

Filosofia e experiência estética em *Corpo de Baile*

Prof. Dr. Sílvio Holanda¹ (UFPA)

Resumo:

*Buscando pensar a narrativa rosiana em suas múltiplas relações com outras áreas do conhecimento, sobretudo com a Filosofia, a presente comunicação é um estudo interpretativo do processo de ficcionalização de textos filosóficos em **Corpo de Baile**. Assim, o referido complexo novelístico, lido em conjunção com o texto das *Enéadas* de Plotino, ganha unidade não apenas formal, mas temática. Em termos de uma discussão em torno da experiência estética, **Corpo de Baile** pode ser descrito preliminarmente como um corpo da literatura, em que a metáfora do baile e do **corps du ballet** ressaltam a figura do dançador. Corpo da literatura, mas também da filosofia, da retórica, de tantos outros saberes, assimilados ao **corpus** das sete novelas que compõem o livro. Imagetivamente, a figura do dançador vem de Plotino, contudo Guimarães Rosa o toma não corpo doutrinário fechado, cujas premissas seriam demonstradas pelas narrativas, mas como labor poético-filosófico.*

Palavras-chave: Guimarães Rosa, **Corpo de Baile**; recepção crítica ; hermenêutica.

Introdução: hermenêutica e experiência estética em Jauss

Se admitimos que a obra literária não existe exclusivamente *per se*, destinada essencialmente ao leitor, sem cuja participação aquela não existiria, poderemos compreender diversos problemas da crítica literária sob uma ótica diversa. O sentido, assim, não proviria apenas das relações internas dos componentes de uma dada obra, numa concepção que radica o estudo literário exclusivamente na linguagem, deixando de lado relações outras.

Pode-se, abandonando o estruturalismo, tentar redefinir o problema da leitura e da experiência estética com base numa perspectiva tridimensional (compreender, interpretar e aplicar) que, sem subestimar a linguagem, nos permita pensar a obra em sua incompletude fundamental, em seu nexos com o leitor que a anima pela interpretação. Tome-se a idéia de leitor como categoria de análise, sujeito hermenêutico, que é, ao mesmo tempo, produtor e lugar de manifestação de sentido.

No caso de obras extremamente complexas, tem-se reduzido, por vezes, o estudo crítico a um atomizante exame de partes da obra, fonemas ou seqüências fonêmicas, certas estruturas frasais, escolhas lexicais. Tais operações analíticas, ainda que dotadas de algum valor, ressentem-se, no plano de uma compreensão global da obra, de uma incapacidade de ver como um todo, totalidade essa que não decorre apenas de uma soma ou justaposição de blocos de texto ou é tão-somente expressão direta de uma vontade autoral.

Para a compreensão global de dada obra, nenhum dado deve ser descartado liminarmente, contudo é necessário eleger sentidos, dentre tantos possíveis, alguns vindos de longa tradição. Pense-se, por exemplo, em como interpretar a obra baudelaireiana, pelo recurso à mera justaposição de pontos de vista, como prova desta ou daquela teoria sobre a modernidade ou sobre a alegoria. Como obras tão complexas e inovadoras não ficam interditas à compreensão do leitor? Por meio de que recursos literários, a obra transgride aquilo que busca circunscrever a percepção humana ao óbvio?

Buscar a hermenêutica para compreender a obra literária conduz-nos a perceber distinções fundamentais, tais como entre livro e mundo, objeto interpretado e sujeito interpretante. Há diversas

possibilidades e concepções de hermenêutica, sendo necessário circunscrever o seu alcance. Nesse sentido, este trabalho se funda na teoria hermenêutica postulada por Jauss, que, em muitos aspectos, remonta às teses básicas de Gadamer. Ao buscar a formulação teórica desta, o pensador de Konstanz, sem abandonar a defesa de uma reformulação teórica da história literária, acresce novos temas à sua reflexão inicial, o que lhe permitirá não só elaborar um conceito novo de leitor, mas também problematizar a experiência estético-literária sob a perspectiva tripartida de *aisthesis*, *poesis* e *katharsis*. Sem esgotar a discussão, vale referir que o pensamento jaussiano, no plano hermenêutico, não se limita a um desdobramento parcial, um epigonismo teórico, já que se estabelecem algumas discordâncias em relação ao autor de *Verdade e método*. Tais discordâncias derivam, fundamentalmente, do diverso entendimento quanto à relação obra e tradição nos dois pensadores. Jauss, postulando que o sentido literário está sempre em renovação, não admite, como Gadamer, uma plenitude de sentido advinda da tradição em que se funda a obra literária, postura que não historiciza a experiência estética.

