



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**SEMENTES NO TEMPO ESPALHADO: OLHARES ENTRE  
MEMÓRIAS E CRIAÇÃO NOS MUITOS SERTÕES DE “CORPO DE  
BAILE”\***

Danilo Almeida Patrício\*\*

*“O infinito tem muito mais flor do que planta”*

João Guimarães Rosa - Caderno 22 do FJGR

A observação integra as anotações do Fundo João Guimarães Rosa (FJGR), entre as observações de punho do escritor<sup>1</sup>. De modo geral, a obra rosiana é fértil ao mostrar flores e também frutos, como se vê, por exemplo, nas diversas frentes de análise da fortuna crítica produzida sobre o material de ficção. E as possibilidades continuam a fazer valer o termo infinito, cunhado pelo escritor em suas anotações. Infinito por não se poder medir, desvendar, que não se fecha em suas muitas direções de desdobramento, como nas estórias em dança de Corpo de Baile. Leituras, o que pode um historiador.

\* Artigo produzido a partir da Apresentação de trabalho no VII Simpósio Nacional de História Cultural História Cultural: Escritas, Circulação e Recepções, realizado na Universidade de São Paulo (USP) entre os dias 10 e 14 de novembro de 2014. A Comunicação foi apresentada na Sala Nelson Werneck Sodré, como trabalho do ST (21) Escritas Narrativas, falares e linguagens circulação de ideias e de gentes nos sertões do Brasil, coordenado pelos professores Drs. Euclides Antunes de Medeiros (UFT) e Alan Kardec Pacheco Filho (UEMA).

\*\* Doutorando em História pela UFMG/Bolsista Fapemig

<sup>1</sup> Arquivos pesquisados no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na USP, em São Paulo.

Pode-se, no entanto, passear sobre essa *condição infinita*, em viagem, se partirmos dos escritos que a envolvem, pontuando também o que se encontra anterior a ela: um universo literário de experiências com participação na *planta* que, ligada de alguma forma ao que brotou, comunica-se com os frutos, espalhados a públicos e compreensões diversas. Flores e frutos à mostra podem também despertar reflexões sobre outros lugares da ficção, incluindo as sementes e ventos na escritura de Guimarães Rosa.

O mesmo caderno 22 desta epígrafe, que recorre a uma imagem-natureza, traz uma observação sobre materiais utilizados pelo escritor José de Alencar (1829-77), anotada com apreço por Rosa, como conteúdo de pesquisa, carregando *afinidade* a uma “cantiga de folguedo muito em voga então”. João Rosa, como chamado por seu amigo Manuel Nardi, o vaqueiro Manuelzão, também trabalha com uma lenda na novela *Uma Estória de Amor/Festa de Manuelzão*, novela construída também com a citação explícita ligada ao contato com o chefe de boiada com o qual o escritor teve contato em viagem pelo sertão mineiro.<sup>2</sup>

No caminho de ‘estórias dentro da história’, o corpus narrativo em questão agrega à novela a lenda do Vaqueiro Menino, contada em noite de festa pelo Velo Camilo. Com ares do maravilhoso e versificações, a lenda é tecida com as façanhas do vaqueiro na *natureza intensa*, vividas na tentativa de, com seu cavalo, domar o afamado Boi Bonito, há anos vivendo nas matas, resistente, sem voltar à sede da propriedade do fazendeiro, filho do patriarca do lugar. A lenda forma-se como rememoração criativa, com interferência autoral dentro de uma narrativa oral imprecisa no tempo, imemorial, e assim permanentemente contada, recriada no contexto de criação literária da novela presente em *Corpo de Baile*. Após insucessos de outros vaqueiros, o vaqueiro Menino parte para a missão depois de capturar o boi, já em tempos de desesperança da busca. A estratégia é chegar às nascentes d’água onde valentemente o animal se resignara.

