

Corpo de baile: entre a imaginação e a história

Profa. Dra. Elisabete Brockelmann de Faria¹ (UNIFEQB; UNIFEG)

Resumo:

Em 1956, João Guimarães Rosa publica *Corpo de baile*, um conjunto de sete narrativas que, ao longo dos anos, tem suscitado diversas interpretações. Segundo Paulo Rónai (1956), as personagens da obra vivem “[...] a séculos de distância de nossa civilização urbana e niveladora.” Para Luiz Roncari (2007), os elementos históricos condicionam o modo de ser e de agir das personagens. Tomamos como corpus as novelas “Dão-lalalão – o devente” e “Buriti” a fim de investigar de que maneira, na construção e atuação dos protagonistas, respectivamente Soropita e Miguel, o realce dado à imaginação (fantasia e memória) entrelaça-se a elementos históricos diluídos nas narrativas e interfere na percepção de fatos, lugares, temporalidades e na relação com as personagens femininas: acredita-se que a maior ou menor ênfase nos conteúdos da imaginação, bem como a presença ou ausência de marcas históricas significativas, acarreta determinados efeitos discursivos e estruturais, que conformam e incrementam a poeticidade inerente à linguagem rosiana.

Palavras-chave: Corpo de baile, Guimarães Rosa, imaginação, memória, história

Introdução

A densidade expressiva da prosa de João Guimarães Rosa, associada à constituição de determinadas personagens, revela uma novidade no modo de apreender o espaço sertanejo: de um lado, os detalhes físicos de determinada região, em minúcias que contemplam, notadamente, os limites geográficos do sertão mineiro. De outro lado, os referenciais desse mesmo universo surgem esmaecidos, pois novas camadas de significação são acionadas, como considera Benedito Nunes (1998, p. 252): “[...] a conversão poética, completada em *Corpo de baile*, fundava o mundo-texto do sertão, que mais largamente se abria, em *Grande sertão: veredas*, às regiões da alma e do cosmo, e assim legitimava o regional sem regionalismo.”

O escritor mineiro (ROSA, 1981, p. 58), em conhecido trecho de carta a Edoardo Bizzarri, tradutor italiano de *Corpo de baile*, revela, entre os elementos de sua produção, pouco apreço ao que chama de “realidade sertaneja”: a maior importância é dada à poesia e, em primeiro lugar, ao aporte metafísico e religioso das obras.

Sem a pretensão de definir posturas estanques e reducionistas, este artigo examina, em duas narrativas rosianas, em que medida a ênfase dada à imaginação e à memória incrementa a poeticidade dos textos e como esta se relaciona aos dados referenciais. Para tanto, valemo-nos do exame de determinados recortes na realidade feitos por duas personagens centrais de **Corpo de baile**, respectivamente Soropita e Miguel, ambos oriundos do universo rural mineiro, palco tanto das viagens habituais do sisudo protagonista de “Dão-lalalão – o devente” quanto do iminente retorno de Miguel de “Buriti” à fazenda Buriti Bom, onde pretende pedir a mão de Maria da Glória em casamento.

1. “Dão-lalalão - o devente”, história e memória

Se, no presente da narrativa, Soropita vivencia situações vantajosas, estabelecido no *Ão*¹ como respeitado comerciante, seu passado inspira temores e insere-o, como personagem de ficção, na história brasileira: ele é ex-matador e, como tal, é reconhecido pelas marcas do sofrimento colhido nos anos de violência praticada e recebida, como mostra o seguinte trecho, que situa o norte de Minas Gerais: “A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma: [...]. A bala o maltratara muito, rachara lasca de osso, Soropita esteve no hospital, em Januária. (ROSA, 1976, p. 11)

Conforme se lê numa “conversinha acautelada”, entre os integrantes da comitiva do amigo Dalberto, de passagem pelo lugar, a personagem, mesmo retirada da vida sangrenta, ainda inspira medo e receio:

