

MULTIPLICIDADE E UNIDADE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A EDIÇÃO COMEMORATIVA DOS 50 ANOS DE *CORPO DE BAILE*

Claudia Campos Soares
Professora de Literatura Brasileira da UFMG

ABSTRACT: The dominant practice of editing Guimarães Rosa's *Corpo de baile* until 2006 did not highlight a significant aspect of the book: the underlying structure that accounts for the relative autonomy of the stories of the volume. The main contribution of the edition that celebrated half century of the existence of the book amounted to make visible this important trait of the collection of stories.

No ano em que completou cinquenta anos, *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, chegou às livrarias numa edição comemorativa que tem tudo para se tornar referência para os estudos rosianos. O livro faz parte de um projeto mais amplo da Editora Nova Fronteira que, apostando na trilha das efemérides, incluiu ainda as reedições – em volumes de luxo – de *Sagarana* (que em 2006 comemorou 60 anos de publicação) e de *Grande sertão: veredas* (que, como *Corpo de baile*, também completou 50 anos nessa data).

Destas, a de *Corpo de baile* talvez seja a mais importante para a crítica rosiana. Trata-se de um trabalho editorial muito bem feito, que resgata características originais da primeira edição do livro, como a vibrante cor rubra de sua capa (que valera à criatura o apelido de “Vermelhinho”, atribuído pelo criador)¹ e o formato em dois volumes. Acompanha-o ainda um libreto (“Sobre a obra”), contendo: um texto de apresentação dos editores, com informações gerais sobre o livro e suas edições; reprodução fac-similar de três cartas inéditas de Guimarães Rosa ao também diplomata e escritor Alberto da Costa e Silva – onde discute a publicação de *Corpo de baile* em Portugal; um comentário do destinatário sobre a correspondência; e uma apreciação crítica de Paulo

¹ A cor da capa do livro merece ser mencionada, pois é conhecida a importância que Guimarães Rosa atribuía aos elementos paratextuais de seus livros. Encontramos um bom exemplo – que demonstra inclusive seu detalhismo a este respeito – na solicitação que faz a Poty, responsável pelas capas e ilustrações de seus livros publicados pela Editora José Olympio. Rosa encomendara ao ilustrador, para a capa de *Corpo de baile*, a representação pictográfica de uma cachorra e de dois meninos, um com 7 e o outro com 6 anos de idade!!! O pedido de Rosa vem inscrito num desenho de seu próprio punho, reproduzido em várias edições de *Manuelzão e Miguilim* publicadas por aquela editora (aspectos desta história editorial serão comentados adiante). Cumpre esclarecer ainda que não é o desenho encomendado por Rosa a Poty – e que acabou por se constituir em um dos elementos compositivos da capa da primeira edição de *Corpo de baile* – que sua edição comemorativa reproduz. O vermelho faz fundo, neste caso, a um outro trabalho, produzido por Dora Levy Design.

Rónai. Trata-se esta última de um texto publicado no mesmo ano do lançamento do conjunto de novelas de Rosa, mas que, ainda hoje, oferece importantes chaves para a leitura e a interpretação do livro.

A principal contribuição que esta publicação traz à compreensão de *Corpo de baile*, entretanto, talvez seja a reunião das sete novelas em dois volumes, como na primeira edição – sem subtítulos individualizadores e distribuídas na sequência que inicialmente o seu autor pensou para elas.

Foi de grande acerto a opção por este formato, pois ele dá visibilidade a uma característica estrutural do livro: a *articulação profunda* que subjaz à *autonomia relativa* das histórias que o compõem. Como se sabe, as novelas de *Corpo de baile* não apresentam unidade de ação, o que permite que sejam lidas independentemente umas das outras. Isto possibilitou que, a partir de sua terceira edição, elas fossem distribuídas em três volumes, sub-intitulados *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém e Noites do sertão*. Com a divisão, entretanto, a ideia de totalidade que articulava o conjunto tendeu a ser ofuscada pela diversidade de suas partes. Desde então, as histórias de *Corpo de baile* foram sendo publicadas de forma cada vez mais autônoma, o que fez com que quase se perdesse a noção de que foram concebidas como constitutivas de uma só obra. Na edição de 2001 (que era a mais recente até 2006), a única indicação de que os três livros integram um projeto maior é o discreto *Corpo de baile* que aparece, no frontispício, entre parêntesis e em tipos menores, logo abaixo do nome atribuído a cada volume. Os subtítulos tardiamente acrescentados ascendem a títulos também na ficha bibliográfica impressa nas costas da página de rosto, na qual a indicação do nome do conjunto de histórias desaparece completamente. Somente na orelha dos livros os editores informam o leitor acerca da concepção geral da obra.

