

**BURITI E BREJO: CARTOGRAFIA, GEODESIA E ALEGORIA  
EM *CORPO DE BAILE* E *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Érico Melo\*

**RESUMO:** A sobreposição das coordenadas dos principais cenários geográficos de *Corpo de baile* ao mapa dos percursos de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* revela uma significativa intertextualidade topográfica, produto da ancestralidade genética comum aos dois livros-irmãos. Este artigo procura demonstrar a articulação geográfica e alegórica entre as sete novelas e o romance a partir do dialogismo mapa ↔ texto. No nível microcômico dos cenários das tramas, destaca-se o vivaz alegorismo dos lugares e espécies naturais do Sertão, espelhado nas formas geodésicas das narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; *Grande sertão: veredas*; Cartografia; Alegoria.

Se, como propõe Ana Luiza Martins Costa, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* integram “um mesmo projeto de escrita” (MARTINS COSTA, 2006a, p. 220), a reconstituição do espaço geográfico comum aos dois livros pode ajudar a esclarecer as motivações do contraste entre a organicidade do “teatro de palcos múltiplos” (PLOTINO *apud* ROSA, 1960, p. 3) dos sete poemas<sup>1</sup> e a confusão labiríntica dos lugares da memória de Riobaldo.

---

\* Universidade de São Paulo.

<sup>1</sup> Por convenção, adoto a denominação “poema” para as sete partes de *Corpo de baile*, tal como indicado por Rosa no primeiro índice da segunda edição do livro (1960). Mas, no segundo índice, “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti” são classificados como “romances” sob a rubrica “Gerais”; “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”, agrupados na “Parábase”, transformam-se em “contos”.

Em “Buriti”, a distância entre o obscuro terreno “ladroão de si mesmo” (ROSA, 1960, p. 455) do Brejão-do-Umbigo e as folhagens brilhantes do Buriti-Grande sugere um símile visual do abismo formal inventado pelos dois livros-irmãos publicados em 1956. Índice temático dessa contradição evidente é o fato de que os episódios de violência física nos poemas – na maior parte inerentes ao embate mítico entre os homens e a natureza áspera do Sertão – são pouco recorrentes e intensivos na comparação com os massacres que perpassam o enredo de *Grande sertão: veredas*, entre os quais as carnificinas da fazenda dos Tucanos e da batalha do Paredão. Instalado entre o silêncio dos morros mineiros, “que é a maneira de como entre si eles conversam” (ROSA, 1960, p. 246), o plácido drama geodésico do teatro sertanejo de *Corpo de baile* contrasta vividamente com os ruidosos cenários de extermínio da demanda de Riobaldo. Ao contrário do que se lê no romance, escasseiam no ciclo “conflitos, assaltos e duelos de exterminação” (ROSA, 1971, p. 354) típicos do “sistema jagunço”.<sup>2</sup> Predomina nos poemas um espírito festeiro, “dionisíaco (contido), de porre amplo, de enfática desmesura” (ROSA, 2003, p. 125), plasmado na musicalidade harmônica da dança da ficção entre os marcos planetários<sup>3</sup> do Sertão.

Os efeitos da violência vivida como experiência cotidiana são premissa fundamental da narrativa de Riobaldo, tendo consequências diretas sobre a forma da expressão de seus atos de fala. A enunciação de *Grande sertão: veredas* experimenta de modo contínuo uma proximidade limítrofe do silêncio da morte, que exerce um efeito desagregador sobre a totalização retrospectiva dos eventos recordados pelo narrador-protagonista.<sup>4</sup> A tentativa riobaldiana de reorganizar em série narrativa os fragmentos estilizados pela memória da violência é marcada pela precariedade desde o embaralhado início do romance, eficazmente programado para desorientar o leitor urbano de primeira viagem com sua massiva mistura de nomes, tempos e lugares. A caótica *ouverture* provoca efeitos de indeterminação espaçotemporal apenas a custo superados pela maioria dos que se aproximam do livro.<sup>5</sup> As

<sup>2</sup> Para o conceito de “sistema jagunço”, cf. BOLLE, 2004.

<sup>3</sup> Para o o alegorismo planetário de *Corpo de baile*, cf. ARAÚJO, 1992.

<sup>4</sup> Cf. GINZBURG, 1993.

<sup>5</sup> Para os efeitos de indeterminação das alegorias rosianas, cf. HANSEN, 2004 e 2007.

forças centrífugas que embaralham a lembrança dos episódios biográficos do ex-jagunço operam fortes dissonâncias entre as velocidades diegéticas do romance, que submetem a verossimilhança da fala narrativa a reiterados questionamentos por parte do próprio narrador. Outrossim, ao longo de todo o livro a primeira pessoa é com frequência interrompida pela interpolação de causos destinados a auxiliar o narrador na laboriosa tarefa de recompor os sentidos de sua travessia vital. Essa interpolação de estórias exemplares (Pedro Pindó, Jazevedão, Aleixo e, especialmente, Maria Mutema) submete a linearidade da narrativa a contorções digressivas que são como remansos na torrente do enredo, intercalados com as velozes corredeiras e cachoeiras dos episódios capitais. Joca Ramiro e seu “porte luzido” (ROSA, 1965, p. 32), a distante pureza branca de Otacília e a evocação devota de Nossa Senhora da Abadia concentram as fugazes potências centrípetas da trama, que são, contudo, incapazes de estabelecer um curso estável para o rio da narrativa. A voz ao rés do chão e (na aparência) desorientada de Riobaldo remete antes para um claro “alto” indeterminado<sup>6</sup> pelas neblinas da matéria misturada: Diadorim.