(- “Pss! Pereira...” “- ...com o beijo branco, Zé Mendes?” “Espera, seô, espera, Iládio. Vocês sabem quem aquele é?: Surrupita!” “- Surrupita?! **Gimaría!** Sur-rupita! “- Surrupita” “- Surrupita?” “- Ele, o diabo dele, santo Deus: quem é que a gente vem topar aqui neste lugar.” “- É o Surrupita, Rufino, o que matou Antônio Riachão e o Dendengo... O que matou João Carcará!” “- Ôx’, Virgem, pisei chão quente...” “- É machacá...” “- Já ouvi falar. Ah, uíxe, esse não desperdiça uma legítima-defesa!” “- O Pereira sabe...” “- Ara, se sei. Matou o Mamaluco, também. Respondeu júri no Rio Pardo...” “- Isso foi de outra, ferimentos leves...” E não foi pela morte do Mamaluco. O Mamaluco era cunhado do Dendengo, morreu com ele, junto, no fato... Mas Surrupita respondeu mais outros júris, em três comarcas. De quase todas as vezes, saiu absolvido...” (ROSA, 1976, p. 28; grifos do autor)

Segundo Luiz Roncari (2007, p. 21-22), a narrativa se passa aproximadamente entre 1940 e 1942, período que corresponde aos anos que sucederam a Revolução de 1930, quando o Estado “[...] procurava conter não apenas a violência jagunça, mas, igualmente, os poderes locais que dela se aproveitavam.” É nesse contexto, portanto, que o antigo matador intenta alterações radicais na vida: casamento, família, amigos, trabalho honesto. Quanto a essas mudanças, importa registrar que, ao escolher para esposa uma antiga meretriz, ele tenciona, igualmente, apagar as marcas do passado pecaminoso de Doralda.

Cabe mencionar o caráter ambíguo² que impera na construção de Soropita, cuja identidade criminosa de outrora levanta outra questão, a de seu heroísmo, seja pelo fato de salvar Dalberto da fúria de uma vaca enlouquecida (ROSA, 1976, p. 33), seja por ter livrado as pessoas de maus elementos: “Mas o povo da Januária e São Francisco, muitas pessoas, reuniram, achavam que ele tinha feito uma limpa boa, mesmo; pagaram advogado p’ra ele, até...” (ROSA, 1976, p. 30)

Ainda assim, a prevalência do acento negativo, “[...] originado da perspectiva do protagonista, que vê, no emaranhado da vida, motivos de medo, angústia e repulsa” (FARIA, 2008, p. 114), traduz-se, em algumas passagens, pela incursão no grotesco, cujo efeito psíquico principal liga-se a sensações de assombro, terror e angústia. O trecho que segue é pródigo em exemplificar o caráter grotesco atuando na imaginação da personagem, que sente um desconforto ao se lembrar dos homens destemidos que enfrentara:

¹ O protagonista fixara-se no lugar como tentativa de mudar de vida: deixou a lida de boiadeiro, casou-se com Doralda, ex-prostituta em Montes Claros, adquiriu uma propriedade rural e instalou um pequeno comércio no *Ão*. (ROSA, 1976, p. 15)

² Em *Grande sertão. br*, Willi Bolle (2004, p. 101; grifos do autor) afirma, sobre o termo “jagunço”: “De fato, uma das características do Brasil, como expõe Oliveira Viana [...] é o seu povoamento ter começado com o direito expresso de ‘couto e homizio’. O *coiteiro*, ou seja, o indivíduo que dá proteção aos criminosos, e o seu corolário, o *capanga*, são ‘tipos sociais que o período colonial elaborou’ e que florescem [até hoje], onde a autoridade do poder público é fraca ou ausente.”