O diálogo epistolar entre Rosa e Costa e Silva, que os novos editores de *Corpo de baile* nos apresentam em primeira mão, contribui para esclarecer algumas circunstâncias desta história editorial. Costa e Silva – que intermediara a relação entre João Guimarães Rosa e o editor António de Souza Pinto para a publicação de *Sagarana* em Lisboa – dá as seguintes informações sobre o assunto:

A edição lisboeta de *Sagarana*, de 1961, foi muitíssimo bem recebida. E Souza-Pinto dispôs-se a publicar, sem mais demora, *Corpo de baile*, embora tivesse receio de que uma obra em dois grossos volumes, que sairia necessariamente cara, de um escritor

ainda pouco conhecido em Portugal, não fosse de venda fácil.

A essa altura, a camaradagem que se estabelecera entre mim e Rosa no Itamaraty já se havia voltado em amizade. Escrevi-lhe sobre o novo projeto de Souza Pinto. E, no retorno de uma das malas diplomáticas, chegou-me a carta de Rosa, na qual propunha, por motivos práticos, que se dividisse *Corpo de baile* em três volumes independentes, tendo o primeiro o título de Miguilim e Manuelzão. Pedia-me que consultasse o Souza-Pinto sobre a ideia.

Souza-Pinto exultou: estava solucionado o seu problema (ROSA, 2006, “Sobre a obra”, 16-17).

Na carta a que Alberto da Costa e Silva se refere – e que a edição de 2006 reproduz – Rosa afirma ser o livro, em sua atual forma, “grossudo demais, e os tipos muito miúdos são hostis à vista e à alma da gente” (ROSA, 2006, “Sobre a obra”, 11).²

Rosa, entretanto, pensou o livro ao mesmo tempo como unidade e diversidade, utilizando-se de um princípio caro aos poetas românticos ingleses: *e pluribus unum*. A unidade se expressa, por exemplo, nas epígrafes que Rosa trouxe para o livro como um todo. São elas: quatro trechos extraídos das *Enéadas*, de Plotino; três trechos de *O anel ou a pedra brilhante*, de Ruysbroeck, místico brabantão do século XIV; e “Coco de festa, do Chico Barbós”.³

Os comentários de Rosa a Costa e Silva também demonstram que o autor, mesmo se rendendo a necessidade editorial de dividir o livro para facilitar-lhe a difusão,⁴ teria tomado certos cuidados para que não se perdesse, com a mudança, o caráter unitário que presidiu sua composição. Revela Costa e Silva:

² Em carta a Edoardo Bizzarri, tradutor de *Corpo de baile* para o italiano, Rosa também afirma que a idéia da divisão em três volumes partiu dele próprio, e que se deveu ao “*gigantismo* físico” do livro, que não favorecia sua acessibilidade mercadológica. Na altura em que o autor se correspondia com Costa e Silva (as cartas reproduzidas na edição comemorativa são de 1962 e 1963) e Bizzarri (1964), já havia saído a segunda edição do conjunto de novelas no Brasil (1960); nela, as novelas foram reunidas em volume único. Sobre o assunto, afirma ainda Rosa na carta a Bizzarri, acima mencionada: “A 1ª edição, em dois volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E a preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz” (BIZZARRI, 1981, 79).

³ Só a partir da terceira edição as epígrafes foram distribuídas entre os três volumes.