*Estrangeiro* de outros sertões, o vaqueiro anônimo da lenda é *abençoado* pelo fazendeiro e parte para a missão, em um tempo de fábula no qual conversa com o famoso Boi Bonito, pegado e levado à Casa da Fazenda, para surpresa de todos, que festejam a façanha. No ritual de anúncio de partida, apresenta-se a possibilidade do vaqueiro, com o feito, ter a mão para casamento da filha do fazendeiro, o que não se concretiza na lenda

<sup>2</sup> Viagem de Guimarães Rosa, 10 dias a cavalo, realizada pelos Gerais de Minas, em 1952, com Manuelzão e outros vaqueiros, quase 4 anos antes da publicação de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, em 1956.

inscrita em *Uma Estória de Amor*. Com a conquista, o vaqueiro revela o nome de batismo, Seunavino, e faz um pedido ao fazendeiro, sendo atendido. A situação narrativa criada suscita Leitura onde, além da festa realizada, como concretude, a realização está na viagem e no encontro celebrativo dos vaqueiros com uma dimensão de natureza-viva, conforme resposta do vaqueiro Menino ao fazendeiro: “Não quero dote em dinheiro. Peço que o Boi seja soltado. E se me dê este Cavalo” (ROSA, 2001, p.263).

As décimas do boi bonito são cantadas em versos pelo Velho Camilo, um senhor de 80 anos, “com uns oito ou dez, na alforria do cativo” (ROSA, op. cit, p.167), “recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte” (op. cit. p.166). Vivia no lugar como tolerado, em espécie de piedade e incompreensão da comunidade. “A Samarra ia virando uma fazenda, e toda fazenda abrigava um coitado desses, raramente mais de um” (op. cit. p.167).

### **EM VOLTA DA OBRA: ANTECEDÊNCIA E ARREDORES**

N'O Sertanejo de José Alencar, o boi é colocado como vitorioso diante do personagem antagonista, que quer raptar a donzela Dona Flor, filha do Fazendeiro, Capitão-Mor Campelo. Também vive o animal nas serras do sertão, na brabeza dos bois barbatões, em tempos de natureza mais indomável, na obra constituída de animais, matas e índios, situados entre a fauna-flora e o convívio de vaqueiros e fazendeiros. Na trama alencarina, o boi bravo fora domado somente pelo pai do vaqueiro Arnaldo. Personagem que temporalmente marca permanências – resistência - e mudanças – adequações/ inovações - na narrativa, Arnaldo herda as habilidades do pai, desempenhadas no contexto de montagem das fazendas, após o “desbravamento” de terras dos indígenas, também lidas, veladamente com a violência, pela dizimação, com os sobreviventes transformados em vaqueiros úteis na lida do gado, motor dos empreendimentos. A importância do Romance de Alencar, dentre outros aspectos, reside na demarcação que instaura a propriedade na região rural brasileira, sertão. Em uma escrita literária construída com documentos impressos, tem-se no enredo a estruturação das fazendas a partir da exploração das sesmarias, nomeação documental da Coroa Portuguesa das terras habitadas pelos índios, como os Ibus, na região onde se passa a trama de O Sertanejo.

Publicado em 1875, final do século XIX, as ações do Romance são retroagidas ao final do século XVIII. É nesse período datado que se inicia, no livro de Alencar, o retorno do Capitão-Mor e a família deste aos “*Campos Gerais de Quixeramobim*”, no Ceará. Retorno às terras de propriedade do fazendeiro, protegido por empregados armados, diante de ameaça de ataque dos adversários à comitiva pela mata.

A viagem ocorre em um espaço rural aberto, a se domesticar, em um tempo longínquo (SOARES, 2008, p. 43), como no ‘Campo Geral’ de Rosa, que dá título à narrativa iniciática no Corpo de Baile rosiano. O final dos setecentos no Brasil registra a rapsódia-matriz “Rabicho da Geralda”, em 1792, uma espécie de “cordel primeiro”, comentado por Alencar e outras vozes, pensantes e autorizáveis, em diversos períodos da formação política e cultural brasileira, como Sílvio Romero e Câmara Cascudo. Utilizados na obra ficcional *O Sertanejo*, Alencar comenta os versos como uma literatura fundante da nação, como corpus de potencialidade para que a nova pátria se desvinculasse das Letras portuguesas: “Se nós, os brasileiros, escrevêssemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegariamos nossa pátria, e não só ela, como a nossa natureza, que é o berço dessa pátria<sup>3</sup>.”