No polo enunciativo oposto, a modalidade de discurso indireto livre predominante em *Corpo de baile* instrumentaliza um narrador necessariamente distanciado das vicissitudes passionais da primeira pessoa riobaldiana, conquanto capaz de “absorção completa da vida espiritual das personagens” (COSTA, 1956). Desde sua altitude aerofotogramétrica, o *theóros* que “mudo e alto maquina” (ROSA, 1960, p. 412) o sistema intratextual dos sete poemas afasta deliberadamente de seu “prosoema”<sup>7</sup> as violentas transiências afetivas da fala do ex-jagunço. A maior exceção ao decoro calculista de narrador-cosmógrafo que predomina no ciclo seriam talvez os longos episódios de “Buriiti” em que o Chefe Zequiel escuta e reproduz o alarido noturno dos matos e veredas do Abaeté: arengas que são pura imersão no *pathós* multívoco das espécies sertanejas. Mas nos sete poemas, de modo geral, a enunciação narrativa é dominada pela harmônica ressonância do sistema de

<sup>6</sup> Cf. HANSEN, 2004.

<sup>7</sup> O termo foi cunhado por Osvaldino Marques em *A seta e o alvo* (MARQUES, 1957).

correspondências analógicas entre os membros do baile intratextual.<sup>8</sup> Ao concentrar praticamente num só momento do ciclo a violência sanguinária que predomina no romance – a luta em que Pedro Orósio derrota brutalmente seus rivais na ponte do ribeirão da Onça, em Cordisburgo, no final do conto –, Rosa parece consagrar a superação alegórica do regime de violência da estória de Riobaldo. A vitória do protagonista do recado sobre os inimigos do amor sublima as atribuições corrosivas da forma de *Grande sertão: veredas*, abrindo passagem à coreografia de personagens, bichos e plantas entre os planetas do calculado teatro cósmico dos sete poemas.

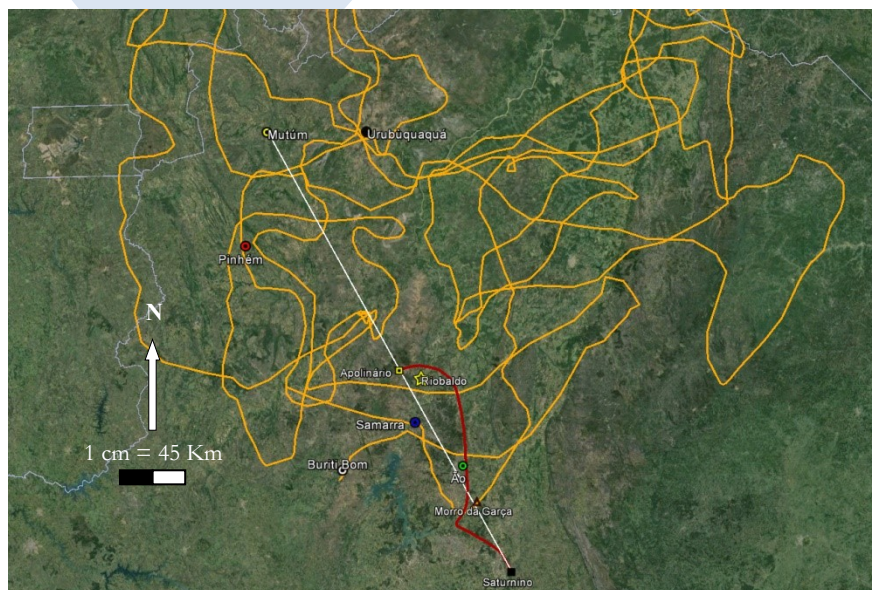


Figura 1 – Topografias de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* entre os estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás e do Distrito Federal (fonte: Google Earth)<sup>9 10</sup>

<sup>8</sup> Para o funcionamento do alegorismo planetário em *Corpo de baile*, cf. MELO, 2011, cap. 5.

<sup>9</sup> Os traços retorcidos em cor laranja – cujo desenho geral se baseia no mapeamento de *Grande sertão: veredas* realizado por Willi Bolle, mas refinado e complementado por meu próprio rastreamento – designam os caminhos da travessia geográfica de Riobaldo no romance. O total de tais andanças chega a mais de 9 mil km. O marco em estrela “Riobaldo” indica a situação do provável cenário da fazenda do ex-jagunço convertido por herança em grande proprietário, onde se narra o romance. As excursões de Riobaldo à Bahia e ao Jalapão não são mostradas no mapa. Para os “mapas da jagunçagem”, ver BOLLE, 2004.

No entanto, *Corpo de baile e Grande sertão: veredas* na origem compunham um único livro, projetado para nove partes: os sete poemas do ciclo, a longa estória de Riobaldo e, como supõe Martins Costa, o conto “Meu tio o Iauaretê”, publicado postumamente em *Estas estórias*, mas dado por terminado ainda em janeiro de 1949.<sup>11</sup> Segundo atesta a crítica carioca, Rosa se transfere para Paris em agosto de 1948 já com o projeto de escrever outro livro<sup>12</sup> após o sucesso estrondoso de *Sagarana*. O escritor regressa ao Rio de Janeiro em março de 1951 e, pouco depois, em 12 de abril, sua mulher Aracy comenta em alemão, numa carta a sua mãe conservada no IEB-USP, que o marido escreve todos os dias da manhã até a noite, e que espera logo finalizar o “novo trabalho”. O desmembramento do grande projeto, que em dezembro de 1953 já contava com cinco partes escritas, se dá em meados de 1954, quando Rosa passa a se dedicar com afinco diuturno ao romance (MARTINS COSTA, 2006b, p. 33).

