto de novelas. Nesse sentido, o “baile” a que se faz referência seria ativado por intermédio do outro que lê. Desse modo, por vezes, o leitor seria obrigado a “tornar-se parte do fio mnêmico que o *desenredo* rosiano entretece” (Passos, 2000, p. 224).

No artigo “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, Paulo Rónai (2001, p. 18) nota que as personagens de *Corpo de baile* seriam “almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e para o milagre”. Essas personagens marginais, que povoam inúmeras páginas da obra de Rosa, são “imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros” (Rónai, 2001, p. 18). Nesta leitura, serão rastreados os deslocamentos de algumas delas, com foco especial no jovem Miguilim, protagonista de “Campo geral” (Rosa, 1984), e em seu núcleo familiar. Inicialmente, serão observadas algumas aproximações entre as narrativas, por meio de menções internas à obra e da recorrência das personagens.

1 Será usado, aqui, o termo *estória*, como queria o autor, para criar a oposição entre esta e a História como disciplina, conforme o primeiro dos prefácios de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica” (Rosa, 2001a, p. 29). Ver, ainda, sobre as histórias como um contraponto da história, Deise Dantas Lima (2001).

2 *Corpo de baile* é composto pelas novelas “Campo geral”, “Uma história de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze”, “A história de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Em sua primeira edição, foi idealizado como um volume único e, depois, dividido em três livros distintos: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do sertão*. Sua publicação ocorreu em 1956, mesmo ano de lançamento de *Grande sertão: veredas*, obra fundamental do escritor mineiro.

Em “A estória de Lélío e Lina”, há a explicação segundo a qual “lãodalalão” é o badalo do sino do amor (Rosa, 2001b, p. 301), sendo possível, a partir disso, ampliar a compreensão do título da novela homônima. Em outro trecho, é dito que toda festa é a “reposição de uma saudade” (Rosa, 2001b, p. 260). Daí, pode-se aproveitar tal ideia, compreendendo a Festa de Manuelzão (subtítulo de “Uma estória de amor”, vale lembrar) como uma compensação das saudades da mãe, a quem homenageia com celebração e com a construção da capelinha. A relação do velho vaqueiro com a falecida mãe é uma das estórias de amor presentes na novela e, ampliando o foco, no *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa.

A procura pela demanda afetiva também é tematizada em outras narrativas da coletânea. Em “Cara-de-Bronze”, a empreitada de Grivo apresenta dois objetivos principais: a busca pelas lembranças afetivas que recomporão o passado do velho fazendeiro e a procura de uma noiva para ele, conforme se infere pelos comentários dos outros vaqueiros. Por sua vez, em “O recado do morro”, a narrativa comporta, entre cifras e mistérios, os amores e as lembranças de Pedro Orósio, reforçando a presença da temática.

Nesse universo, e tendo como escopo as intrincadas combinações entre as perdas e suas reelaborações na personagem, não se pode deixar de notar o seguinte ponto: a saudade como um tema recorrente em deslocamento. Eis um dos casos mais claros de espelhamento, posto que as condições externas, físicas, motivam a falta afetiva, ou seja, as constantes e inevitáveis migrações pelo sertão vão deixando rastros de saudades nas personagens. Lélío acredita ter sido guiado até o Pinhém, onde se estabelecerá temporariamente, por “saudade de destino” (Rosa,

2001b, p. 178). Grivo, que afirma ter “costume de tristeza”, sentencia: “A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve de...” (Rosa, 2001b, p. 153).

Um paliativo encontrado na tentativa de preencher a lacuna afetiva – ainda que de modo substitutivo e simbólico – são as frequentes menções a encomendas de recados ou cartas com notícias de parentes ou amores, que circulam pelo sertão. Drelina, a irmã de Miguilim, pergunta a Lélío se não ouvira falar em seu irmão. Maria Behú manda cartas para a Vovó Maurícia. Grivo chega a inventar notícias sobre o paradeiro de algum geralista, com a intenção de oferecer esperança aos que o procuram com tal intenção, por saberem de suas andanças por distantes paragens. Os recados trazidos de longe, tanto quanto as cantigas anônimas, trabalham no sentido de preencher as faltas.³ Para Cecília Bergamin (2004, p. 291), o “sentido existencial buscado pelas personagens aparece expresso nessa repetição da ideia de saudade, ajudando a constituir a situação de exílio que elas enfrentam”.

Enquanto “Rosa oculta ou dissolve as marcas da História”, colocando as estórias em primeiro plano, ele “incorpora, no entanto, o processo” (Arrigucci, 1994, p. 16). De fato, os processos históricos se fazem presentes ao longo da obra, bem como um vasto quadro da situação social, fornecido por meio das galerias de personagens criadas. Tanto que, ainda que não haja referências explícitas, opera-se uma “mistura dos níveis da realidade histórica”, demonstrando como o sertão “se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos

³ Dentre inúmeros exemplos, o mais célebre é o da carta de Nhorinhá a Riobaldo, no *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1956), que demora oito anos para atingir seu destinatário, de modo que, após tanto tempo decorrido, remetente e destinatário já não são mais os mesmos. É como se o escrito já não correspondesse à realidade.

de vida onde parece que reina apenas a natureza” (Arrigucci, 1994, p. 16). Ou seja, o narrador rosiano “não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema”. Apesar disso, “os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica” (Bosi, 2003, p. 37), esses sujeitos são capazes de seguir em frente e de reelaborar suas faltas.