[...] os valentões, que eram mandados permitido como castigo de todos, para destruir o sensível do bom sossego. Pensar nesses, **era como um garfo ringindo no fundo do prato, raspava os nervos, feito se um estivesse sendo esfolado**, aos tantos. **Só de se escutar a fala de um valentão, discutindo, desafiando**, era vergonha que a gente tinha de guardar no resto da vida, **repuxão de gastura**. (ROSA, 1976, p. 35-36; grifos nossos)

A mescla de impressões de fundo sinestésico – sonoras, tácteis e visuais – comprova o grande mal-estar sentido e revela que dados da realidade exterior conformam o discurso, imprimindo um tom de inquietude e remorso que, embora ecoe na ficção, é representativo de determinado ponto da história brasileira, revelador da violência desdobrada em certos modos de vida, como aquela explorada pela jagunçagem.

Na narrativa, a imagem do pântano³, por onde Soropita costumava passar, mas do qual esquivava-se, atinge *status* simbólico: é um lugar cujas características intrínsecas associam-se a certos conteúdos aprisionados na mente da personagem, que reverberam sentimentos de medo e impotência, em uma captação sensorial que atinge o grotesco:

[...] o brejo de barro preto, de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água podre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas mas sem sangue nenhum, agarradas umas nas outras, que deve de haver, nas locas, entre lama, por esconsos. A nessas viagens no chapadão, ou quando os riachos cortam, muita vez se tinha de matar a sede com águas quase assim, deitadas em feio como um veneno – por não sermos senhores de nossas ações. Mal mas o pior, que podia ser, de fim de um, era se morrer atolado naquele ascoso. (ROSA, 1976, p. 8)

As representações negativas, além de vincularem o protagonista a determinado contexto histórico, alimentam, em sua imaginação, pontos remanescentes de angústia e medo, minimizados graças às imagens ascendentes, trazidas ao corpo do texto pela figura feminina, capaz de reunificar e recompor os focos de conflito e desequilíbrio: “Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo de tanta surpresa má [...]. Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-deus.” (ROSA, 1976, p. 21)

2. “Buriti”, devaneio e expectativa

Se a caracterização do brejo associa-se, como vimos, às imagens sombrias que povoam a mente de Soropita, para Miguel de “Buriti” sobressai a imagem do mar, o que sinaliza uma importante diferença entre as duas personagens: Miguel, “[...] mediante o devaneio, atinge as esferas do infinito; aquele, também através do devaneio, ao retomar o passado, na maioria das vezes fecha-se num círculo escuro e pegajoso, tal como o do brejo [...]” (FARIA, 2008, p. 103)

Miguel é o veterinário que retorna à fazenda Buriti Bom imbuído de aspirações amorosas. Ao contrário de Soropita, essa personagem, que está presente em duas narrativas de **Corpo de baile**, não se liga a circunstâncias precisas da realidade brasileira: é o menino Miguilim de “Campo geral” e em “Buriti” está sua versão adulta. O registro mais remoto de suas lembranças identifica-a ainda criança, com sete anos de idade, quando sai do Mutum para ser crismado (ROSA, 1977, p.

³ Riobaldo, em **Grande sertão: veredas** (ROSA, 1968, p. 114; grifos nossos), também faz uso da imagem do brejo, ao se referir ao sentimento que nutria por Hermógenes: “Eu criava nojo dele, já disse ao senhor. **Aversão que revém de locas profundas.**”

5). Embora amadurecido e enamorado de Maria da Glória, em “Buriti” Miguel retoma experiências traumáticas vivenciadas no Mutum, especialmente vinculadas às perdas do irmão Dito e da cachorrinha Pingo-de-Ouro. Desse modo, conjugam-se, na lembrança de Miguel, cenas de temporalidades diversas, que contemplam um passado mais remoto – o da infância no distante lugarejo -, e um passado mais recente, - o da primeira chegada ao Buriti Bom. Por isso, a analepse é um movimento temporal relevante acionado na narrativa, que posterga, com o constante fluir do pretérito, as ações vinculadas a essa personagem. Tal fluência surge, na história de Miguel, emoldurada pela imagem do rio, pois, nas duas chegadas⁴ que faz ao Buriti Bom, ele pára em um mesmo local, ao anoitecer, próximo de uma gruta, no fundo da qual passa um riacho:

Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda gruta – escondido muito lá embaixo um riachinho bichinho, bem um fiapo só, só, que fugia ao arrepiado susto de por algum boi de um gole só ser todo bebido; um riacho, se recobrando com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas. (ROSA, 1976, p. 83)

O riozinho associa-se à construção e atuação da personagem na narrativa. Como considera Maria Célia Leonel (1985, p. 62), “[...] o riacho é recoberto, oculto, e verificando-se o comportamento da personagem, já se pode perceber nela características próprias da introversão.” A vegetação circundante também dá mostras de tamanho reduzido, como o adjetivo **miúdas** em “miúdas folhagens” e os sufixos **inhas** e **icas** em “plantinhas de floricas verdes”. Observa-se que o tom afetivo desse recorte coaduna-se com a constituição onírica de Miguel; além disso, a imagem da água que flui, conforme Bachelard (1998, p. 12), liga-se a um estado melancólico, configurando um símbolo psicológico: “a água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante.”

Estabelece-se, portanto, nas duas narrativas, um contraponto entre o brejo e o riozinho, fundado no contraste entre estagnação e fluidez, que justifica a manutenção das imagens disfóricas, no primeiro caso, e a impressão de deslizar, fluir, no segundo caso: “quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência.” (STAIGER, 1997, p. 56) Tal posição corrobora a pouca assertividade do protagonista em “Buriti”, a qual se relaciona, igualmente, à imagem do monjolo: “De repente, reconheceu, remoto, o **barulhinho** do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo **range. Gonzeia**. Não se escuta sua **pancada**, que é fofa, no arroz. Ele estava **batendo** o tempo todo; eu é que não tinha podido notar.” (ROSA, 1976, p. 84-85; grifos nossos) Como os termos destacados sugerem nuances rítmicas, pode-se associar a batida do monjolo⁵ às marcas do passado de Miguel. Para Rosenfeld (1985, p. 23-27), na lírica, como quer que seja o canto, ele associa-se a um determinado ritmo, obedecendo a uma regularidade sonora que, ao se imprimir no discurso, caracteriza o mundo completamente subjetivado, surgindo como conteúdo de uma consciência lírica. A esse respeito, vejamos dois exemplos diluídos na analepse que mostram, em meio ao diálogo entre Miguel e Maria da Glória, a interposição de vivências carregadas de conteúdos emocionais, que remontam ao menino de “Campo geral”:

- “**Você pensa muito, demais**. Que é, então?” “- Se eu dissesse, você ia achar tolice. Podia parecer até ofensa...” Pois diz, para eu não achar que é, uai!” “- Uma cachorra. Uma cachorrinha. Ela dava saltos, dobrada, e rolava na folhagem

⁴ A primeira chegada, anterior ao presente da narrativa, é retomada em longa analepse, mediante a qual o leitor conhece fatos e personagens relacionados à segunda vinda do protagonista ao local.

⁵ Para Santos (1978, p. 96), o som do monjolo, objeto ligado emocionalmente a Miguel, faz “[...] explodir os conteúdos recolhidos da consciência da personagem.”

das violetas, e latia e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote... Ela estava quase cega...” Glória sorri, um pouco descorçoada. Pudesse, dizer a ela que penso com amor nas filas de maminhas de uma cachorra. [...]