⁴ A afirmação de que Rosa se “rendeu” a esta forma de publicação deve-se ao fato de o escritor haver recusado, antes, a José Olympio, a publicação de qualquer das novelas do livro isoladamente, conforme nos informa o texto de apresentação dos editores à edição comemorativa de *Corpo de baile*: “Depois de toda a repercussão que João Guimarães Rosa teve em 1946 com a publicação de *Sagarana*, o editor José Olympio, preocupado com a construção do novo autor, recomendou-lhe que publicasse pelo menos uma das estórias de seu próximo livro separadamente, para que ele não ficasse muito tempo afastado da cena literária. Guimarães Rosa não aceitou o conselho (...) porque havia uma organicidade na obra que preparava que não havia como apresentá-la desmembrada” (ROSA, 2006, “Sobre a obra”, 5). Talvez tenha sido este um motivo determinante do fato de *Corpo de baile* ter sido publicado – em sua forma integral! – somente 10 anos depois de *Sagarana*.

Na minha carta de volta, não escondi a Rosa que sempre vira os poemas de *Corpo de baile* como unidos uns aos outros pelas epígrafes de Plotino e Ruysbroeck o Admirável e que sofria em ver a obra desmembrada. Em resposta, Rosa consolou-me, ao precisar que pretendia manter *Corpo de baile* como uma espécie de cabeçalho ou título geral para os três livros, que seriam publicados e vendidos separadamente (ROSA, 2006, “Sobre a obra”, 17).

Como se vê, Rosa se preocupou em adotar medidas editoriais para que se mantivesse, apesar da divisão em três volumes, o sentido de conjunto que fundamenta a arquitetura do livro e unifica a obra. Também em carta ao tradutor italiano, Rosa relata providências editoriais que seriam tomadas para que não se perdesse o sentido de conjunto que unificava as novelas e conclui: “o livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro” (BIZZARRI, 1981, 80).

A ideia de unidade está presente já no título que congrega as novelas: trata-se de um *corpo*, ou seja, um organismo, um sistema complexo, resultante do inter-relacionamento entre suas partes constitutivas. A ideia de conjunto também é sugerida pelo número de novelas de que se compõe *Corpo de baile*: elas são sete, o número dos conjuntos perfeitos – são sete os planetas da cosmologia tradicional, os dias da criação, os ramos da árvore cósmica...

Outra conexão entre as novelas do livro imediatamente reconhecível é a sua realidade físico-social comum. A esmagadora maioria das narrativas rosianas está situada espacialmente no que poderia ser chamado, em sentido amplo, de *sertão*. Mas o sertão tem suas nuances. Uma delas se apresenta em *Grande sertão: veredas*; outra, em *Corpo de baile* – justamente os dois livros publicados, com meses de diferença, em 1956. Tratam-se de duas partes de uma mesma realidade histórico-social, como se discute a seguir.

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

Ambos se identificam com o meio histórico-social onde se desenvolveu a pecuária extensiva no Brasil. São também, os dois, espaços longínquos, onde as instituições sociais que garantem os direitos civis estão distantes da maioria das pessoas.

Por isto, a ambos se costuma relacionar o sentido de interior agreste, ainda não desbravado, desconhecido, não urbano, distante do “desenvolvimento” do sul e/ou do litoral. Riobaldo diz que no sertão, “criminoso vive seu cristo-jesus arredado de arrocho de autoridade” (ROSA, 1976, 9); e seo Deográcias, personagem de “Campo geral”, primeira novela de *Corpo de baile*, diz em certo momento da narrativa que estava escrevendo uma carta ao Presidente da República para pedir providências contra os “criminosos brutos” que apareciam nas redondezas ameaçando os moradores da região (ROSA, 2004, 482).

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

Nas fazendas de gado dos gerais se organizam pequenas comunidades rurais compostas por proprietário e/ou seu capataz, vaqueiros, pequenos lavradores e agregados de feítios vários. Administradas pelo próprio dono temos, em *Corpo de baile*, a fazenda de Cara-de-Bronze (na novela homônima), a de seo Senclér (em “A estória de Lélío e Lina”) e a de iô Liodoro (em “Buriti”), por exemplo; administradas por capatazes são a fazenda do Mutum, onde moram Miguilim e sua família (em “Campo geral”); e a fazenda da Samarra, cujo administrador é Manuelzão, protagonista de “Uma estória de amor”.