Há, na obra de Rosa, um entroncamento indissociável entre as esferas social e afetiva. Ambos os registros ocorrem simultaneamente, fazendo com que a relação de sua arte com a tradição literária constitua-se um ato “simultaneamente estético e social” (Hansen, 2012, p. 120). Assim como na fita de Möbius – cujo laço, semelhante ao símbolo do infinito, faz com que haja somente um lado, ao invés de dois –, a ficção rosiana é um exemplo do imbricamento de diferentes registros das personagens em travessia. Nelas, plenitude e carências de toda ordem, longe de se contradizer, existem complementarmente no “mundo misturado” (Arrigucci, 1994) de Guimarães Rosa.

Para Regina Zilberman (2007, p. 11), “a circunstância de serem as figuras ficcionais de ‘Campo geral’ as que retornam em outros textos sugere ser essa narrativa não apenas a primeira, mas a fonte emanadora, que dá conta do evento fundador de *Corpo de baile*, por isso, essa novela teria um caráter “fundacional, dando vazão a uma realidade que se descortina pela primeira vez”. O próprio autor afirmou, em entrevista ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri (1981, p. 56), ver na primeira estória, “em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo”.

Os seres ficcionais que serão rastreados nesse primeiro momento corroboram a figuração das galerias de espaços e seres da obra de Rosa. Nos termos de Davina Marques (2002, p. 4), seria possível falar em personagens “geomórficas”, pois

“o sertão rosiano é tão forte que fica difícil separar o que a ele pertence e o que apenas se manifesta através dele”. Por meio dessas personagens, podem ser delineados quadros da situação do sertão, o que se busca observar.

Nesse sentido, o contexto no qual uma ou outra personagem ressurgue, bem como o tipo de lembranças suscitadas, e de que forma atuam (ou não) nos processos de (re)elaboração deverão ser interpretados e ressignificados dentro da “Comédia Humana” (Passos, 2000, p. 230) de Rosa. Lembre-se que, segundo Benedito Nunes (2013, p. 85), para o autor, “não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz”. Ao adentrar nesse universo, torna-se evidente ao leitor que a escrita rosiana é toda feita em travessias.

A próxima seção procura acompanhar o movimento de algumas delas, partindo do núcleo familiar presente em “Campo geral”, em cujo espaço do Mutum, embrenhado no precário espaço sertanejo, o protagonista Miguilim vai aprendendo a conviver com as perdas afetivas ao longo da narrativa.⁴

O sertão em movimento: Tomé, Drelina, Chica e Grivo entre novelas

Os irmãos de Miguilim moram e trabalham nas proximidades do Pinhém, onde se passa “A estória de Lélío e Lina” (Rosa, 2001b). O mais novo deles, Tomezinho, é dotado de características que lembram tanto o pai Bero como os

⁴ Em “Campo geral”, os acontecimentos são filtrados pelos sentimentos e pelas noções éticas de Miguilim, um garoto entre sete e oito anos que enfrenta dilemas morais e aprende grandes lições sobre a amizade, a morte e a alegria, a partir da ligação profunda e constantemente lembrada com o irmão Dito, morto na infância. Um estudo mais aprofundado dessa obra, bem como de algumas questões aqui levantadas, foi desenvolvido na dissertação “Travessia e elaboração das perdas em ‘Miguilim’, de João Guimarães Rosa”, de Calqui (2016).

irmãos Miguilim e Expedito: a personagem condensa a dureza e a circunspeção do pai, orientado sobretudo para o mundo do trabalho, o estado enlutado de Miguilim e o destemor e a resignação de Dito. Dessa feita, era “quase um menino, mas também o mais sisudo e calado” (Rosa, 2001b, p. 191); parecia carregar um “luto branco” por dentro e, sobre sua coragem, um companheiro chega a afirmar que “o boi que avançava no Tomé era porque queria se machucar” (Rosa, 2001b, p. 196). Era, pois, “uma pessoa regulada no meio de nem alegre nem triste, só cheia de destinos” (Rosa, 2001b, p. 206).

Conservando o semblante de menino, Tomé segue um caminho análogo ao do pai: trabalha sem descanso pelo sustento de seu rancho, “calado e triste, lidando sempre por duro trabalhar” (Rosa, 2001b, p. 269). Caracterizado como destemido e dotado de “ursos ombros”, o destino do jovem parece convergir com o do pai também no malogro amoroso. Essa característica física em destaque possibilita mais uma associação ao pai de Tomé, em cujo epíteto, Bero ressoa algo próximo à ferocidade (“fero”). Na etimologia desse nome, há também índices de tal ferocidade. Bernardo proviria da junção entre “Bern”, urso, e “hart”, forte (Barros, 1988, p. 27). Pai e filho casam-se com mulheres encantadoras, que, contudo, lhes escapam, uma vez que ambos se mostram incapazes de corresponder plenamente às suas expectativas afetivas, conforme sugere a busca errante dessas mulheres por satisfação amorosa, culminando no adultério. Frente a essa realidade, Tomé não destrói a si próprio, como fizera o pai, suicidando-se. Ele resolve partir sozinho, sem rancores – antes de ir, recomenda um abraço a Lélío, o amante de sua mulher –, a fim de refazer sua vida, tendo na viagem uma alternativa de reelaboração.