- **“Você pensa demais.”** Por um instante, deixou de mirar-me. -“Você tem irmão?” [...] - “Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menino... Um irmãozinho” - eu digo. Eu queria levar Glorinha comigo, às maiores distâncias da minha vida. - “...Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer. Você acha que sou fraco?” (ROSA, 1976, p. 88-89); grifos nossos)

O protagonista de “Buriti” prima pela imaginação e pela fantasia, em detrimento do agir, condição que incrementa o suporte onírico dessa narrativa. É pela via do devaneio que as imagens do mar assomam, diferindo da constituição diminuta do riacho, como atestam estes exemplos: “O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo” (ROSA, 1976, p. 84); “Sendo o sertão assim - que não se podia conhecer, indo e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas [...]” (ROSA, 1976, p. 196); “E os buritis - mar, mar.” (ROSA, 1976, p. 124); “Será que, amando, é que nós estamos movendo adiante, num mar?” (ROSA, 1976, p. 140) Portanto, Miguel alcança, por meio da fantasia, o que não atinge na realidade concreta, pois, no que respeita ao romance entre ele e a moça da casa, a narrativa termina em aberto, imantada em uma atmosfera de sonho. Apesar de ter adquirido aprendizado técnico - é identificado como veterinário - e faça uso de privilégios da modernidade - tratar do gado com vacinas, chegar de jipe ao sertão -, sua construção lírica prepondera e inibe o incremento de ações.

Conclusão

Com base nas representações da imaginação analisadas, inferimos que Soropita, mais preso às injunções da temporalidade e da espacialidade em que se insere, imprime à narrativa um tom sombrio, vinculado às experiências já vividas, mas que continuam a intervir no presente da narrativa⁶. Talvez, o que mais perturbe o protagonista seja a noção do tempo que se esvai: associada à lembrança dos valentões de outrora está a idéia de perda da estabilidade alcançada, “[...] pretensa estabilidade, pois a passagem do tempo, no imaginário do ex-matador, é marcada justamente pelas temidas transformações que são a velhice, a impotência, a doença e a morte.” (FARIA, 2008, p. 130)

Para Roncari (2007, p. 51), Doralda é dada a dissimulação e artimanhas, como Pandora, o que, somado ao seu passado proibido, revela negatividade na personagem. Entretanto, ela é, muitas vezes, descrita com os signos da beleza, da saúde, da juventude e da alegria, o que reforça tanto a ambigüidade dessa personagem como o potencial erótico que dela advém: não se pode negar que a linha ascendente da narrativa enraíza-se no erotismo que permeia a construção da ex-prostitua, mesmo porque, conforme Durand (2001, p. 194), “se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo.”

Vejam, na descrição da chegada de Soropita à casa, a sugestão do encontro amoroso, eivada de sensualidade e erotismo, que remonta a elementos do **Cântico dos cânticos** e a Vênus:

⁶ Embora não tenha sido objeto deste estudo, ressaltamos a atitude intempestiva do protagonista em relação a Iládio, um dos integrantes da comitiva de Dalberto que o ex-matador acredita ter sido “cliente” da esposa, quando esta era meretriz. Sentindo-se ferido em sua dignidade, no momento em que o negro apenas o cumprimenta, Soropita decide lavar a honra e subjuga Iládio, retrocedendo, entretanto, no momento final da refrega. Para Roncari (2007, p. 95 e 77), que qualifica o protagonista como “[...] um jagunço amansado que se casou com uma prostituta”, a narrativa termina “[...] não com a desforra de Soropita contra as possíveis provocações do negro Iládio, só percebidas por ele, mas com a luta do branco contra o negro e a reafirmação da hierarquia escravista.”

O que ia tornar a ter. O advôo branco das pombas mansas. A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa – parecia um buquê num vaso. [...] as romãzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha [...]. (ROSA, 1976, p. 15)

Por outro lado, o excerto que segue revela a mistura de tons, através de impressões de rebaixamento: “Doralda vinha montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas da Lagoa da Laóla, ela estava bêbada; e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos, ele Soropita aqueles corpos não queria ver...” (ROSA, 1976, p. 59)

Há, nessas imagens, um caráter apocalíptico, na medida em que remetem diretamente às representações obscuras de fim de mundo, o que se relaciona à poeticidade do discurso, como considera Kayser (2003, p. 37), ao afirmar que o Apocalipse bíblico de S. João é, ao lado do **Cântico dos cânticos**, “[...] o livro da escritura que mais poderosamente influenciou a linguagem metafórica da arte ocidental.”