O pensamento de Jauss, entre 1967 e 1997, passou por diversas reformulações, no sentido de precisar conceitos, ampliar temas inicialmente postos, afirmar pontos de vista pelo confronto com outros teóricos, como Adorno e Barthes. Assim, a Estética da Recepção não pode circunscrever-se às posições do final da década de 1960, às postulações relativas à história literária. Ao longo do tempo, nuançando posições antes assumidas, o teórico buscou aproximar a experiência estética da hermenêutica literária, para ela carreando elementos, inclusive, do texto bíblico.

Não se trata de, no plano empírico, de mera renovação da sociologia da literatura, visto que a experiência estética é descrita em termos teoréticos. Exigir levantamentos factuais, com a pretensão de opor uma crítica rigorosa a Jauss, é confundir a Estética da Recepção com a *sociologie de la lecture* defendida por Robert Escarpit. O leitor jaussiano não é carecente de objetividade ou produto otimista de uma crença na renovação do mundo pela arte. Se, por vezes, Jauss, como Schiller, sustenta uma estetização do mundo, tal defesa não é unilateral ou miopia diante das condições concretas de produção e circulação de bens artísticos nas sociedades modernas. Talvez haja otimismo teórico em Jauss, mas ele não é o *Candide* na teoria literária moderna, que ele ajudou a forjar segundo uma nova égide.

O estético, em Jauss, funda uma nova forma de historicidade, dependente dos intérpretes, que rompe com a idéia de arte como algo completamente desligado do mundo. Para surpresa de alguns críticos, o fundador da Estética da Recepção não é idealista; é antes um crítico de Platão, cujo dualismo recusa sob a inspiração direta de Walter Benjamin. A obra de arte literária impõe como premissa ao hermenêuta a sua própria condição estética, premissa diversa daquela que se manifesta na hermenêutica jurídica ou teológica.

Assim, sem sair do campo da Literatura para o da Estética filosófica, é preciso pensar como a obra de arte literária elabora ficcionalmente a sua própria condição de obra, mormente nos casos de maior elaboração formal e temática. Postulamos que esta abordagem nos permitiria examinar obras básicas de nossa história literária ocidental sob nova luz, numa confluência de elaboração estética e de crítica.

Em termos de uma discussão em torno da experiência estética, **Corpo de Baile**, publicado em janeiro de 1956, pode ser descrito preliminarmente como um corpo da literatura, em que a metáfora do baile e do *corps du ballet* ressalta a figura do dançador. Corpo da literatura, mas também da filosofia, da retórica, de tantos outros saberes, assimilados ao **corpus** das sete novelas que compõem o livro. Imagetivamente, a figura do dançador vem de Plotino, contudo Guimarães Rosa o toma não corpo doutrinário fechado, cujas premissas seriam demonstradas pelas narrativas, mas como labor poético-filosófico. Assim, de acordo com uma abordagem gadameriana, não é preciso ver nelas expressões diretas do autor, posições doutrinárias ocultas sob as vestes da poesia. O verbo rosiano visa sobretudo a uma experiência estética sem precedentes na história literária nacional, por conjugar um intenso labor formal e lingüístico a temas e conteúdos originais, dada a repulsa pelo

lugar-comum.

Pensando a experiência estética em **Corpo de Baile** com a tríade *aíshesis, poesis e katharsis*, não se visa a repertoriar uma crescente mas desigual produção crítica voltada para Guimarães Rosa, mas a entender como, no interior mesmo da obra, já se colocam os aspectos em que se baseará a singularidade deste ciclo novelesco, numa frase: O que é arte em **Corpo de Baile**? Como o personagem/leitor se situa diante do processo artístico?