Já a irmã Drelina chama atenção não só por sua beleza – loura dos olhos azulados –, mas também pela “cara amarrada”, sendo considerada pelos demais como soberba e antipática. Ela parece trazer consigo alguns traços do controle moralizante de Vó Izidra: não aceita a união de Tomé com a bela Jiní, em quem nunca confiara. É ela quem pergunta se o moço que chegara de viagem teria conhecido seu irmão Miguel, atitude que demonstra o distanciamento espacial entre eles. Por suas falas, o leitor é levado a retomar os laços estabelecidos entre as narrativas uma vez mais, quando ela se refere à mãe, “tão boa, tão envelhecida...” (Rosa, 2001b, p. 259).

A certa altura, Tomé faz uma viagem para buscar Chica, a irmã que ainda morava no distante Mutum. Drelina cuida maternalmente da bela irmã, cuidando de sua pele “branca quase como leite” ao evitar sua exposição ao sol, em um misto de zelo e tradicionalismo. Há uma pista que aponta para a possibilidade de Chica ser míope como Miguilim, embora não saiba, pois “apertava muito os olhos, muito azuis, para enxergar melhor as pessoas” (Rosa, 2001b, p.265). Tal dado explicita o fato de que, apesar do espaço temporal distanciado entre a narrativa do Mutum e a do Pinhém, no qual as crianças já se tornaram todas adultas, as faltas materiais e infraestruturais permanecem, de forma que o acesso à medicina continua escasso e a saída parece estar na cidade. Coloca-se, aí, uma importante questão social, visto que, apesar do tempo decorrido, não há mudanças significativas; a região continua identificada às “más brenhas”, como a definira Seo Deográcias, em “Campo geral”.

Sobre a questão afetiva, ao contrário da mãe, que se casara muito jovem sem ter a chance de escolher ou se enamorar, Chica é cortejada pelos vaqueiros pretendentes, e é simpática

com todos. Compreende-se que sua vontade é determinante para oficializar o compromisso com Delmiro. De modo geral, no Pinhém, as vozes das mulheres fazem-se ouvir, revelando seus desejos. Tudo indica que Drelina também pôde escolher pelo marido, pois, a despeito da fama de arrogante cultivada entre a vizinhança, demonstra carinho pelo marido Fradim, a quem se desdobra em medidas e presentes, sempre o admirando.

Como se sabe, as decisões relativas a casamentos eram resolvidas como verdadeiros contratos sociais, nos quais imperavam os aspectos práticos (Del Priore, 2006). Durante a virada do século XIX para o XX, já era possível descrever um novo modelo de família em formação, agora, considerando-se a vontade de cada um, e a mulher “deixando de estar totalmente subordinada aos interesses da família comandada pelo patriarca” (Scott, 2013, p. 16). Dentre os mais humildes, possuidores, portanto, de menos bens a somar ou dividir, o carinho e o amor passam a ser “aspectos relevantes” das uniões, muitas vezes concubinatos (Del Priore, 2006, p. 159).⁵

Se essa opção de escolha não foi o caso de Nhanina, percebe-se que, na geração seguinte, na de seus filhos, o afeto ganha importância, embora não garantindo a indissolubilidade do casal. A respeito dos adultérios, Mary Del Priore (2011, p. 161) pontua que, enquanto os femininos eram severamente punidos, os masculinos eram considerados tão somente uma “questão de natureza poligâmica”. Em direção semelhante, a “felicidade conjugal” seria medida pelo bem-estar do marido e sua satisfação (Del Priore, 2011, p. 167). Dentre as fórmulas para propiciar tal ideal, são lembradas a necessidade do domínio

⁵ Sobre a vida familiar das classes mais humildes, Antonio Candido (2010, p. 264) já pontuava que seus padrões eram semelhantes aos da tradicional família patriarcal, ajustados, no entanto, “ao tipo de vida de grupos situados nos níveis inferiores da pirâmide social e, portanto, desprovidos do halo com que aparecem nos estudos consagrados à vida nas classes dominantes”.

de prendas domésticas, uma boa reputação e um cuidado com a aparência, dentro dos limites da vaidade moderada.

Nesse sentido, Nhanina não atende aos quesitos enumerados. A bela e triste mãe de Miguilim vive fechada em seus devaneios ou no quarto escuro, onde se refugia. No entanto, a lei moral do sertão é subvertida, uma vez que essa mulher infiel não recebe um desfecho punitivo ou trágico: na verdade, ela tende para um final feliz, pois alcança certa autonomia e chega a escolher o companheiro com o qual seguirá depois da morte do marido.

Também merece atenção a posição ocupada por Grivo, o qual, ao reaparecer adulto na novela “Cara-de-Bronze” (Rosa, 2001), é mencionado por um dos vaqueiros como “irmão-natural” de Tomé (Rosa, 2001, p. 166). O laço sanguíneo não se justifica textualmente, mas se pode inferir que a ligação afetiva tenha se intensificado ao longo do período em que moraram juntos no Mutum. Pouco antes da partida de Miguilim, fica acertado que Grivo moraria com a família, passando a ajudar no trabalho (Rosa, 1984, p. 134). Assim, do miserável Mutum ao rico Urubuquaquá, o leitor reencontra outra criança crescida, o Grivo. Aquele garoto que trabalhava para ajudar a mãe e visto com pesar até pelos pobres moradores do Mutum, pois “quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava” (Rosa, 1984, p. 89), parece conservar características semelhantes, sendo considerado “humildezinho de caminho”, “de boa inclinação” (Rosa, 2001, p. 143).