Como se vê, o mundo de *Corpo de baile* é um pouco mais estável que o de *Grande sertão*, por isto aí é possível que se encontre em destaque o tema das relações familiares.⁵ Trata-se esta de uma questão central em “Campo geral” e “Buriti”, por exemplo, novelas nas quais o grupo familiar oferece-se como célula completa (“Campo geral”, só até determinado ponto da estória), devidamente composta por seus membros

⁵ Ao contrário do que ocorre no sertão profundo, habitado por jagunços nômades, desgarrados da vida familiar. Os gerais, porém, também não são um ambiente tão estável assim e, na verdade, ainda parecem um ambiente bem desfavorável à formação e manutenção de famílias regulares, principalmente no que se refere a seus habitantes pobres. V. a respeito SOARES, 2002 e RONCARI, 2004. Como já foi dito aqui, entre os gerais e o sertão há somente distinções de grau.

tradicionais, e as relações que se estabelecem entre eles determinam a progressão dos acontecimentos no universo ficcional.

Nos gerais se está um pouco menos longe da cidade, das instituições que organizam a vida em sociedade. Aí, por exemplo, existem pessoas – ainda que poucas – que sabem escrever, tem consciência de seus direitos civis e reivindicam-nos, como seo Deográcias; mesmo que de forma desarticulada, solitária e, portanto, ineficaz.

A linha que separa sertão e gerais, entretanto, é tênue; a distinção é sutil; e os ambientes às vezes se confundem. Nem para os seus moradores os limites entre eles são inquestionáveis. É o que demonstram as palavras de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “(...) isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?” E conclui: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões”. A imprecisão acaba desmanchando o realismo do mapa porque, como se sabe, o *sertão* (e os gerais) *é o mundo e está (estão) em toda parte* (ROSA, 1976, 9).⁶

O fato de habitarem um mesmo espaço – geográfico e histórico, ainda que amplo e de limites imprecisos – permite aos personagens de determinadas estórias reaparecerem em outras. Não se encontrando muito afastados no espaço, eles se movimentam pelas novelas como em um universo único, podendo, eventualmente, aparecer, desaparecer e reaparecer estórias adiante, o que também aponta para a unidade que subjaz à diversidade das estórias.

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

Há, contudo, muitos outros casos. Os irmãos de Miguilim – Tomé, Drelina e

⁶ Importa ainda acrescentar que, no interior dos próprios gerais rosianos, há gradações no que se refere ao nível de afastamento das novelas em relação aos centros urbanos do litoral e/ou do sul, mas esta não é uma discussão adequada aos limites desta resenha. Neste contexto, só interessa ressaltar a *diferença* – que se sabe imprecisa, principalmente em certas situações limítrofes – entre sertão e gerais. Alguns aspectos desta questão foram mais detalhadamente discutidos em SOARES, 2002.

Chica – também reaparecem mais velhos em “A estória de Lélío e Lina”. Tomé ainda é mencionado pelos vaqueiros da fazenda de Cara-de-Bronze, na novela homônima (ROSA, 1994, 708); e o misterioso fazendeiro é igualmente mencionado em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1994, 669). Grivo, o amigo de Miguilim, que em “Campo geral” o encantava com suas “histórias compridas, diferentes de todas” (ROSA, 1994, 510), é o vaqueiro que vai buscar “o quem das coisas” para o fazendeiro do Urubuquaquá (ROSA, 1994, 691). E Miguilim guarda entre suas lembranças dos tempos do Pau-Roxo, o lugar onde sua família morara antes de se mudar para o Mutum, forte impressão relacionada à “fazenda grande dos Barbóz” (ROSA, 1994, 467). Mais duas vezes este sobrenome, com ligeiras variações, é citado em *Corpo de baile*:⁷ Chico *Braabóz* é o violeiro que encontramos na festa de Manuelzão, em “Uma estória de amor”; e Chico *Barbós*’ é também o autor do “coco de festa” – a composição de forte sabor regional que Rosa afirma ter recolhido em suas andanças pelo interior de Minas Gerais (BIZZARRI, 1981, 24) e que acabou utilizando como epígrafe de *Corpo de baile*, junto aos trechos de Plotino e Ruysbroeck.