Não se trata de postular uma estética rosiana; busca-se, ao contrário, estudar como a ficção *se* pensa, numa relação dialógica entre pergunta e resposta, e, ao fazê-lo, o próprio intérprete defende seus pontos de vista.

Corpo de Baile, lançado em 1956, abrange sete narrativas, cuja unidade ainda se discute, principalmente quando se considera que **Grande Sertão: Veredas** (maio de 1956) se destinava a este conjunto de textos. Aqui, ainda que me detenha especificamente sobre *Buriti*, gostaria de dar uma idéia dos principais estudos sobre o volume duplo de janeiro de 1956. Assim, como ocorreu com **Grande Sertão: Veredas**, temos estudos que incidem sobre os aspectos estilísticos do texto, como os trabalhos de Paulo Rónai (1958) e Cavalcanti Proença (1974). O exame das estruturas expressivas do texto dá lugar em Luiz Costa Lima (1974) à tese de um exílio da utopia (conciliação entre a lei e o desejo), ao exame do conflito edipiano em “Campo Geral” no ensaio clássico de Dante Leite (1977) e ao estudo da construção do romance e processos de erotização em Wendel Santos (1978). Heitor Martins (1972) estabelece um **intertexto** entre “Cara-de-Bronze” e a tragédia grega. Segundo este último autor,

toda a estrutura de “Cara-de-Bronze” procura seguir a de uma peça de teatro clássico grego. O coro (dos vaqueiros), as chegadas e partidas de certos personagens, a conversa quase sempre se referindo a algo que se passa dentro do cenário, o esclarecimento pela voz de um velho [...], a moldura lírica do cantador. A voz do cantador, que no teatro grego é parte do coro, às vezes se refere aos eventos que se estão desenrolando, às vezes faz a apologia da terra ou dos personagens. (MARTINS, 1972, p. 66)

No campo das relações entre a filosofia e a literatura, Bento Prado Jr. examina, em leitura baseada em Derrida, as relações entre a linguagem e o destino e interpreta a obra rosiana como uma tentativa de recuperar, no interior mesmo da escrita, a escritura que lhe está subjacente, uma ânsia por devolver à linguagem sua condição de sujeito, enquanto Heloisa Araujo levanta as fontes eruditas do texto rosiano e relaciona as narrativas aos planetas (por exemplo, Sol = **Campo Geral**), defendendo uma leitura assentada em uma demanda de Deus, por considerar que **Corpo de Baile** deve ser interpretado à luz de um dimensão transcendental (eternidade de Deus).

A recepção crítica de **Corpo de Baile** tem em Benedito Nunes um dos seus ápices, dada a sólida formação humanística do autor. Aqui, darei ênfase ao ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, republicado em **O dorso do tigre**. Assim, levando em conta as obras **Grande Sertão: Veredas**, **Corpo de Baile** e **Primeiras Estórias**, poder-se-ia falar na tese da centralidade do amor:

O tema do amor ocupa, na obra essencialmente poética de Guimarães Rosa, uma posição privilegiada. Em *Grande Sertão: Veredas*, onde aparece entrelaçado com o problema da existência do Demônio e da natureza do Mal, atinge extrema complexidade e envolve diversos aspectos que compõem toda uma idéia erótica da vida. (NUNES, 1976, p. 143)

As três espécies de amor existentes na obra rosiana poderiam ser representadas por Otacília (o enlevo), Diadorim (a dúvida paixão pelo amigo), e Nhorinhá (volúpia). Embora os tipos de amor

sejam qualitativamente diversos, ocorre uma interpenetração entre eles. Sem recorrer à interpretação alegorizante dos trabalhos de Heloisa Araujo, o professor paraense buscará mostrar que a tematização do amor, na obra rosiana, remonta ao platonismo, porém, numa perspectiva mística heterodoxa,

que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico. (NUNES, 1976, p. 145)

A visão erótica da vida, em Guimarães Rosa, assim, segundo Benedito Nunes, permitiria a aproximação entre o profano e o sagrado. Assim, de Nhorinhá a Otacília, há uma como uma ascensão, partindo da explosão erótica de Nhorinhá à imagem angelical de Otacília, objeto ideal, à semelhança do mundo inteligível de Platão. Assim, o platonismo está subjacente a essa idéia de amor, uma vez que se pode falar numa espécie de conversão do carnal em espiritual. Em Guimarães Rosa, assim, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma. Tal transformação vincula-se a um misticismo de teor platônico, próximo da teologia cristã, sendo o amor concebido, simultaneamente, como força ascendente e descendente.