A sobreposição das coordenadas dos principais cenários do ciclo aos percursos de Riobaldo no romance revela, com efeito, uma significativa intertextualidade geográfica, produto da ancestralidade genética comum aos dois livros. Índices da fraterna afinidade entre o romance e os poemas, a despeito de suas flagrantes dissimilaridades formais, certas demarcações do mapa de *Corpo de baile* operam como balizas de importantes movimentos da memória espacial de Riobaldo, ainda que sub-reptícias.

Num exemplo inaugural, quando o ex-jagunço discorre a seu interlocutor sobre as paisagens do extremo noroeste de Minas Gerais, uma menção passageira ao rio Saririnhém (ROSA, 1965, p. 26) sublinha a proximidade com as confusas lembranças do protagonista de “Campo geral” – o local de nascimento de Miguilim ou Miguel Cessim Cássio, o Pau-

---

<sup>10</sup> A linha reta inclinada entre as fazendas do Mutúm (“Campo geral”) e Saturnino (“O recado do morro”), denominada loxodrômica em jargão cartográfico, é a espinha dorsal do território dos sete poemas de *Corpo de baile*, pois determina o rumo geodésico resultante do S vermelho da estrada da comitiva de “O recado do morro”, conto central da *Parábise* do livro, ligando Saturnino a Apolinário. Para um mapeamento detalhado de *Corpo de baile*, ver MELO, 2011, cap. 1-2.

<sup>11</sup> No fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP) encontra-se uma capa de cartolina avulsa com a seguinte inscrição: “Meu tio o Iauaretê (acabei 23/1/1949)”.

<sup>12</sup> Idealizado ao menos desde 1945, conforme carta ao diplomata e amigo Azeredo da Silveira (MARTINS COSTA, 2006b, p. 21).

Rôxo, se situa no vale desse fictício curso d'água. Trata-se da única repetição do sonoro topônimo fluvial nos livros de 1956, o que sem dúvida estabelece uma conexão relevante com a toponímia do primeiro poema de *Corpo de baile*. Logo a seguir, Urucuia abaixo, um parágrafo revelador agrega numerosas células motílicas da paisagem do “covoão” (ROSA, 1960, p. 7) da infância de Miguilim.

Na serra do Cafundó – ouvir trovão de lá, e retrovão, o senhor tapa os ouvidos, pode ser até que chore, de medo mau em ilusão, como quando foi menino. O senhor vê vaca parindo na tempestade... De em de, sempre, Urucúia acima, o Urucúia – tão a brabas vai... Tanta serra, esconde a lua. A serra ali corre torta. A serra faz ponta. Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxofre, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor. Semelha com as serras do Estrondo e do Roncador – donde dão retumbos, vez em quando (ROSA, 1965, p. 27).

Nessas poucas linhas, concentra-se um verdadeiro *cluster* de motivos provenientes de episódios marcantes de “Campo geral”: o medo infantil do mato da serra e das chuvas tempestuosas (p. 13-21), a presença intermitente das vacas e bezerros no cotidiano do sítio do Mutúm (p. 30), o passeio noturno das crianças com Mãe, durante o qual a lua nasce sobre o alto morro da serra do Mutúm ou do Meio (p. 54-5), e mesmo os “enxofres breus” (p. 47) da estória do demônio Pitôrrro. No romance, a região das serras do Cafundó e do Meio, morada de Miguilim e de seu solar patrono seo Aristeu, é atravessada duas vezes por Riobaldo, a primeira como integrante do bando de Medeiro Vaz, após a desastrosa primeira tentativa de travessia do Liso do Sussuarão; e a segunda no retorno de seu refúgio como garimpeiro disfarçado em Araçuai, na outra margem do São Francisco, tendo escoltado o comerciante alemão Vupes até a cidade de São Francisco (MG).

Ainda no noroeste de Minas, mas mais a leste, no alto do chapadão do Urucuia, enxerga-se como a proximidade entre o lugarejo fictício da Aroeirinha, mencionado no início do romance, e a fazenda do Urubùquaquá (“Cara-de-Bronze”) é propiciatória da recorrência da “mulher moça” Nhorinhá no início da grande viagem do vaqueiro Grivo (Figura 3). A cor encarnada do laço de fita com que o Grivo a vê passar (ROSA, 1960, p. 379) domina as lembranças guardadas por Riobaldo, para quem Nhorinhá aparece vestida

de vivo vermelho, como vermelhas são as drupas com odor de pimenta que frutificam da aroeira (*Schinus molle*): “Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar juntou nós dois, num grosso rojo avermelhado” (ROSA, 1965, p. 33).