José de Alencar, em seus últimos escritos, discorre sobre como a cultura letrada deparou-se com o ‘achado’ da oralidade: “Foi em 1860. Andava no Ceará a comissão científica (...) Um dos comissários fez no Ceará boa colheita de curiosidades literárias (...) Talvez já estejam perdidas ou soterradas no pó. Entre elas havia uma lição do *Rabicho da Geralda*” (ALENCAR, 1993, p.40). O registro impresso mais antigo da rapsódia é de 1792, do qual o autor de *O Sertanejo* comenta trechos nas cartas trocadas com português Joaquim Serra: “Eu fui o liso Rabicho/Boi de fama conhecido/Nunca houve neste mundo/Outro boi tão destemido/(...)Morava em cima da serra/onde ninguém me avistara/Só sabiam que era vivo/Pelo rasto que eu deixava (ALENCAR, op. cit., p.42).

No mesmo Acervo do IEB-USP, Guimarães Rosa comenta sobre “os (bois) barbatões famosos celebrados pela tradição popular”, recorrendo a exemplos como os do Boi Espaço, Boi Surubim e Rabicho da Geralda, comentados por Alencar e utilizados na elaboração de *O Sertanejo*, principalmente no caso do último exemplo. A observação está na Caixa 18, a mesma na qual se encontra a descrição de Guimarães Rosa sobre a Casa

<sup>3</sup> Carta IV endereçada ao português Joaquim Serra, redigida por Alencar em 1874.

de Manuelzão, por ele visitada na viagem de 1952, com muitas anotações dos “instantes”, trabalhados para a linguagem literária, que, na década seguinte, provocaria imensa emoção em Edoardo Bizarri, tradutor da novela para o italiano da obra. “A Décima do Boi Bonito fez-me rir com lágrimas” (BIZARRI; ROSA, 2003, p. 164).

Em contextos históricos diferenciados, os dois escritores trabalham com o sertão como território cultural, região histórica (AMADO, 1995), projetando na criação lugares que, na criação artística, relaciona-se com o mundo “do interior” na formação brasileira, compondo imagens que se espalham em trajetórias.

“Manuelzão, administrador da fazenda Samarra, coordena os preparativos para uma grande festa. Chegam inúmeros convidados da redondeza: Frei Petroaldo, o padre; João Urugem, um eremita; Joana Xaviel, uma contadora de estórias; e muitos outros. Todos se divertem com a festa: leilão, missa, dança, música, canto, estórias, comezainas – até alta noite; todos se alegram. Todos, exceto Manuelzão, que anda preocupado, porque lhe pesam a velhice e a solidão, sente-se doente e medita sobre sua vida de trabalho, uma longa luta. Conseguiu certa melhoria, sair da pobreza, mas por esse esforço não lhe proporciona a propriedade da terra, continua dependente - “administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado”. A aspiração de Manuelzão, de possuir um dia um pedaço próprio de terra, ficará um mero sonho. Já na beira dos sessenta anos, gastará toda sua força de trabalho a serviço do latifundiário Frederico Freyre.” (...) Para sair do seu desânimo, Manuelzão pede ao mendigo Camilo que conte uma estória. Perante todos os convidados, Camilo narra a balada do Boi Bonito: Fazendeiro tinha enviado milhares de vaqueiros para laçarem o Boi, mas só Vaqueiro Menino, montado no cavalo milagroso, o conseguiu (BOLLE, 1973, p.74-75).