Miguilim, por sua vez, retornará como o adulto Miguel em “Buriti”. No primeiro momento dessa novela, o foco narrativo em primeira pessoa centra-se nele. Roncari (2008, p. 150) comenta como, a partir do momento em que o leitor identifica Miguilim em Miguel, “toda a simpatia que o leitor havia adquirido pelo

menino, [...] pelas suas dores e perdas, ele a transfere para Miguel”. Tal movimento de identificação do leitor ganha respaldo desde as primeiras considerações do narrador sobre Miguel, nas quais se deixa entrever que a sensibilidade da criança continua presente no adulto. As principais recordações daquela época giram em torno da cachorrinha perdida, da compaixão pelos tatus e, sobretudo, do irmãozinho Dito.

Miguel, o menino de volta: continuidades e deslocamentos em *Corpo de baile*

“Buriti” se inicia com a viagem de volta de Miguel à fazenda Buriti Bom, na qual estivera meses antes e onde conhecera Maria da Glória, moça que lhe atrai e provoca sensações díspares. Há, ao longo da novela, muitas marcas do menino Miguilim no adulto Miguel, as quais esta leitura pretende rastrear. O percurso de Miguel representa também um caso raro de escalada social no sertão, chegando a simbolizar o progresso, como se verá.

A visão do adulto importa à medida que fornece valiosas recordações de sua infância, auxiliando na compreensão da personagem, desdobrada ao leitor em dois momentos de desenvolvimento. Com palavras quase idênticas às do narrador de “Campo geral”, por exemplo, Miguel se lembra de “uma cachorrinha” que “latia e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote... Ela estava quase cega...” (Rosa, 2001, p. 124), confirmando que, de fato, nunca a esquecera. Na esteira de Cleusa Rios Pinheiro Passos (2002, p. 81), observe-se que, no foco narrativo centrado em Miguel, “confluem a visão pessoal de outrora – contagiada pela materna e relacionada a lugar e tempo distantes – e a de cenas mais recentes, ligadas a promessas

amorosas”. A presença da visão do passado se confirma, entre inúmeras passagens, a respeito da tentativa de “deslembrar” sua infância, “num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz” (Rosa, 2001, p. 134). O olhar, que se confunde com o materno, tem como metonímia o resumo fornecido da infância, condensando as duas principais características da mãe, ao dizer: “Minha meninice é beleza e tristeza” (Rosa, 2001, p. 184).

Aquele garoto que se mudara para o Mutum com a família em um carro de bois e que, depois, fora mandado para a cidade montado no cavalo (a ser vendido para auxiliar seu sustento), retorna ao sertão dirigindo um *Jeep*. A nova posição social da personagem também se faz notar pela impressão de Nhô Gualberto sobre ele, segundo a qual “mesmo da cidade e todo trajado, dava pé para uma confiança” (Rosa, 2001, p. 129), e, sobretudo, pelo fato de ser chamado de “Seo Miguel”, em sinal de respeito e admiração. Agora, Miguel “manda” e “ordena”, enquanto os encarregados “cumprem” e seguem seus comandos. Ao contrário do que ocorre em “Campo geral”, em “Buriti”, não são as faltas materiais que se sobrepõem, apesar de se tratar igualmente de uma região sertaneja.⁶ A propriedade do Buriti Bom concentra riquezas consideráveis e, especialmente nesse contexto, as diferenciações sociais tornam-se mais nítidas. Miguel transitará por essas duas esferas, passando de filho de um pobre arrendatário para doutor, formado veterinário.

Miguel e Nhô Gualberto podem ser aproximados, de certa forma, na dimensão social, pois, ainda que o jovem não tenha posses, o saber propiciado pelos estudos alça-o a uma posição privilegiada e almejada (confirmado pelo desejo de Gual de ter filhos para lhes oferecer destino análogo ao de Miguel).

⁶ Para uma análise mais detalhada centrada em “Buriti”, ver Luiz Costa Lima (1974).

Irmanam-se, também, no desejo por Maria da Glória, mesmo que enviesados diferentemente. Quando o jovem retorna, tencionando casar-se com Glorinha, Gualberto Gaspar é obrigado a admitir a vitória do “opponente”, com ele concordando e incentivando sua empreitada. Não se sabe qual é o desfecho do casal, embora tudo indique que a união poderá se consolidar.

De todo modo, o plano de pedir em casamento a filha de um rico fazendeiro, como Iô Liodoro, evidencia o *status* alcançado. Para além do pessoal, a presença de Miguel representa a introdução do progresso no sertão, à medida que dissemina o saber associado às vacinas, em que, outrora, imperavam as simpatias e benzeduras como único meio de intervenção – os vaqueiros “desconfiavam da aparelhagem, do mecanismo das vacinas, quase uma forma de pecado; queriam o que fosse uma benzedura, com virtude de raminho verde de planta e mágicas palavras no encoberto” (Rosa, 2001, p. 137). Convém lembrar que, se um dia, o doutor José Lourenço ofereceu a Miguilim as lentes que lhe ajustariam a visão, agiu duplamente, ampliando-lhe os horizontes, graças à oferta de formação intelectual.

A partir do cotejamento da personagem nas duas narrativas, pode-se inferir que a carência material foi figurativamente resolvida, se não pelo acúmulo de posses, ao menos no nível social. De certa maneira, isso equivaleria a dizer que a ausência material foi compensada. É possível, pois, estabelecer uma comparação com o passado e observar a melhora de sua situação socioeconômica. Não se tem notícias, porém, da relação de Miguel com a fabulação. As histórias foram, na infância da personagem, ao lado das orações, a forma encontrada para superar os lutos de modo sublimatório, sendo a única forma viável antes da chegada de um desconhecido dotado de saberes quase divinos, o doutor letrado.