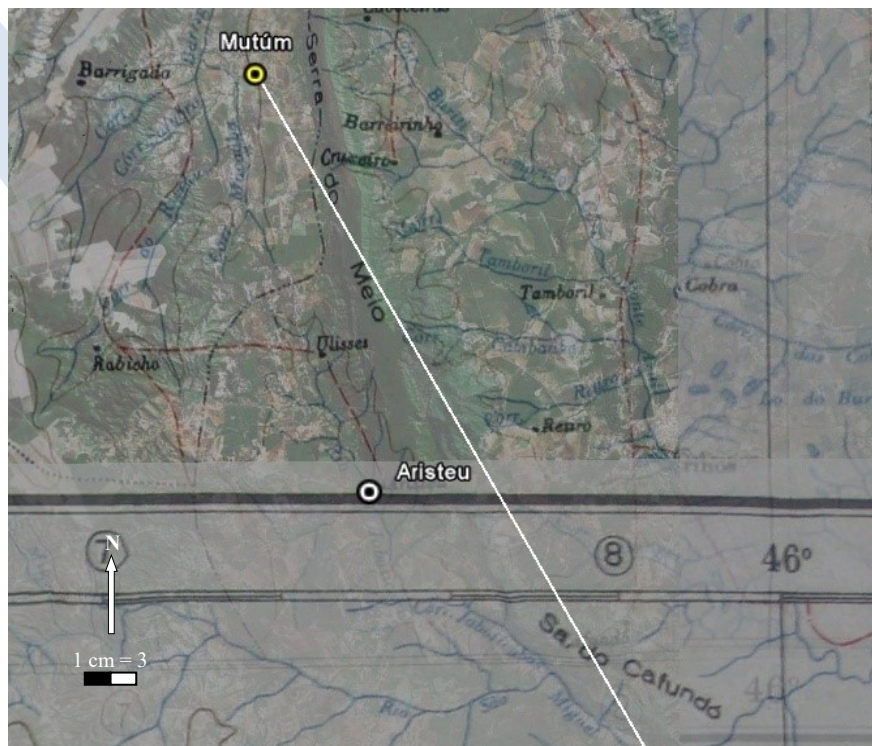


Figura 2 – “A serra ali corre torta. A serra faz ponta”. Cartas Carinhanha-SO (IBGE, 1952) e Belo Horizonte-NO (1952)<sup>13</sup> sobre imagens de satélite

<sup>13</sup> O Conselho Nacional de Geografia, órgão do Executivo federal que deu origem ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, começou em 1948 a empregar equipamentos de fotogrametria em seus levantamentos cartográficos. Com os dados produzidos por estereoscópios embarcados em aeronaves da Força Aérea dos Estados Unidos – que mapearam todo o país como parte de um acordo militar com o governo norte-americano, negociado por João Neves da Fontoura, ministro das Relações Exteriores de Getúlio Vargas e chefe imediato de Rosa nos anos decisivos da escrita dos livros de 1956 –, ao longo da década seguinte o CNG-IBGE produziria os primeiros mapas verdadeiramente acurados do território nacional. Cf. <http://www.cartografia.eng.br/artigos/cart04.php>. Consulta em 24 mar. 2016. Uma dessas bonitas cartas (Carinhanha SO, 1952) se encontra no Fundo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Cf. Melo, op. cit.

Há, contudo, um problema de cronologia se se considera que a jovem amante de Riobaldo teria vivido no início do século XX, época dos fatos narrados em *Grande sertão: veredas*, enquanto a estória do Grivo provavelmente se refere ao presente de “Moimeichêgo” na década de 1950. Essa discrepância poderia ser interpretada como índice do caráter atemporal de Nhorinhá, figura arquetípica da feminilidade que transcende a verossimilhança cronológica e as fronteiras entre os livros de 1956. A propósito, a fazenda Santa Catarina, *turris eburnea* de Otacília – cujo topônimo é idêntico a uma fazenda visitada por Rosa com a boiada de Manuelzão, em sua viagem de pesquisa de maio de 1952, nas imediações de Andrequicé (MG) –, também se situa nas vizinhanças da propriedade do Cara-de-Bronze.

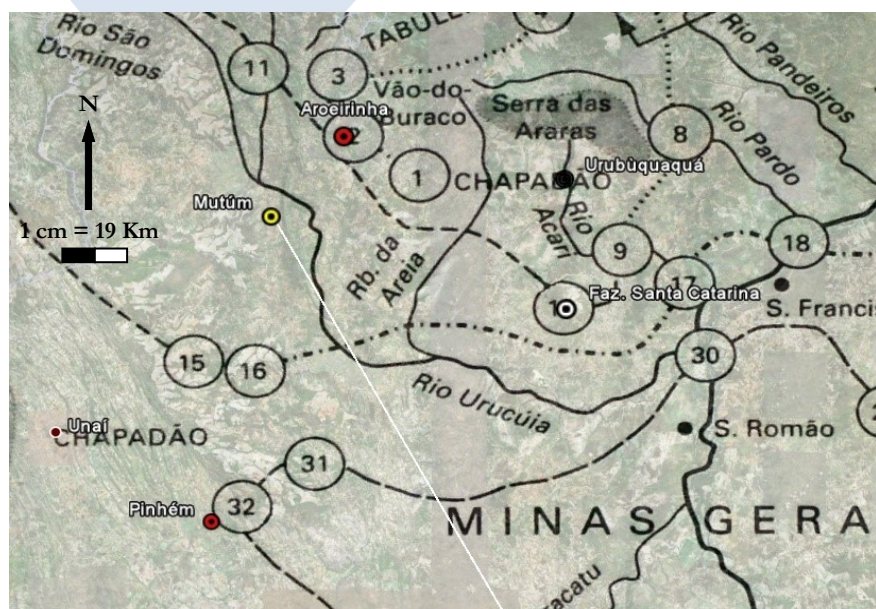


Figura 3 – Andanças de Riobaldo na porção setentrional do mapa de *Corpo de baile* (adaptado de BOLLE, 2004, p. 104)

Nhorinhá, Otacília, Diadorim: a coexistência dessas mulheres paradigmáticas no chapadão do Urucuiá prenuncia os diversos nomes femininos da poesia ali aflorados pela



musa da narrativa do Grivo – um dos quais sagazmente sugerido pela cozinheira Iàs-Flores do Urubùquaquá:

Iàs-Flôres: *Bem feito! Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse rio Urucúia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita e penteando...* (ROSA, 1960, p. 362).

Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais (ROSA, 1965, p. 377).

Num grande salto para o sudeste, recuando na biografia de Riobaldo, se chega à fazenda São Gregório, cenário onde o futuro jagunço passa parte da adolescência. Próspera e senhorial, é uma fazenda de certo modo oposta ao arruinado sítio do Mutúm, inclusive no sentido geodésico. Acredito que Rosa tenha situado esse decisivo cenário do romance na vertente norte da serra do Boiadeiro, “entre o rumo do Bagre e o rumo do Curralinho, onde as serras vão descendo, na beira da estrada boiadeira” (ROSA, 1965, p. 111), bem perto do S da estrada de “O recado do morro”. A propriedade de Selorico Mendes precisa, para tanto, ocupar as imediações do riacho das Vacas que verte no rio das Velhas, avistado pela boiada de Manuelzão e Rosa entre 21 e 22 de maio de 1952.<sup>14</sup> A “estrada boiadeira” mais importante daquela região era sem dúvida a histórica trilha percorrida pelo escritor com os vaqueiros da fazenda da Sirga, no caminho destacado em amarelo na Figura 4.

Nessa disposição topográfica, o cenário inaugural da cantiga de Siruiz se encontra “de rumo a rumo” com o riacho do Bagre, em cuja pequena bacia Rosa instala a fazenda do Bõamor de dona Vininha (Vênus), terceira estação da viagem planetária da comitiva de “O recado do morro”. Rumo a rumo: em lados opostos do mesmo divisor de águas, no jargão dos vaqueiros da Sirga. Assim, a topografia compartilhada pelos dois livros parece remeter à insuspeita existência de Maria Deodorina em Diadorim. A serra do Boiadeiro impede – alegórica e fisicamente – o adolescente Riobaldo de enxergar além das encostas, ao sul, o lugar do amor, o *bõamor* tão próximo e ao mesmo tempo irremediavelmente invisível. É como se o mapa dissesse: “Diadorim – ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que

<sup>14</sup> Como se pode ler na Pasta de Estudos E29 do fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), p. 15.

nem, dos brejos dos Gerais, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais...” (ROSA, 1965, p. 545). Como por outras palavras volta a lamentar Riobaldo, “o que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!” (ROSA, 1965, p. 100).



Figura 4 – De rumo a rumo com o amor (carta Belo Horizonte-SE, IBGE, 1955)

A suposta localização da São Gregório nas proximidades da fazenda de dona Vininha remete a outra presença orográfica significativa de *Corpo de baile*: o morro da Garça. Espécie de pirâmide de rocha neopaleozóica em meio à planície sedimentar do “rumo do Curralinho”, visível e imponente a dezenas de quilômetros de distância, é significativo que

Riobaldo não mencione o morro, centro geológico de “O recado do morro”, em nenhum momento de sua narrativa. Mas a extensão da linha de rumo a 29 graus nordeste que passa pelo morro – indicada pelo recadeiro Gorgulho desde as proximidades de dona Vininha – até os confins do nordeste de Minas Gerais revela uma calculada composição com o rumo

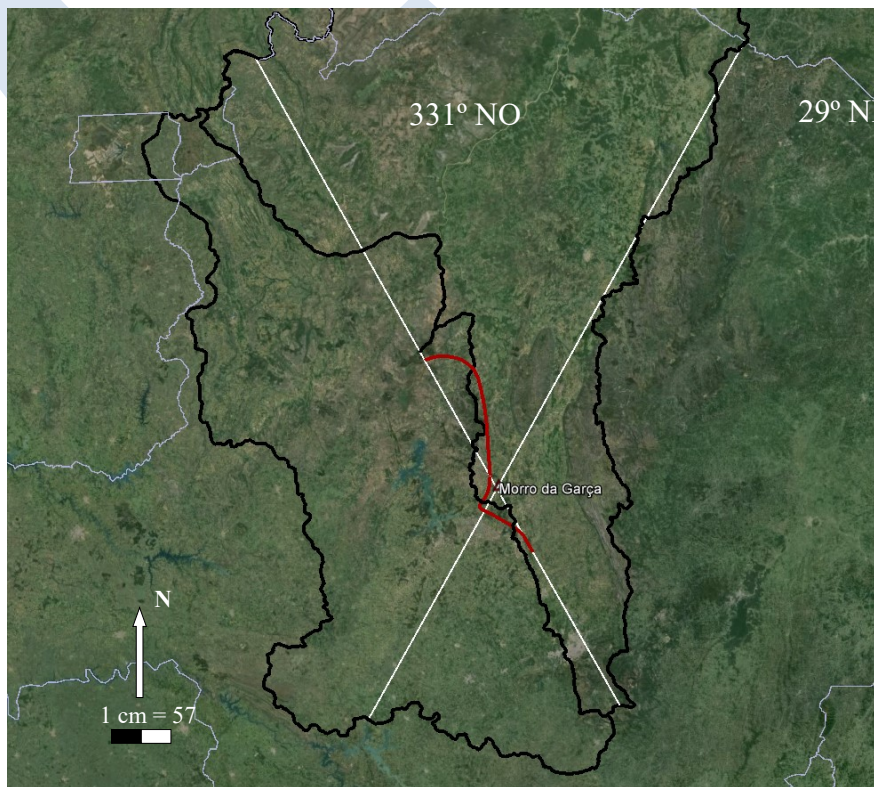


Figura 5 – Loxodrômicas 29° NE e 331° NO na bacia do São Francisco. A linha 331° NO acompanha os divisores internos das sub-bacias do Urucuia, Paracatu e das Velhas