Assim, o amor espiritual se apresenta como uma transfiguração do amor físico, transfiguração essa operada pela força impessoal e universal de *Eros*. Assim, pode-se ler os textos de *Corpo de Baile* e *o Grande sertão: veredas* à luz da concepção erótica rosiana, destacando-se a energia corporal não-pecaminosa e a “ausência de degradação e de malícia nas prostitutas, que nem sempre são figuras secundárias, circunstanciais” (NUNES, 1976, p. 148). A mulher, nesse contexto, independente de sua idade, mobiliza um fogo, capaz de perdurar até a velhice. Para exemplificar essa idéia o crítico se vale de **A estória de Lélío e Lina**:

Nas mulheres que amam e se fazem amar, esse fogo se conserva sem jamais apagar-se de todo. Quando ele falta, desaparece não só a beleza física: o coração esfria e cessa a força do espírito. Rosalina, personagem de Guimarães Rosa, velha que não deixara de ser jovem, sabe disso e segreda a Lélío: “Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos e é seca no coração” (CB, 183). (NUNES, 1976, p. 148)

Mais recentemente, os trabalhos de Marli Fantini (2003), voltados para a poética das margens em Guimarães Rosa e Luiz Roncari (2007) procuraram relacionar mito e história no universo rosiano a partir de uma aproximação entre Oliveira Vianna e Guimarães Rosa, considerando este como intérprete do Brasil. Após essa breve referência aos estudos sobre **Corpo de Baile**, passemos a examinar o texto de abertura de **Corpo de Baile**.

“Campo Geral”

A hermenêutica aqui defendida permitiu-nos, numa visão de conjunto, interpretar o **Corpo de Baile** como exaltação à literatura, defesa humanística da arte e exaltação coribântica da vida, corpo da linguagem. Com base nessa postulação inicial, é possível pensar o ciclo narrativo como ciclo poético, elaboração formal e crítica fundidos em único objeto estético e, ao mesmo tempo, refletir sobre a dimensão estética do homem, com base em categorias formuladas por Jauss, que aqui não é tomado, escolasticamente, como um pensador uno, como se todos os seus textos confluíssem para teses e argumentações sempre as mesmas, o que é apenas uma ilusão teórica que limita o alcance das concepções do pensador alemão. Passados dez anos da morte de Jauss, o seu legado teórico-crítico ainda se mantém como um dos mais importantes de um século em que a crítica literária esteve, permanentemente, no centro dos debates acadêmicos.

Não reduzamos a Estética da Recepção a uma ferramenta, a um léxico (horizonte de expectativas, fusão de horizontes, lógica da pergunta e da resposta), aplicável indistintamente a todos os textos. Assim, para uma compreensão de “Campo Geral”, é preciso minimizar as manifestações implícitas do autor por meio de cartas, entrevistas, etc., a fim de que se possa vinculá-la tanto ao **Corpo de Baile** quanto ao livro **Manuelzão e Miguilim**.

O sumário deste último livro, constituído por “Campo Geral” e “Uma Estória de Amor”, traz uma nova classificação genológica: os poemas. Saliente-se, sem procurar uma metafísica inerente à ordenação dos textos, que estes textos, na edição *princeps*, ocupavam a primeira e quinta posições, respectivamente e que, por outro lado, pertenciam a seções diferentes: “Gerais” e Parábola, contudo eram o primeiro texto de cada seção já referida. O título do livro **Manuelzão e Miguilim** subverte a ordem cronológica

Tais arranjos exprimem aspectos ocultos da obra? Revelam um teor metafísico, sem cuja análise a crítica rosiana não avançaria? Segundo a hipótese já formulada na introdução, teríamos ordens diversas de leitura, sem as quais o ato de ler não seria possível. Assim, independentemente de quaisquer especulações acerca da ordem das novelas, pode-se afirmar que esta, de algum modo, orienta a leitura e faz do arranjo das narrativas um problema hermenêutico. Agrupando os textos, sob diversas rubricas — gerais, parábola, poema ou conto —, o projeto estético subjacente a **Corpo de Baile** faz com que seu leitor oriente sua atividade compreensiva, segundo as denominações poeticamente sugeridas. Por outro lado, as relações complexas entre a experiência estética e mundo pragmático são questionadas por meio da própria caracterização das personagens.