Então, no que diz respeito ao material e tangível, Miguel teve êxito e, é possível arriscar, pôde compensar lacunas do passado. Quando se procura observar o lugar de suas criações, no entanto, percebe-se a insistência de traços faltosos, em constante deslocamento. Na fase adulta, não há indícios de contato com as estórias, ao contrário do que ocorria na infância.

Também nesse caso as influências do meio devem ser consideradas. Encerrado no fechado Mutum (metaforizado pelo palíndromo do próprio nome), fabular surge como a única alternativa possível para o jovem Miguilim. Conforme as palavras do próprio Guimarães Rosa, “nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza” e “no sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?” (Lorenz, 1991, p. 69).⁷ Tal formulação pode ajudar a problematizar o desenvolvimento de Miguel, o qual, em espaço aberto e transitando por diversos territórios, conserva certo lirismo, sem se tornar, contudo, poeta. Talvez, a força de tal entroncamento possa ser reforçada pela constatação de que outra personagem, o Grivo, manteve-se estreitamente ligado às narrativas, como se viu. Embora conheça inúmeros lugares e tenha percorrido boa parte do sertão, conforme se tem notícia em “Cara-de-Bronze”, Grivo permaneceu atrelado ao ambiente rural e, provavelmente, se manteve mais firmemente enraizado ao modo de vida sertanejo, ao contrário de Miguilim/Miguel, que se educou em contato com os costumes citadinos, tendo acesso, dentre outras coisas, aos estudos que lhe ampliariam, reeditando, mais uma vez, a metáfora contida nos óculos, os horizontes ou aquilo que se convencionou chamar de “visão de mundo”.

⁷ Em *Uma breve história do Brasil*, Mary Del Priore (2010) faz menção à presença de cantadores entre os tropeiros desde a época colonial.

O lirismo das estórias se desloca, entretanto, para o olhar que captura a natureza e as personagens de “Buriti”. Dessa maneira, o mesmo olhar afetuoso em relação à natureza pode ser reconhecido nos dois momentos. Um exemplo marcante a esse respeito é o uso de diminutivos, recorrentes em “Campo geral”, estabelecendo afetividade com a matéria narrada. Logo no início de “Buriti”, quando o foco narrativo segue Miguel, tal característica aparece. Ao refazer o caminho em direção ao Buriti Bom, nas associações do jovem, surgem palavras como “desatinozinho”, “riachinho bichinho”, “riinho”, “plantinhas”, “floricas”, “raposinha” etc. (Rosa, 2002, p. 118-119).

Assim, em Miguel adulto, ainda existem lembranças, medos, inseguranças e algo do lirismo infantil, embora de modo diferente. A respeito dos diferentes graus de manifestação do lirismo nas fases infantil e adulta, cabe mencionar o artigo “Escritores criativos e devaneios”, de Freud (1996a). Partindo da noção de que os indivíduos não renunciam a situações prazerosas, mas apenas as substituem, Freud afirma que, na passagem para a vida adulta, os adolescentes precisam abandonar o brincar lúdico infantil (doravante vergonhoso), restando-lhes, porém, o devaneio e, para alguns, o fazer poético. Portanto, é natural que a manifestação do lirismo em Miguilim e em Miguel seja de outra ordem. Por sofrer menos censura, os devaneios de Miguilim podem ser livremente ficcionalizados e contados sem ressalvas. Além disso, operou-se, em sua subjetividade, a chegada de novos conhecimentos metaforizados pelos óculos.

Acompanhando de perto o texto, nota-se o retorno daquele Miguilim em cuja gênese fora previsto “um erro” (Rosa, 1984, p. 15). A percepção que tem de si continua sendo errática. Com intenção de se definir para si próprio, ele se indaga: “era um

estranho, continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (Rosa, 2001, p. 117).⁸ A sensação de ser estranho, isto é, de não pertencer à fazenda, não é nova para a personagem. Miguel era um estrangeiro por penetrar no universo do Buriti Bom, vindo da cidade, embora também fosse do sertão. Com a sequência da narrativa e a compreensão de que se trata de viagem de regresso à fazenda, o sentido evidente do questionamento de Miguel diz respeito à familiaridade, ou ausência dela, em relação aos da casa e, especialmente, a Maria da Glória. Ou seja, ele se pergunta se, decorrido um ano, seria novamente alguém de fora ou, antes disso, se teria aceitado penetrar no convívio de Buriti a ponto de ter deixado de ser, em algum momento, um estranho. Por outro lado, tendo acompanhado a trajetória de Miguilim, é preciso indagar se tal insegurança em relação a um não pertencer àquele espaço não repetiria, de algum modo, os receios do passado. De acordo com o narrador de “Buriti”, “Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição” (Rosa, 2001, p.154).

Após a reflexão sobre os sentidos de sua volta e suas expectativas, chama atenção o uso do verbo “achava” no pretérito imperfeito, que, ao mesmo tempo em que remete ao passado, confirma sua duração temporal e a ação que se repete. A escolha do verbo, que pode sugerir incerteza, é destacada em oração absoluta, posta no fim do parágrafo, relativizando tudo quanto fora afirmado anteriormente. Veem-se os ecos daquele garoto que não alcançava a certeza do irmãozinho Dito e que precisava ouvir as outras personagens para acreditar em suas próprias ideias. Curiosamente, Miguel faz um juízo de valor aproximado sobre sua mãe: “minha mãe era toda amor, mas

⁸ Veja-se um trecho do parágrafo inicial de “Buriti”: “desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho: Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinzinho que o destino quer. *Achava*” (Rosa, 2001, p. 117, grifo próprio).

ela recitava palavras ouvidas, precisava de imitar os outros, e quando praticava assim parecia estar traindo” (Rosa, 2001, p. 170).