sudeste-noroeste diretor do mapa de *Corpo de baile* (Figura 5). O padrão formado por essa linha imaginária da “loxía” do Gorgulho com as montanhas divisoras da bacia do rio São Francisco (em preto) imita o signo do S vermelho da estrada dos planetas percorrida pela

comitiva do conto central de *Corpo de baile*.<sup>15</sup> De fato, a partir do paralelo 17°S a linha de rumo ou loxodrômica a 29 graus nordeste acompanha as montanhas como uma linha de base em torno da qual o eixo do espigão desenhasse circunvoluções espiraladas.

É na região nordeste de Minas delimitada por essas linhas geodésicas e orográficas que ocorrem a irrupção da cantiga e a morte de Siruiz; a deserção de Riobaldo do exército bebelo e seu posterior exílio em Araçuaí; a morte à traição de Joca Ramiro (provavelmente na região do rumo 29° NE) e o julgamento de Zé Bebelo na fazenda Sempre-Verde – todos episódios afins dos versos sobre morte e traição da cantiga do recado (ROSA, 1960, p. 281-2). Por fim, noutra curiosa ressonância, a linha de rumo a 29 graus nordeste passa pela

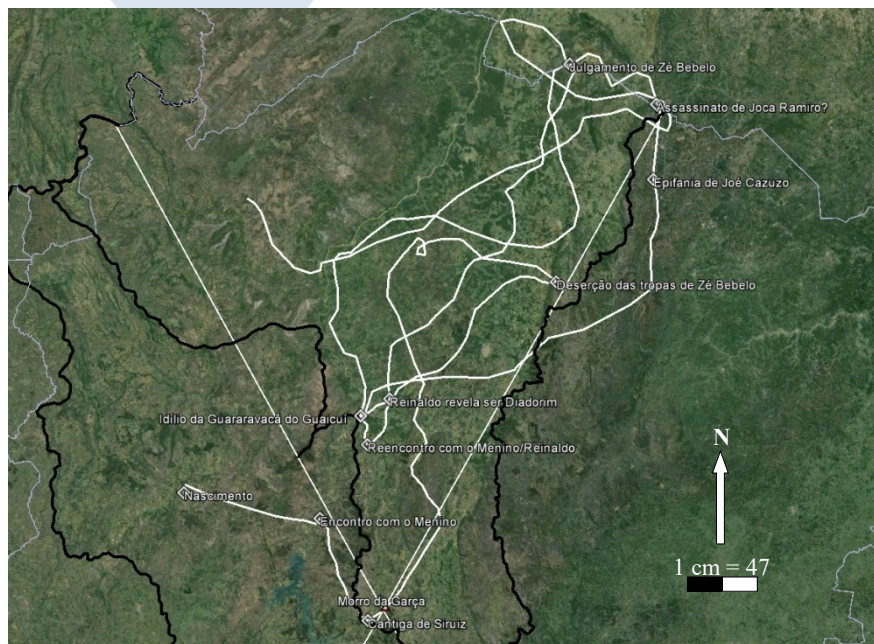


Figura 6 – Loxodrômicas 29° NE e 331° NO na bacia do São Francisco com o trajeto e os eventos principais da “iniciação de Riobaldo”, segundo Bolle (fonte: Google Earth)

<sup>15</sup> Para uma análise da influência dos divisores de águas na alegoria geodésica de *Corpo de baile*, cf. MELO, 2014.

cidade de Juramento (MG) – mais um motivo da cantiga de Laudelim Pulgapé. Nesse engenhoso diálogo motivico e geométrico, é, portanto, provável que a traição do rei dos gerais, Pedro Orósio, pelos sete cavaleiros planetários de seu séquito, na luta final de “O recado do morro”, aluda à morte de Joca Ramiro, perpetrada pelos antigos aliados hermógenes e ricardões quando o grande chefe se dirigia ao Riachão da Lapa... uma lapa como a Lapa de Belém da cantiga de Laudelim? “[...] Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza” (ROSA, 1960, p. 32). Pedro Orósio e Joca Ramiro, reis coroados (e atraíoados) quase simultaneamente em 1956.

\* \* \*

Deixemos por um momento a perspectiva aerofotogramétrica e venhamos aquém do mapa, ao nível chão da composição motívica dos cenários geográficos, para comprovar como também existem nos dois livros marcantes correspondências funcionais no que respeita à mitologia e à metafísica dos “panos de fundo” naturais – correspondências que fazem eco às elucubrações geométricas de Rosa.

A afinidade decisiva diz respeito às paisagens pantanosas: brejos, marimbus, várzeas e ipueiras. No romance, os atoleiros das veredas ocupam posição alegórica equivalente à ocupada pelos brejos de *Corpo de baile*, isto é, quase sempre nas imediações do desastre e do infortúnio.