Publicado na primeira edição de *Poétique*, em 1970, o artigo “Littérature médiévale et théorie des genres”, de Hans Robert Jauss, traz a defesa da idéia de que toda obra pertence a um determinado gênero, com fundamentação na hermenêutica e na realidade histórica. A literatura medieval estudada pelo autor — os mistérios, a epopéia popular, a poesia dos trovadores, o **gap** (grotesco), a canção de gesta, o romance cortês, etc. — é o campo de aplicação das categorias genológicas. Tal **corpus** impõe à reflexão genológica sair do estrito quadro da tripla divisão dos gêneros (épico-lírico-dramático). A abordagem estruturalista dos gêneros literários é discutida em função de uma busca de uma lógica narrativa, para além da singularidade da obra:

A essas considerações qui visavam à individualidade da obra, a abordagem estruturalista opôs uma teoria que se desenvolveu principalmente a partir de gêneros primitivos, tais como a narrativa mítica ou o conto popular, a fim de deprender, com a ajuda desses exemplos não artísticos e com base em uma lógica narrativa, as estruturas, funções e seqüências mais simples. (JAUSS, 1970, p. 79)

À luz dessas idéias, “Campo Geral”, cindido entre romance e poema, pode ser visto não apenas como um texto terno, a traduzir emoções infantis, mas como parte de um projeto maior, capaz de abarcar temas fundamentais à condição humana, como a memória, a morte, a beleza, o amor, o ódio, a consciência do próprio corpo, etc. À maneira de porteira de fazenda, sem ser portal esotérico, “Campo Geral” anuncia e prefigura elementos que darão origem a outros textos.

Assim, Miguilim, protagonista, tem uma percepção aguda da realidade. Sabe que enfrenta um cotidiano duro, com as armas da imaginação. Há, por assim dizer, uma reivindicação relativa ao inventar, criar estórias. A imagem da criança em Guimarães Rosa não é, grosseiramente, uma imagem alienada ou ingenuamente pura; é, ao contrário, em densidade humana, uma imagem da arte. Ainda que não se reduza a ilustrar uma tese, pregar sistemas, Miguilim não é uma expressão do **Bildungsroman** ou alegoria descarnada, contudo a angústia diante da tirania do pai comove o leitor. Quanto à relação pai e filho, em termos de um conflito edipiano, ainda é válida a leitura de Dante Leite (1977).

Em termos interpretativos, é preciso não pensar a relação pai e filho de modo

descontextualizado, o que faz Nhô Bero apenas um tirano do próprio filho, e não como partícipe de uma organização social patriarcal. Como se verá adiante, quando Miguilim se fizer Miguel, o espaço pesa sobre aquela criança de oito anos, que passará boa parte de sua juventude lutando para anular em si o vínculo com o sertão.

A família a que se liga o protagonista — pai, mãe, tia-avó, irmãos e tio — define um espaço afetivo muito importante para este, na medida em que constitui uma dimensão pragmática, com praxes, afetividade, tensões, experiências de toda ordem, em oposição ao qual se instaurará a dimensão da imaginação. Tal aspecto constitui, segunda nossa postulação, no plano mesmo da obra artística, uma experiência estética, de cuja teorização se ocupou um dos mais importantes trabalhos da obra de Jauss, **Apologia da experiência estética**.

Tal estetização do mundo, que anula, em hipótese alguma, toda a dimensão social de que se reveste o texto, revela-se em diversos aspectos do texto, como o espaço, a construção da personagem, o tempo, o tema da memória, a morte, etc.

Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o Tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriçu, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: — um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (ROSA, 1956, v. 1, p. 13)

Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas — cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. (ROSA, 1956, v. 1, p. 18)

O espaço, ao mesmo que permite situar ficcionalmente a geografia rosiana, visto pela perspectiva infantil, não é só a dimensão do trabalho, do labor produtivo, mas também a dimensão estética, ainda que o protagonista não soubesse distinguir “um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum” (CG, 15). Num certo sentido, como em outras narrativas rosianas, o espaço em “Campo Geral” toma a dimensão de uma utopia em que a alegria deixa ser abstração filosófica, para assumir toda a concretude do empírico, podendo-se mesmo falar em uma poética das coisas.

Para dar um exemplo dessa ambivalência da imagem do sertão, também presente em *Grande sertão: veredas*, ao responder ao irmão quanto à possibilidade de ver o mar, Dito afirma: “A gente é no sertão.” Se lemos a frase, levando em conta que Miguilim deixou o sertão para, em seguida, voltar a ele, esta se reveste de significados imprevistos. Como o verbo *ser* arcaico ou o *être* francês, a frase pode equivaler a “A gente está no sertão”. Contudo, a ambigüidade permite inferir também que há uma relação essencial entre nós e o mundo (sertão).

No ambiente rústico em que vivem Miguilim e seus irmãos, como uma espécie de recusa ao meramente pragmático, o ato de contar e inventar estórias reveste-se de uma função estética. Aqui, o contar emerge da fantasia infantil ou da voz de contadeiras, como Siarlinda (cf. Joana Xavier). Postulamos, à luz das idéias de Jauss e da crítica brasileira, que o texto de abertura do **Corpo de Baile** também nos retira de uma poética realista para celebrar o contar e o contador.

Siarlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borradeira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. (ROSA, 1956, v. 1, p. 92)

Sob a égide da alegria, a narrativa permite a Dito “um viver limpo, novo, de consolo”, frase em que ecoa todo o humanismo rosiano, para o qual o jogo da linguagem não se esgota em si mesmo. A arte liberta-nos do mesmo ao celebrar o novo; limpa a vida; aplaca dores. Em outra narrativa do ciclo — “Cara-de-bronze”— caberá à narração do Grivo amenizar a dor de Segisberto Géia:

Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. [...] O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas. (ROSA, 1956, v. 1, p. 88-89)

Conclusão

Levando em consideração pressupostos da hermenêutica, numa visão de conjunto, pode-se, como vimos, interpretar **Corpo de Baile** como exaltação à literatura e à arte. Lendo “Campo Geral” com base na tríade hermenêutica proposta por Jauss (**aíshesis**, **poesis** e **katharsis**), buscou-se entender como, no interior mesmo da obra, é posta em questão a dimensão estética da vida humana. “Campo Geral”, oscilando entre o narrativo e o lírico, pode ser interpretado não apenas como um texto afetivo, mas como parte de um projeto maior, capaz de aliar temas fundamentais da literatura (a memória, a morte, a beleza, o amor/ ódio, o ato de narrar, etc.) a uma revolução da linguagem narrativa.

Referências Bibliográficas

- [1] ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992. 178 p.
- [2] ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996. 556 p.
- [3] FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2003. 292 p.
- [4] JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. *Poétique*, Paris, n. 1, p. 79-101, 1970.
- [5] LEITE, Dante Moreira. *Campo geral*. In: *Psicologia e Literatura*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 178-192.
- [6] LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. 234 p.

- [7] MARTINS, Heitor. No Urubùquaquá, em Colônia. In: *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Brasília, 1983. p. 81-94.
- [8] MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 4, 25 nov. 1967.
- [9] NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 279 p.
- [10] PRADO JR, Bento. O Destino Cifrado — Linguagem e Existência em Guimarães Rosa. *Cavalo Azul*. São Paulo, n. 3, p. 5-30, 1968.
- [11] PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974. 508 p.
- [12] RIEDEL, Dirce Cortes. Minha gente, Miguilim e outras estórias. *Estudos*, Salvador, n. 8, p. 29-45, dez. 1988.
- [13] ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 2 v.

Autor(es)

ⁱ **Sílvio HOLANDA, Prof. Dr.**
Universidade Federal do Pará (UFPA)
Faculdade de Letras
E-mail: saohol@amazon.com.br