Tanto em “Campo geral” como em “Buriti”, repete-se, ainda, o medo intermitente de errar – “Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro” (Rosa, 2001, p. 136) – e de ser injustamente repreendido.⁹ Teria Miguel internalizado a censura intransigente do pai e de Vó Izidra, de forma que aguardasse, a qualquer momento, a reprovação de suas ações? Por aquilo a que se tem acesso em “Buriti”, nota-se que a personagem vive esperando pelo direito a uma alegria plena: “trabalhava atento, [...] Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir” (Rosa, 2001, p. 136). Provavelmente, na expectativa de descobrir como seguir a lição de alegria aprendida com Ditinho, Miguel pressente que “o sonho tinha de ser tomado apenas em goles curtos, entre hostilidades” (Rosa, 2001, p. 136). O traço do aprendizado associado à ingestão física, simbolizada pelo gole, lembra um trecho de “Campo geral”, em que Miguilim “bebe um golinho de velhice” (Rosa, 1984, p. 77) ao entrar em contato com o sofrimento causado pelo luto, e, ao fazê-lo, aproxima-se metaforicamente do irmão Dito, cuja sabedoria fora diversas vezes associada à velhice.

A identificação recorrente em “Campo geral” entre personagens e natureza também se faz presente em “Buriti”. Na sequência da cena descrita, pouco depois de mencionar o erro que faria parte de sua formação, o foco de Miguel volta-se para o trato de um dos bezerros que vacinava. Pode-se perceber o deslocamento do erro, primeiramente, associado a ele e, depois, projetado no animal. Assim, era “como se um erro tivesse

⁹ Lembre-se da passagem inicial de “Campo geral”, segundo a qual “no começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo” (Rosa, 1984, p. 15, grifo próprio).

falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a ideia para um bezerro belo, não podido ser realizado” (Rosa, 2001, p. 138). Na sequência, quando o rapaz imagina que a morte daquele bezerro “seria uma coisa tristíssima”, demonstra ter adquirido certa empatia pelo animal (ambos marcados por um “erro”) durante seu trato: “ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho” (Rosa, 2001, p. 138).

Movimento semelhante ocorre quando, ao olhar para o céu, Miguel enxerga um “sertão feio, tristonho”, o mesmo adjetivo usado por nhô Gualberto para qualificá-lo: “O senhor é um bem-apegoado moço, solteiro, tristonho” (Rosa, 2001, p. 154). Apesar dessa projeção, o jovem pode vislumbrar a beleza das estrelas, deslocando para elas as qualidades da jovem do Buriti Bom, visto que, apropriando-se delas em seu discurso, “Maria da Glória dizia: ‘nossas estrelas daqui, nossas...’” (Rosa, 2001, p. 154).

Dentre as recordações do passado, destacam-se as lembranças referentes ao irmão morto, à cachorrinha Pingo-de-Ouro, à compaixão aos tatus e à bela e triste mãe, a qual será aproximada da moça por quem Miguel se enamora. O foco narrativo, privilegiando o olhar de Miguel, deixa entrever a associação por ele operada. No trecho em que recorda características da mãe, há um deslocamento para a primeira pessoa, graças ao qual se pode acompanhar o fluxo dos pensamentos da personagem, que compara a mãe às três mulheres da fazenda. Primeiro, a Maria Behú, visto que ambas perseguiriam, “pobrememente”, a poesia na vida; depois, a Dona Lalinha, pela beleza e fragilidade; em seguida, avista Maria da Glória, a quem não podia olhar diretamente, “como não se olha o alagável do sol”. Causando-lhe atração e sobressalto (“as deusas ferem”), ele afirma que Glória

era “a mulher que menos me lembrava minha mãe” (Rosa, 2001, p. 171). Por meio da negação, mãe e mulher são associadas como objetos de desejo que podem se expressar a despeito da censura moral.¹⁰

A ligação entre as duas mulheres vai se consolidando ao longo do texto. Como já apontado, a figura materna é sempre vinculada a uma saudade incerta, por vezes, relacionada ao desejo de ver o mar. Não se pode deixar de notar a repetição dos mesmos índices na jovem do Buriti Bom, conforme se nota em: “Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia” (Rosa, 2001, p. 185). Nesse ponto, os sentimentos pela moça evocam antigos afetos esquecidos. Além disso, tem-se acesso àqueles pensamentos que Miguel “não disse”, nos quais evoca o “deserto” de sua infância, refletindo: “será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar?” (Rosa, 2001, p. 185). A emoção gerada pelo amor de Maria da Glória só é comparável ao desejo de ver o mar, aprendido com a mãe. Assim, todo o tempo em que vivera afastado desse sentimento é comparado a um deserto, o extremo oposto.

Apesar das semelhanças referidas, Maria da Glória representa, no comportamento, o contrário da tristeza presente em mãe e filho. Sem dúvida, é possível aproximá-la da influência exercida por Dito, pois, à semelhança do irmãozinho, era como se “tudo ela destemesse” (Rosa, 2001, p. 185). A “glória” inscrita no nome da moça é ressaltada e representada como sinônimo de alegria (“Maria da Glória, da alegria”). A condensação sugerida ganha nova configuração quando Miguel se questiona se poderia

10 Em sua experiência clínica, Freud (1996b) passa a notar que, repetidamente, os pacientes enunciam emoções ou associações que não gostariam, no entanto, o fazem em registro negativo. Tal fenômeno passará a ser descrito como denegação, na qual um pensamento ou desejo inconsciente, que seria imediatamente repellido pela censura da consciência, pode ser expresso por meio da negação.