O tempo das gestas de gado desenha-se em mitologias narrativas, composto com repertórios diversos na autoria da obra literária, histórica, que se marca politicamente pelas construções da Cultura. Elas são carregadas pelas subjetividades no plano narrativo de enredos e personagens, ao tempo em que se firmam como escrituras dinâmicas que incluem parte das “forças históricas dos de baixo” (THOMPSON, 1998). São *inscrições* que revelam contradições, violências fundadoras que se atualizam em novas formas, como a amizade honrada, o sentimento de gratidão e de revolta contida. Escrituras criativas no tempo, as tensões históricas presentes na ficção são potencialidades, convivendo com a força, fracassando, e paradoxalmente ecoando novas forças, fazedoras também do tempo futuro, onde as narrativas nem sempre tocam explicitamente, e onde surgirão novas ações históricas, com outras leituras, de novos personagens incorporados nas tramas históricas das experiências, como vemos no texto literário:

“Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.

- A boiada vai sair!” (ROSA, 2001, p. 263).

Em um diálogo geral entre a dança de “Uma estória de Amor” com o cenário do sertão Alencarino, observa-se uma percepção de tradição literária presente em Guimarães Rosa. Longe de estática, trata-se de uma tradição que articula passado-presente como concepção histórica do vivido, que assim se insere nos repertórios artísticos, como os da novela. Enxergam-se ligações históricas por onde se comunicam permanências e mudanças entre os Campos Gerais de Alencar e a Samarra onde vive Manuelzão e os outros que, com Manuelzão, ouvem e ruminam sobre *Uma Estória de Amor*. Davi Arrigucci Jr. observa que, através do sertão, Guimarães Rosa apresenta “personagens consistentemente problemáticos e concretos pela força da arte” (1999, p.23). Pensando na tríade “Personagens-Enredo-Ideias” esboçada por Antonio Candido (2005), arrisca-se, na incapacidade de uma arte de tradução total da vida, a se pensar em novos desdobramentos a partir de lugares da criação da novela rosiana, diante da inscrição estética que se tece em abertura dinâmica da movimentação histórica em Corpo de Baile.

Passeando pelo Lugar dos personagens, temos boa parte de uma comunidade que, a partir da ação desencadeadora no enredo de um vaqueiro, Manuelzão, descortina-se escutando estórias de mendigos, desmedidos do riso, estranhos inadaptados ao convívio no mundo sertanejo, para não falar da condição abjeta, em ranhura, pela qual passam a ser vistos quando regulados em confronto de normas da modernização produzida no Brasil durante o século XX (RONCARI, 2004). Desse quadro inicial, de *rotina*, parte-se para a festa, ambiente de abertura pública, onde se encena e também se cria para além dela, onde ações são ressignificadas em processo de constantes mudanças.

### COM A PALAVRA, CAMILO, CORPOS E VOZES

Esse percurso passa a ter também a criação do Velho Camilo, um contador que se carnavaaliza (BAKHTIN, 1999, p.125-171)<sup>4</sup>, dos farrapos ao torto encanto, no momento de deflagrar as estórias, com um corpo que se amplia em voz e em gestos, ações, ganhando

<sup>4</sup> Guimarães Rosa sugere a referência deste autor ao tradutor italiano, Edoardo Bizarri, pontualmente para a narrativa O recado do morro, que também integra o livro Corpo de Baile.

importância ao conduzir narrativas que incorporam outras, coletivas e difusas, ao mesmo tempo por ele inventadas, como narrador criativo, propagando possíveis e tensões, na abertura aos *descaminhos* vividos pelo vaqueiro Manuelzão e a própria obra do artista Guimarães Rosa.

Para ficarmos apenas em Camilo, como narrador que domina e atua em seus instantes de concretude, vemos o Velho contar uma estória através de outras, desdobradas, em novelo, difundindo caminhos tocando a lenda-mito, que vai tecendo e envolvendo uma comunidade de ouvintes. Um grupo que naquele momento vai se esquecendo de seus papéis, juntando-se como comunidade expectadora, encantada pelo grande narrador poderoso, há pouco julgado de postura imprópria. Uma mudança de posição também responsável pelos *choques* na narrativa: ângulos diversos na impossibilidade de contar o todo, repartindo-se o narrar nos fragmentos da voz e nos gestos corporais de Camilo.