Para citar apenas um exemplo paradigmático, a associação dos brejos com a morte e o mal é funcional no pacto demoníaco das Veredas Mortas. O assassino e pactário Hermógenes, no plano das personagens do romance, é a encarnação humana mais evidente da feiura basal dos embrejados. “Esse Hermógenes – belzebú. Ele estava caranguejando lá. Nos soturnos” (ROSA, 1965, p. 181). O medo, a morte e a doença são desde “Campo geral” situados na proximidade dos lugares da desordem dos elementos, limítrofes do indiferenciado: “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo” (ROSA, 1960, p. 8). Medo, morte, mato: representante inaugural desse encadeamento

semântico, um pé-de-verso sombrio do Grivo, em “Cara-de-Bronze”, remete à saída do cortejo do Dito para o cemitério do Terentém, quando os enxadeiros do Mutúm descem até o mato ciliar para cortar as varas de pindaíba de que penderá a rede amortalhada: “A Morte saiu dos brejos, me viu e me fez sinal; tremiam verdes, como gente, as varas do pindaibal...” (ROSA, 1960, p. 368). Do mesmo modo, no idílio da Guararavacã do Guaicuí a presença de um brejo e suas podridões prefigura a funesta notícia do assassinato do pai de Diadorim. “Mas, depois, com o secar, de magros e fracos os bois se atolavam no embrejado, até morrerem alguns. Os urubús espaceavam, quando o céu empoeirado. Pousavam no pindaibal do brejo” (ROSA, 1965, p. 293).

Em “Cara-de-Bronze”, associado por Heloísa Vilhena de Araújo ao planeta Saturno, a sequência “esses escuros brejos marimbús – o mato cerrado na beira deles” (ROSA, 1960, p. 373) reitera o pertencimento das várzeas e embrejados à vizinhança da tristeza e da desgraça. Maria Behú, “desditosa, magra [...], parecendo uma velha”, no plano dos personagens de “Buriti” é logo associada aos pássaros noturnos dos embrejados: “Maria Behú reza, quase todo o tempo. Agora mesmo, de certo está rezando, recolhida no quarto. Bicho do brejo... – “Bicho do brejo? Não, dona Glória. Eu acho que é pássaro...” (ROSA, 1960, p. 391). Urubu? No baixio da Samarra, a vargem do pé-de-serra habitada pelo decaído João Urúgem serve de refúgio a diversos animais íferos, soturnos. O atributo do enxofre, também presente na estória do Pitôrro que aterroriza Miguilim, torna o sapo um importante condensador alegórico da demonologia dos brejos, brenhas e grotas.

No pé-de-serra: que tinha enormes sapos quadrados, cheirando a enxofre forte – uns sapos que piam como pintos [...], onde urubú faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo muito molhado, fontes, minadouros de água que sobe da terra aos borbo, jorra tesa, com força, o inteiro ano [...] (ROSA, 1960, p. 94).

Sintomaticamente, em “A estória de Lélío e Lina”, poema da ascendente educação amorosa de Lélío, os brejos são excluídos por completo da paisagem, embora sejam avistadas “belas veredas” e “buritizais de se querer bem” (ROSA, 1960, p. 180): a Vereda Azul, a Vereda Pequena, a grande vereda do Capão do Barreiro na viagem com a comitiva da Mocinha do

Paracatu. Entre Andrequicé e o arruado do ão, em “Dão-lalalão”, ao contrário, os caminhos de Soropita são a cada passo espreitados por abundantes marimbus e matagais ameaçadores, a sinalizar a obscuridade do passado vexaminoso de Doralda. A escuridão dos brejos é rebatida na presença negra de Iládio, “o preto mutoniado” (ROSA, 1960, p. 315), “belzebú, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta” (p. 343). Nesse curto poema muito afetado pelas paixões do corpo, quase um caso exemplar à maneira do de Maria Mutema, as belezas dos buritizais praticamente desaparecem para dar lugar aos brejos engolidores e às formas rastejantes que lhes subjazem.

Soropita na baixada preferia desperdiçar tempo, tirando ancha volta em arco, para evitar 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 (ROSA, 1960, p. 291).

Entrementes, nhô Gualberto Gaspar, em “Buriti”, se vangloria da potência ilimitada da várzea do Brejão-do-Umbigo, que ocasiona invulgar fertilidade: “No fim da vazante, fedia como quem quer; mas, nas cheias, nas águas, ali era donde dava mais peixe, de diferentes qualidades. Tinha braços com as lagoas de beira do rio. – “Terras boas, daqui, que nem que estrangeiras de boas...”” (ROSA, 1960, p. 429).

Produto contraditório das ubérrimas misturas do brejo, o Buriti-Grande constitui o mais evidente polo solar da natureza de *Corpo de baile*. A permanência indestrutível e o traço unitário do Buriti-Grande na paisagem da várzea do Abaeté opõem-se dramaticamente à transiência e à multiplicidade saturnina das espécies embrejadas que vicejam ao pé do tronco. A associação entre os buritis e o Sol é bastante recorrente nos livros de 1956, apregoada pelas araras e papagaios atraídos pelos cachos de cocos. “Nos meses de janeiro, fevereiro, março, até abril, os pássaros vêm dos gerais para o baixio: desperdício da colheita de arroz, milho etc., tudo o que a gente debulha. Maritaca, jandaia, passo-preto, papagaio,

periquito”.<sup>16</sup> Por outro lado, baliza do “rumo de rota dos gaviões” (ROSA, 1960, p. 410) a altíssima palmeira consiste num signo saturnino da passagem do tempo, cronótopo vertical das idades do mundo a sinalizar os efeitos do tempo na paisagem do vale do Abaeté. “A ver, esse buriti-grande? Eu acho que ele não cresce mais do que esse tanto. Olhe: desse, não, mas, de coqueiros outros, do campo: quanto mais velho, mais fino – o povo diz...” (ROSA, 1960, p. 411). Desde a altitude quase aerofotogramétrica de suas folhagens, o Buriti sabe e enxerga de longe, como o morro da Garça, “o que-há-de-vir” (ROSA, 1960, p. 241).