“viver longe da alegria”, metonímia da amada. A possível relação entre Maria da Glória e Dito é reforçada quando, em um breve deslizamento para a primeira pessoa narrativa, Miguel afirma pensar sempre nela e, às vezes, “era como uma felicidade já possuída” (Rosa, 2001, p. 181). De certo modo, é como se a lição de alegria aprendida com Dito, e ressignificada pela fala de seu Aristeu,¹¹ encontrasse correspondência na alegria inerente a Maria da Glória. Tal característica da personagem é enfatizada em diversos trechos: “ela [Maria da Glória] se indo, rapava a felicidade geral do lugar”, “alegria, era a dela”, “de nascença recebera aquela alma, alegria e beleza: tudo dum só” e, ainda, “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava” (Rosa, 2001, p. 131, 149, 154 e 171). Essa última formulação, em primeira pessoa, torna ainda mais clara a associação ao ponto de vista de Miguel.

Da mesma forma que as experiências do passado vão sendo lembradas ou reeditadas, a exemplo das ligações afetivas do jovem, o mecanismo aprendido na infância, no sentido de evitar o desprazer, continua ativo.¹² Em diálogo com Maria da Glória, por medo de desagradá-la, Miguel prefere não confessar seu ódio pelas caçadas aos tatus. Quando inquirido, falseia, respondendo que pensava em uma cachorrinha de seu passado (Rosa, 2001, p. 124) – a Pingo-de-Ouro de sua infância. Contando a estória da cachorra, ele espera encontrar conforto no conhecido, como se comprova por seu desabafo: “o que procuro nesta conversa é um campo branco, alguma surdina” (Rosa, 2001, p. 124). Em outras palavras, o que ele procura é a fuga ao desprazer, evitando falar de assuntos dolorosos. Nesse caso, Miguel evita falar sobre o seu

¹¹ Sobre o episódio mencionado, ver Gabriela Reinaldo (2009).

¹² Na infância, Miguilim encontra conforto ao ouvir e contar estórias, alcançando certa compensação para as faltas que o cercam e, simultaneamente, evadindo figurativamente da realidade desagradável vivenciada. Sobre esse mecanismo compensatório, ver “Além do Princípio de Prazer” (Freud, 1920).

asco pelas caçadas de tatus, algo já presente em “Campo geral”. A escolha por um “campo branco” pressupõe uma grande carga poética, podendo ser compreendida como a representação de um espaço vazio a ser preenchido pelo Simbólico, o que não deixa de remeter ao desamparado Miguilim à espera de que os outros lhe completem o significado das palavras e das coisas.

A cena final, na qual Miguel se aproxima do Buriti Bom, evoca o final de “Campo geral”, quando, ainda menino, ele passa a olhar para tudo com os óculos do doutor, que o ajudam a “rever” a própria vida, em uma sucessão de imagens que novamente evocam um *flashback* cinematográfico. A personagem pensa em Maria da Glória, relembra as últimas conversas com ela, pensa no Mutum: ao se lembrar de Dito, vem um silêncio – já não mais um “soluçozinho”, como àquela época. Sobre o Mutum, vale notar como, de “Campo geral” a “Buriti”, “adquire autonomia de corpo vivo”, conforme pontua Luiz Costa Lima (1974, p. 130), visto que “não mais designa lugar; é pássaro”. Embora possam sinalizar para a transcendência, tanto na filosofia como na obra rosiana, as aves condensam (ao lado do tatu), ainda segundo Lima (1974), índices de infância, violência e crueldade. Se, no primeiro momento, Miguilim fora capaz de conhecer o Mutum como um lugar bonito, agora, lembra-se dele como o “triste lindo lugar onde nascera” (Rosa, 2001, p. 136). Tal antítese expressa bem mais do que as impressões físicas sobre o lugarejo, posto que carrega em síntese, como já antecipado, a fatura de sua infância – nas palavras de Miguel, “minha meninice é beleza e tristeza” (Rosa, 2001, p. 184). Tais índices, apesar de opostos, coexistem nas mais importantes recordações de “Campo geral”: as do Mutum, na linda e melancólica mãe e no irmão morto, que lhe ensinara a alegria e, depois, a grande tristeza da perda.

Como da primeira vez, na infância, permeado pelas lembranças e marcado pelas faltas, a personagem partiu em direção ao novo, rumo à cidade. Dessa vez, adulto, fazendo o caminho inverso, Miguel chega à conclusão de que “a vida não tem passado”, e considera o ensinamento divino, segundo o qual a “toda hora o barro se refaz” (Rosa, 2001, p. 316). A despeito de todo o medo de um futuro de repetições e sofrimentos, conforme se observou, ele está pronto para dar início a um novo ciclo, refazendo-se qual barro e tendo a expectativa de preencher sua falta amorosa na relação com Glorinha. Motivo recorrente no ciclo novelístico de *Corpo de baile*, o fim da viagem empreendida de volta ao Buriti Bom deve compor o destino do jovem Miguel outra vez.