Corpo que passeia ampliando imagens, mundos, caminhos que de alguma forma fazem um grupo se encontrar - não sem confrontos -, antes do tempo que irá ruir para dar vez à normalidade e à ordem, que passará do contar para a vivência rotineira. Uma tensão de quadros visualizados no trecho da novela que externa a preocupação de Manuelzão e dos supostos nobres presentes à festa: “A decência da sociedade era não se deixasse, os dois (Camilo e Joana Xaviel) sendo pobres miseráveis, fiquem *inventando aquela vida*” (ROSA, op.cit. p. 232).

Na Festa, quando os presentes esperam uma solenidade formal de comemoração, Camilo então se coloca, apresenta-se para a história de se contar estória: “O Velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma hora. Ele, assaz, começou: A estória do Velho Camilo” (ROSA, op.cit, p.247). E fazia o vaqueiro (Manuelzão), às vezes de anfitrião: “De daí, ô gente, agora me venham, para perto, e queiram, todo mundo a escutar. Ao velho Camilo de gandavo, mas *saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoada cabeça, com senso forte. Venham, minha gente, e os outros, pessoas, meus bons vaqueiros de campo, hóspedes de minha seriedade*”.

Camilo assume o lugar de narrador, no espaço aberto da festa. Passeia com o incômodo da Cultura, regulado pelas normas *organizadoras* da celebração religiosa que, em concessão vigilante, vai recebendo a agregação de outras posturas. O narrador é logo aclamado em perplexidade, elevando-se a uma condição que coloca em xeque às próprias

escolhas do grupo, a partir dos conflitos e tensões desencadeados na *perspectiva dos indivíduos*.

O Velho Camilo, *alforriado* há alguns anos e vivendo em concessão de favores nas margens da organização sertaneja, é aplaudido como narrador que seduz, agregador de memórias, contando uma Estória de Amor. Camilo tece a narrativa que confere condições nobres a um vaqueiro Menino. Uma estória afetiva no encantatório, de luta e coragem, diferenciada daquele amor, fora da festa, que o próprio Camilo vivera com Joana Xaviel, também contadora de estórias. Tratava-se de encontro amoroso, corporal, fora do ordenamento da comunidade, feita espaço público na Festa, em censura das normas propaladas. Com o narrador avançando, despertado o narrador, passa ele a se deslocar pela festa, entre as reações dos presentes.

### **O QUE HÁ, NARRATIVAS...**

Manuelzão também é tocado pela narrativa. Na dimensão histórica subjetiva do tempo, a estória mexe com o vaqueiro por falar de um amor novo, novos tempos, futuro, enquanto ele pensa sobre a vida que já se aproxima do final, portando pouca saúde. Possui Manuelzão uma longa trajetória, antiga, e ao mesmo tempo realiza uma festa sobre o começo de um lugar. O vaqueiro está entre a temporalidade coletiva, dos amigos, dos companheiros de trabalho, e a do indivíduo, rememorando e refletindo diante da incerteza dos acontecimentos, como próprio nas narrativas do Livro (LAGES, 2002, p. 114). Manuelzão ao mesmo tempo incorpora o lugar de realizador - reconhecido pelas habilidades na lida e pela amizade com os sertanejos – e também se sente desolado, abatido com a impotência vivenciada pelos limites de decisão na Samarra, preso que está à vontade e mando do fazendeiro, que dá as ordens a partir da cidade. É desbravador dos outros. E a suposta tola estória de Camilo também o desperta dessa condição, na proximidade que o toca ao mendigo narrador.