As conexões se estabelecem entre presentes e ausentes, vivos e mortos. A mãe de iô Liodoro, Vovó Maurícia, a quem só conhecemos por ouvir falar dela os do Buriti Bom, fora casada com o irmão do marido de D. Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”. É o que se percebe quando, nesta mesma novela, D. Rosalina diz que o pai de seu filho Alípio chamava-se André Faleiros (ROSA, 1994, 756). Em “Buriti”, confirmando-o, Glória diz que sua avó Maurícia e a “tia-avó Rosalina”, duas irmãs, “foram casadas com dois irmãos” (ROSA, 1994, 920). Mais adiante, na mesma página, Glória refere-se ao avô como “Vovô Faleiros”.

Além das conexões entre as novelas que se estabelecem via personagens recorrentes,⁸ vale a pena apontar aqui também uma indicação para a compreensão do enigmático título da novela “Lão-Lalalão” que é oferecida ao leitor, não nesta novela,

⁷ Em carta a Edoardo Bizzarri, Rosa justifica as variações no nome do personagem da seguinte forma: “o barroco mistifório (= mixórdia) de nomes do Chico, denotando nossa absoluta incapacidade em embarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa interessante” (BIZZARI, 1981, 81-82). Elas são ainda muitas mais, e mais diversificadas, na atribuição da autoria do coco, na epígrafe. Aí se lê: “Chico Barbós’, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita”.

⁸ A zona de aproximação entre sertão e gerais permite que alguns personagens transitem também, ainda que em muito menor escala, entre estes dois espaços. O Grivo, personagem de “Cara-de-Bronze”, em sua viagem para buscar o “quem das coisas” para o fazendeiro seu patrão, encontra-se com a prostituta Nhorinhá – “linda (...) feito noiva nua, toda prata-e-ouros” – que “vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão” (ROSA, 1994, 705). Riobaldo, em suas andanças pelo sertão, também se encontrou com Nhorinhá – cuja encantadora lembrança nunca mais o abandonou.

mas em “A estória de Lélío e Lina”. A certa altura se diz nesta última: “O amor era isto – lãolalalão – um sino e seu badalalal” (ROSA, 1994, 559). A expressão sugere uma visão da experiência erótica como vivência de completude, de absoluto, de aproximação com o divino – na medida mesma em que é exaltação da vida. Franklin Oliveira observa que na onomatopéia, “temos a visão do amor como aleluia, parusia, hosana” (OLIVEIRA, 1986, 512). É o que se diz também neste trecho que expressa um pensamento de Soropita, protagonista da novela:

“Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo de tanta surpresa má, tudo virava um cansaço. Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-Deus” (ROSA, 1994, 819).

Como se vê, de várias formas as novelas se contextualizam e se explicam mutuamente, o que é mais uma evidência de que elas mantêm estreitas relações entre si. Como foi dito inicialmente, o conjunto de narrativas é capaz de sustentar, simultaneamente, a independência das estórias individuais e a unidade do conjunto.

Os sentidos desta unidade, entretanto, estão longe de ser elucidados pela crítica, que até agora tem se atido, na maioria dos casos, ao estudo das novelas individualmente ou em pequenos grupos. Na verdade, isto não é pouco, uma vez que se tratam de narrativas extremamente densas e complexas, cada uma a sua maneira. Elas já foram capazes de estimular estudos do porte dos de Bento Prado Jr. (1985), sobre “Dão-Lalalão” e “O recado do morro”; de José Miguel Wisnik (1998), também sobre “O recado do morro”; de Luiz Roncari, sobre “A estória de Lélío e Lina” (2004), e “Buriti” (2008); de Deise Dantas Lima (2001), sobre “Campo geral” e “Uma estória de amor”; e de Sandra Vasconcelos (1997), também sobre “Uma estória de amor”. O estudo de cada novela individualmente, ou de pequenos grupos delas, é um primeiro passo necessário para se chegar à maior compreensão da unidade do livro. O conhecimento mais profundo das partes tende a dar maior visibilidade às relações entre elas; e, conseqüentemente, também à totalidade do conjunto.