No que respeita a Miguel de “Buriti”, há que se enfatizar que a narrativa é pródiga em afirmar os movimentos interiores do protagonista, em detrimento da referencialidade:

[...] a construção lírica de Miguel emerge de efeitos precisos no modo de configurar determinadas categorias narrativas. Não é sob seu olhar, particularmente, que as noções de espaço e tempo são mais indeterminadas? Esse modo ambíguo de representar, essa “indeterminação do meio”, liga-se ao cerne da poesia, entendida por Todorov (1980, p. 98), como “a expressão do vago, do inefável, do confuso.” (FARIA, 2008, p. 81)

Nessa narrativa, a figura feminina distancia-se de descrições pautadas no real e aparece vinculada a fragmentos de sonhos, que também remetem ao **Cântico dos cânticos**⁷, conforme se verifica nos seguintes trechos:

Eu queria que Glória me chamasse, me ensinasse lugares que fossem só dela – nós dois, sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque, rodeados de uma outra luz. (ROSA, 1976, p. 89)

O amor, aquilo era o amor. Viera um moço, de novo se fora, e Maria da Glória se transformava. De rija e brincalhã, que antes, impetuosa, quase um rapaz, agora enlanguescia, uma pomba e o arrulho. (ROSA, 1976, p. 153)

Era uma menina e a beleza. Não dissesse mais. Um moço, o amor, um príncipe, viria buscá-la, estava a caminho. (ROSA, 1976, p. 237)

O tema do amor molda-se perfeitamente ao modo de ser e de agir do protagonista que, imerso no sentimento amoroso, permanece na expectativa⁸:

[...] para a economia da obra, não importa que as ações ligadas a Miguel quase não se notem: às voltas com o tema do amor, “[...] o mais inesgotável da poesia lírica” (STAIGER, 1997, p. 65), o protagonista imprime um tom, recorta um lugar e

⁷ Ver a tradução do **Cântico dos cânticos** feita por Haroldo de Campos (2004), através da qual se pode fazer o cotejo com as representações das personagens Doralda e Maria da Glória.

⁸ Graças a artimanhas do discurso, o lírico Miguel é mantido na ignorância de fatos importantes, ligados a Maria da Glória: ela inicia-se sexualmente com nhô Gualberto Gaspar e, posteriormente, tem um encontro homossexual com Lala, a cunhada, o que revela a acentuada atmosfera erótica da narrativa. (ROSA, 1976, p. 225-226)

um tempo amalgamados no sonho, e se deixa levar, intensamente, pela sensação flutuante da espera. (FARIA, 2008, p. 88)

Referências Bibliográficas

- [1] BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- [2] BOLLE, W. **grandesertão.br** O romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- [3] CAMPOS, H. de. **Éden**: um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- [4] DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- [5] FARIA, E. B. **Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de baile**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2008.
- [6] KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [7] LEONEL, M. C. de M. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação de texto. Tese (Doutorado em Letras) São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985.
- [8] NUNES, B. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: _____. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998. p. 247-272.
- [9] RONCARI, L. **O cão do sertão**: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: UNESP, 2007.
- [10] ROSA, J. G. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- [11] ROSA, J. G. “Campo geral”. In: **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 5-103.
- [12] ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.
- [13] ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: T.A. Queiroz/Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.
- [14] ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 13-27.
- [15] SANTOS, W. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1978.
- [16] STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Templo Universitário, 1977.
- [17] TODOROV, T. Em torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95-125.

Autor(es)

¹ **Elisabete Brockelmann de FARIA, Profa. Dra.**

Centro Universitário da Fundação de Ensino Octávio Bastos (UNIFEOB)

Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé (UNIFEG)

E-mail: betebroc@uol.com.br