Partindo do Maquiné “com seu pessoal em seis pessoas”, Manuelzão está na novela como personagem que encarna a criação de um novo lugar. A tentativa de fundação dele é feita buscando laços da família, errática, pois a mesma não possui linhagem nobre no sertão e não é abastada. Sem autonomia no contrato de serviço informal que faz com o homem da cidade, “em honra”, Manuelzão, na verdade, só recorre a laços familiares quando deseja imprimir uma imagem de chefia para o local. Imagem



que se revela frágil, diga-se, diante da ausência de relações até então com o filho, Adelço de Tal, a quem recorre para mostrar poder de aparente nobreza.

“Nascido de um curto caso” passado de Manuelzão, Adelço é sempre motivo de desconfiança por parte do vaqueiro, desajeitado com os netos, a quem não conhecera antes, depositando as maiores graças a Leonísia, a nora gentil e carinhosa, tentando conter a admiração excessiva para os preceitos morais necessários como exigência de ordem no lugar (PASSOS, 2000, p.131), surgindo com o desordenamento incômodo dos anônimos que por ele transitam, viajantes romeiros: prostitutas, valentões, rezadores...

Assim ocorre a Fundação, a partir da construção de uma capela em homenagem à santa a qual a mãe do vaqueiro era devota, atendendo Manuelzão ao último pedido da genitora. É nessa devoção que sacra familiar que Manuelzão resolve fazer a festa, *organizar*, fundar no presente, apropriando-se do passado, na *idealização* de futuros.

O vaqueiro projeta uma lembrança familiar, ampliando-a no ambiente da festa. O acontecimento configura-se com sua porção de comemoração que se emoldura como oficial, em meio a uma dimensão pública presente no espaço móvel da festa. Nele, se dão compartilhamentos que se desdobram em uma perspectiva coletiva da memória, fugindo ao controle do suposto criador do lugar, em um movimento de rememoração que se constitui com política (GAGNEBIN, 2014, p. 217-249).

A Fazenda Samarra passa a vivenciar então a movimentação histórica plural diferenciada do coletivo na festa, *funcionando* com novos personagens incômodos, atitudes *estranhas* ao pretense autor de uma sacralidade que se brotou no espaço familiar e se quis restrita a ele. Ledo engano. Já eram memórias outras, sem começo e sem fim: “Embora dois dias para a véspera ainda faltassem, as pessoas de fora já eram em número. Gente de surrão e bordão, figuras de romaria”. (ROSA, op.cit., p. 157).

E não para aí a história. Os impasses e potencialidades de Manuelzão – que como personagem literário é “ruminado”, conforme Rosa (IMS, 2006) - podem ser projetados também no diálogo com os lugares de nascimento da comunidade, no “interior” do Brasil, ofuscado e um tanto rejeitado no caminho de formação de um país oficial. Segue essa porção de sertão caminhando à parte em sua força de território imaginário, veraz, concreto na poética dos autores – como Rosa e Alencar - que propagam a força de personagens compostos nas possibilidades históricas, como a Fundação de uma comunidade na novela, concretizada na Fazenda Samarra.

“Ja haver a festa. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, uns currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncava como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra.” (ROSA, 2001, p.153).

Assim se inscrevem em Rosa os sertões brasileiros. N’O Sertanejo de Alencar temos a imagem de *um sertão* como grande retrato de uma região da nação, a ser considerada para a *formação* da nova pátria, como defendeu o escritor nas cartas escritas em 1874. Nas novelas de Rosa, ampliam-se imagens de sertões como imaginários poéticos que se desdobram percorrendo temporalidades múltiplas, por onde se espalham os personagens.

### **HISTORICIDADE: LUGARES DOS SERTÕES**

Nas obras dos dois artistas, o lugar Sertão afirma-se como lugar de poder, historicamente construído a partir do *topos* interiorano no Brasil, em sua diversidade. Este lugar de poder, em um plano geral, demarca-se entre as memórias indígenas e as cidades, que se firmam como lugares políticos de Cultura, que passarão cada vez mais, como se vê no século XX, a escrever o poder, as regras em um nome de um país uno, como no movimento de progresso desenvolvimentista da metade do século XX. Essa região brasileira ampla, sertão, permanece associada a um suposto atraso, em sua condição refratária de não adequação aos novos poderes, resultantes de articulação política entre os mandos rurais e as vozes que se inscrevem a partir das cidades.