Heloísa Vilhena de Araújo (1992 e 1996) é uma das poucas críticas da obra rosiana que se dedicou a este tipo de estudo mais amplo. Ela lê *Corpo de baile* à luz das epígrafes de Plotino e Ruysbroeck que o apresentam ao leitor. A estudiosa observa que

tais epígrafes indicam a linha de leitura que o autor tinha em mente ao escrever o livro. Em carta a Bizzarri, o próprio Rosa a chamou de “metafísico-religiosa” e a ela atribuiu a mais alta cotação entre os elementos que entrariam na composição de sua obra.⁹

Seguindo por esta trilha interpretativa, Heloísa Vilhena de Araújo identificou uma correspondência entre as novelas de *Corpo de baile* e os sete planetas da cosmologia tradicional – o que faria do livro uma figuração do céu e dos corpos celestes – vale dizer, um modelo mítico-místico de ascese. De acordo, portanto, com a visão da autora, o conjunto de novelas pode ser visto como uma representação simbólica do caminho para o paraíso e funda-se em uma concepção de *viagem da alma*.

A leitura de Heloísa Vilhena de Araújo, entretanto, não se detém na análise minuciosa e exaustiva das possibilidades interpretativas de muitos dos próprios caminhos que aponta.¹⁰ E deixa alguns outros, igualmente importantes, de fora. É o que se percebe no fato de excluir de sua investigação – fundamentada, justamente, nas epígrafes do livro – uma delas: o coco de festa do Chico Barbós.

A estudiosa, como se vê, opta por focar a obra em relação a suas fontes eruditas – que é, certamente, como a crítica tem demonstrado, um componente importante dela; a leitura de Heloísa Araújo, entretanto, ignora, por exemplo, a dimensão particular e local de *Corpo de baile*. O procedimento adotado na edição comemorativa de recolocar todas as epígrafes juntas e nas posições originalmente pensadas para elas por Guimarães Rosa possivelmente ajudará a dar visibilidade também ao fato de que, para se compreender este livro, é tão importante a atenção às fontes eruditas de seu autor quanto às populares. É do encontro entre estas duas tradições que nasce o peculiaríssimo *terceiro discurso* que Rosa nos apresenta em *Corpo de baile*.

Falta mencionar ainda uma importante e enigmática característica da primeira que a edição comemorativa dos 50 anos do conjunto de novelas reproduz: seus dois índices, um no início do primeiro volume e o outro no final do segundo, nos quais as histórias recebem classificações de gênero. Entretanto, ao invés de esclarecerem, estas classificações confundem o leitor, uma vez que elas não coincidem em um e outro lugar.

⁹ Nesta ocasião, Guimarães Rosa atribuiu um ponto a “cenário e realidade sertaneja”; dois a “enredo”; três pontos a “poesia”; e quatro a “valor metafísico-religioso” (BIZZARRI, 1980, 58).

¹⁰ Este é um dos motivos pelos quais os seus trabalhos devem ser lidos. Eles acabam deixando indicados muitos caminhos por onde prosseguir a investigação.