À guisa de conclusão

Nesta leitura, buscou-se pontuar os deslocamentos das personagens em *Corpo de baile*, privilegiando a travessia do jovem Miguilim. Partindo de “Campo geral”, primeira novela do ciclo, foram revistos os pequenos Tomé, Drelina, Chica, Grivo e Miguel, agora, adultos e seguindo, cada um, sua trajetória particular pelas veredas da ficção de João Guimarães Rosa. Intentou-se sublinhar, paralelamente, alguns traços do sertão mineiro e suas implicações no cotidiano e na configuração das personagens. Sugeriu-se, durante as análises, a presença de um movimento de elaboração de faltas, ligadas tanto aos afetos como ao contexto sertanejo, sobretudo em relação a Miguel, cujo protagonismo nas narrativas permitiu uma abordagem mais aprofundada. Observou-se, pois, de que modo a sua busca por compreensão se cruza com a restrição física do olhar míope.

Logo, o que o garoto desejaria é, em síntese, a capacidade de ver claramente os acontecimentos ao seu redor. No limite, pode-se dizer que, com a chegada dos óculos na infância, vislumbra-se uma função de abertura do mundo (uma saída para o palíndromo do Mutum), oferecendo uma compensação ao que a visão míope de Miguilim perde. A chegada dos óculos, portanto, carrega uma função analítica, a de descortinar o véu da visão, encenando o fim de uma neblina anterior (a qual será parcialmente compensada, além do uso dos óculos, pela obtenção do saber veterinário).

Já em “Buriti”, o retorno de Miguel fornece interessantes detalhes sobre a constituição dessa personagem. Mesmo que não se dê conta, isto é, sem que o faça conscientemente, a repetição é uma forma de buscar a elaboração de suas questões do passado. Pode-se notar, por exemplo, como Miguilim volta seu afeto em direção ao sertão, embora seja um dos poucos que poderia, de fato, se afastar, dado o *status* alcançado graças ao estudo. Ao contrário, Miguel opta por um saber que o aproxima dos animais – com os quais tanto se identificara na infância –, promovendo sua cura.¹³ Portanto, do ponto de vista social, a personagem colabora para o progresso do sertão. Mais do que isso, a personagem escolhe cuidar de animais do sertão, retornando a ele para aplicar seus conhecimentos, donde se pode inferir que sua escolha profissional carrega algo do desejo e do espaço da infância de Miguilim (lembre-se da perda da cachorrinha Pingo-de-Ouro), como repetição, invocando lembranças do passado. Também o desejo de Miguel de formar um núcleo familiar parece estar no sertão, pois se apaixona por Maria da Glória (a mulher que menos o lembrava da mãe, segundo uma formulação que pretende negar enquanto aponta, opostamente, para a projeção forte e constante da bela mãe de sua infância).

13 Sob essa visada, é como se Miguel retomasse o tratamento curativo desenvolvido no sertão por seu Aristeu, em “Campo geral”, mas de forma “científica”, afastando-se do registro puramente intuitivo.

Na esteira de Freud (1914), a repetição e a recordação de fatos e projeções do passado foram lidas como uma forma de (re)elaborar as faltas afetivas. Em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1956), Riobaldo parece ter sido capaz de intuir tal processo ao longo de seu monólogo analítico, ao afirmar: “tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe” (Rosa, 1956). É o mesmo “jagunço letrado” Riobaldo quem ensina que o real não se encontra na saída, nem na chegada, pois “ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa, 1956, p. 80). De modo análogo, esta leitura se propôs a tatear, dentre o “redemunho” de interpretações possíveis desse tecido narrativo habilmente manipulado pelo autor, um caminho marcado por perdas, por deslocamentos e, sobretudo, pela beleza míope contida no olhar lírico de Miguilim/Miguel.

Referências

- ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
- BARROS, Maria Helena Noronha. *Miguilim e Manuelzão: viagem para o ser*. 1988. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1988.
- BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *DANSADAMENTE: unidade do Corpo de baile* de João Guimarães Rosa. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

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

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CALQUI, Mayara de Andrade. *Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim”, de João Guimarães Rosa*. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CANDIDO, Antonio. A vida familiar do caipira. In: *Parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 184-239.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, Mary. *Uma breve história do Brasil*. In: DEL PRIORE, Mary; VENANCIO, Renato (org.). *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2010. p. 158-172.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios [1908]. In: FREUD, Sigmund. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos 1906-1908*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 135-143.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar. [1914]. In: *O Caso Schreber; artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-171.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer [1920]. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 17-75.

FREUD, Sigmund. A negativa [1925]. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 265-269.

HANSEN, João Adolfo. Guimarães Rosa e a crítica literária: Forma literária e crítica na lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio* (Análise do discurso literário). Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1974.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: Ed. UFF, 2001.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MARQUES, Davina. *Rosa e as mulheres do Mutum*. Universidade Estadual de Maringá – UEM. Anais. Maringá-PR, 9, 10 e 11 jun. 2010.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. PINHEIRO, Victor S. (org.). Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa*: do feminino e suas histórias. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.

PASSOS, Cleusa Rios P. Os roteiros de *Corpo de baile*: travessias do sertão e do devaneio. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 78-98, 1º sem. 2002.

REINALDO, Gabriela. A cura pela palavra: Aristeu e Guimarães Rosa. *Ângulo*, v. 115, p. 92-99, out./dez. 2009.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J.G. *Noites do sertão*: (Corpo de baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001. p. 17-25.

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.145-189.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. [1956]. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão: (Corpo de baile)*. [1956]. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá no Pinhém: (Corpo de baile)*. [1956]. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001b.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 15-42.

SOARES, Claudia. Considerações sobre *Corpo de baile. Itinerários*, Araraquara, n. 25, 39-64, 2007.

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