Além da presença alencarina, a literatura rosiana carrega essa condição de entremeio, embora diversa. A recorrência a um passado, onde também se situa à memória étnica do indigenismo, compreende um movimento de composição de nova temporalidade, que trabalha com essa alusão, imagem, a um passado reconhecido pelo leitor, para inserir a inquietude de movimento histórico das populações. Essa inquietude pode ser pensada como característica de uma literatura historiográfica que não se disciplina, como observou Michel de Certeau (2011). Uma escrita pulsante que, em Rosa, ganha corpo em personagens nomeados – Manuelzão, fazendeiros – incluindo os das cidades -, os narradores Camilo e Joana Xaviel – e na infinitude de passantes, nômades,

que conferem complexidade histórica aos sertões, percebida pelo material literário. Somente assim se pode pensar em Rosa uma perspectiva que dialogue com o país, na escrita que incorpora a “nação estrangeira” (ROSA, 2001c) formada por pobres, miseráveis que, vagando pelos sertões, em desconhecidos territórios de um país oficial, defrontam-se com os potentados, nas casas de fazenda, em relações mediadas pelo afeto, friccionadas pela honra, o favor de auxílio que recebem, e o encanto que provocam, em enigmas e distanciamento, decorrentes da condição em que situam.

Em vez de um todo, ganha força a forma do fragmento, que na escrita faz surgir o confronto do passado, como instância viva, com o presente, seja no momento da produção da obra, seja nas leituras feitas e momentos seguintes, futuros. Do plano geral, pretensamente todo, inteiro, desloca-se ao detalhamento micro do intenso, em dança: Corpo de Baile.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. O Sertanejo. Fortaleza: Editora ABC, 2001.

\_\_\_\_\_. Nosso Cancioneiro (1874). Campinas, Pontes, 1993.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. Rio de Janeiro, Revista Estudos Históricos (vol.8, n.15, p.145-51), 1995.

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges ou o Conto Filosófico (prefácio), In: Ficções. São Paulo, Globo, 1999 (p. 9-24).

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec; Brasília, Editora UnB, 1999.

BIZARRI, Edoardo; ROSA. João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri.- 3.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003

BOLLE, Wille. Fórmula e Fábula. São Paulo, Perspectiva, 1973 (p. 65-82).

CERTEAU, Michel de. História e Psicanálise: entre ciência e ficção. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

COSTA; Ana Luísa Martins; GALVÃO, Walnice Nogueira. Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa, n.20 e 21 (Edição Especial). Manuelzão (p.61-63). São Paulo, Instituto Moreira Sales (IMS), 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção (Et.al.) -11ed. São Paulo, Perspectiva, 2005. (Coleção Debates:001/dirigida por J.Guinnzburg).

- CATROGA, Fernando. Ensaio Respublicano. Lisboa, FFMS, 2011.
- DUVIGNAUD, Jean. Festas e Civilizações. Fortaleza, Edições UFC; Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.
- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, Aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo, Editora 34, 2014.
- LAGES, Susana Kampff. João Guimarães Rosa e a Saudade. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002 (p.113-134).
- OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. Belo Horizonte, Revista de Estudos de Literatura, v.4, 1996 (p.211-223).
- PASSOS, Cleusa R. Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias. São Paulo, Hicitec; Fapesp, 2000.
- RONCARI, Luiz. O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo, Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. Manuelzão e Miguilim. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. Noites do Sertão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SOARES, Claudia Campos. Corpo de Baile: um mundo em transformação. 2008 (p.40-47), In: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/90/78>
- SOUZA, Roberto Acízelo. O estudo do passado hoje na área de Literatura Brasileira, In: Estudos de literatura brasileira, Alcemeo Bastos... (et.al.). – Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG, 2008.
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.
- THOMPSON, E.P. Costumes em Comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.