No primeiro índice, todas as novelas são incluídas na categoria “poemas” – o que, a princípio pode parecer estranho, em se tratando de uma obra composta de narrativas. Considerando-se, entretanto, o trabalho a que linguagem é submetida na obra rosiana em geral, isto se explicaria facilmente. Costa e Silva, por exemplo, como deixa explícito em uma de suas afirmações transcritas no início desta resenha, assim as considerava. No segundo índice, entretanto, o sistema classificatório é construído sob outras bases. Aí as novelas são divididas em dois subgrupos. O primeiro – intitulado “‘Gerais’ (os romances)” – reúne “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”; o segundo – intitulado “Parábases (os contos)” – contém “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “‘Cara-de-Bronze’”.¹¹ Os índices, portanto, se propõem como problema de interpretação, mas até hoje estes aspectos só foram superficialmente abordados pela crítica rosiana. É possível que sua republicação favoreça uma discussão mais aprofundada sobre as questões de gênero que as narrativas de *Corpo de baile* propõem. A importância da questão é imediatamente perceptível em *Cara-de-Bronze*, onde se observa a mudança constante no sistema de composição ficcional. Aí se acrescentam, à utilização de recursos próprios ao discurso literário (narrativos e poéticos), outros, próprios ao teatro e ao cinema – entre outros. A estória apresenta, também, notas de rodapé, por exemplo.

Para que ficasse completo o trabalho de recuperação dos paratextos de *Corpo de baile*, à edição comemorativa de seus 50 anos faltaram somente os pequenos resumos que Guimarães Rosa fez, de próprio punho, das estórias e que saíram publicados nas orelhas da segunda edição do livro. Alguns destes pequenos, mas valiosos, textos – que se constituem, principalmente, em listas de personagens e seus atributos, acontecimentos que determinam o enredo, e outros elementos ficcionais considerados relevantes para caracterizar cada estória, na visão de seu próprio autor – saíram publicados mais tarde, em partes, em algumas edições da José Olympio, mas há muito

¹¹ Tem-se utilizado nesta resenha o qualificativo de *estórias* e *novelas* para as narrativas de *Corpo de baile*. O primeiro é um termo muito caro a Rosa, que o inseriu no título ou subtítulo de três livros seus (*Primeiras estórias*, *Terceiras estórias* – subtítulo de *Tutaméia* – e *Estas estórias*). Rosa parece utilizá-lo, principalmente, no sentido contrário ao de *história*, enquanto discurso regido por princípios racionalistas, pela tentativa de objetividade, pela busca do factual. Embora o termo tenha sido utilizado, nos casos dos títulos e subtítulo mencionados acima, para classificar narrativas de menor fôlego que as do livro que aqui se comenta, *estória* tem sido utilizado nesta resenha pelo mesmo motivo que também tem-se utilizado *novela*: são ambos termos relativamente genéricos e pouco determinados. São, portanto, adequados quando se objetiva apenas demonstrar a complexidade das questões que *Corpo de baile* propõe em relação à questão dos gêneros.

tempo não são mais trazidos a público. Esta teria sido uma boa oportunidade.

A edição, entretanto, não tem a pretensão de acompanhar a trajetória editorial do livro. O que ela busca é recuperar “a estrutura original da obra”, como informam os editores na contracapa do estojo que a embala. E isso não é pouco. No texto publicado em 1956, Paulo Rónai afirmou:

Como os grandes poemas clássicos, *Corpo de baile* está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento. A própria unidade da obra é um deles. Ela não é apenas geográfica e estilística,¹² como parece à primeira vista. Conexões de temática, correspondências estruturais, efeitos de justaposição e oposição integram-na, mas os leitores têm de os descobrir uma a um. (ROSA, 2006, “Sobre a obra”, 22).

A situação não mudou muito desde então. Esta edição promete contribuir no sentido de modificar este quadro. Atuando no sentido de favorecer a percepção da unidade do conjunto, ela tende a possibilitar apreciações críticas do livro sob novas perspectivas que poderão trazer novas contribuições à compreensão desta obra tão densa, intrincada, complexa, fascinantemente enigmática e misteriosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. A pedra brilhante. In: *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

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

LIMA, Deise D. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. V. [Coleção Fortuna Crítica, 6]

PRADO Jr., Bento. O destino decifrado. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

¹² Paulo Rónai desenvolve neste mesmo texto observações importantes sobre a questão da unidade estilística do livro.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. *Revista do IEB*, n.46, fev. 2008, p.43-80.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo: USP, 2002. (Tese de doutorado).

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: FAPESP, HUCITEC, 1997.

WISNIK, José Miguel. O recado da viagem. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC/Minas, v.2, n.3, 2º sem. de 1998. p. 160-170.