Entre os personagens de *Corpo de baile*, em oposição diametral ao embrejado Hermógenes, o principal polo solar é sem dúvida Iô Liodoro, aliás Heliodoro Maurício, belo patriarca representado na paisagem pelo marco hierático do Buriti-Grande. Em torno desse “buriti de homem” (ROSA, 1960, p. 191) gira o “baile de flores degoladas, que procuram suas hastes” (ROSA, 1960, p. 513) na roda de afinidades eletivas do Abaeté. Em denominação científica, como se sabe, *Mauritia* é o gênero da palmeira de buriti.

Buriti – (MAURITIA VINIFERA, M.) Palmácea  
Alta e robusta  
Palmifólios  
Flores em espiguetas, de raque  
Helicoide  
Fruto: drupa elipsóide e escamosa, edule, dando o “óleo-de-buriti”  
O caule e as espatas (?) servem para a fabricação de licor vinhoso. É ainda ornamental, dá bró e palmito<sup>17</sup>

No “romance de Lalinha”, como o denomina Wendel Santos,<sup>18</sup> a cenografia natural das metamorfoses sofridas pela protagonista, nora de Liodoro, sugere que até mesmo a cronologia da narração coincide com os ciclos vitais da palmeira flabeliforme. “Buriti – flor em setembro. Só daí a ano e meio é que madura o coco”:<sup>19</sup> Lalinha chega ao Buriti Bom

<sup>16</sup> Anotação manuscrita encontrada na Pasta de Estudos E28 do fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), s.d., p. 59.

<sup>17</sup> Anotação manuscrita sobre o buriti encontrada no Caderno 12 do fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), s.d., s.p.

<sup>18</sup> Cf. SANTOS, 1974.

<sup>19</sup> Anotação manuscrita encontrada na Pasta de Estudos E24 do fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), s.d., s.p.



numa primavera de muitas chuvas – “chuva em setembro é chuva cedo” (ROSA, 1960, p. 435) –, e é recebida na fazenda de Liodoro pelos buritis em flor. Ano e meio mais tarde, quando sua educação sentimental está a se completar, os cocos vermelhos já pendem dos cachos, cobiçados pelos bandos de pássaros. Os nomes de Lalinha – ou Leandra, que, segundo Ana Maria Machado, contém o masculino, *andrós*, e lala, o nome de uma planta de várzea – sinalizam o estágio incipiente de sua progressiva formação existencial. Não por acaso, Lalinha e Miguilim/Miguel – de um lado, a boneca urbana de sexualidade ambígua, a “roçar a borra de coisas” das misturas disformes; de outro, o pequeno catrumano saído do chuvoso “covoão” do Mutúm para estudar na cidade – possuem trajetórias semelhantes. Os chuvosos matos da serra do Mutúm estão associados ao elemento líquido,<sup>20</sup> em “Buriti” estagnado na várzea do Brejão. Ao final de *Corpo de baile*, Miguel e Lalinha são enfim capazes de contemplar e reconhecer sem pejo a majestade solar do Buriti-Grande,<sup>21</sup> gloriosa sobre as forças escuras do Brejo, e a trama se resolve com ambos em virtual convergência na estrada no Buriti Bom, “diante do dia”, sob o signo da perfeita diferenciação desenhado pela enorme “palmeira de coragem” (ROSA, 1960, p. 513). Trata-se do principal tema do périplo intratextual de Miguilim/Miguel, dominado pelos signos da escuridão e da dissolução de formas que progressivamente dão lugar a “afirmação e clareza” (ROSA, 1960, p. 423).

Nas paisagens de 1956, espelho do cosmo das *Enéadas*, as formas organizadas e visíveis possuem maior valor que a escuridão misturada dos matos e brejos, pois estão mais próximas da perfeição e da pureza das essências superiores que lhes servem de modelo. Uma das fontes platônicas dessa visão rosiana do diabólico é o trecho inicial da fala de Timeu, no diálogo homônimo:

---

<sup>20</sup> As tormentas que assolam constantemente o Mutúm são precipitações orográficas, como explica Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (MONTEIRO, 2002). As serras das bordas do “covoão” local bloqueiam a passagem das nuvens, facilitando sua acumulação e a ocorrência de chuvas.

<sup>21</sup> Pode-se inclusive pensar que Lalinha, e não Glória, deflorada por nhô Gual e desse modo marcada para sempre por sua influência embrejada (o Brejão-do-Umbigo se localiza em sua fazenda Grumixã), seja o amor ou destino verdadeiro de Miguel.

Desejando a divindade que tudo fosse bom e, tanto quanto possível, estreme de defeitos, tomou o conjunto das coisas visíveis – nunca em repouso, mas movimentando-se discordante e desordenadamente – e fê-lo passar da desordem para a ordem, por estar convencido de que esta em tudo é superior àquela (PLATÃO, 2001, p. 66).<sup>22</sup>

“O mato – vizinha mansa – aciouava” (ROSA, 1960, p. 427): o famoso desvario fonético num dos surtos do Chefe Zequiel mobiliza todas as vogais abertas para figurar como pura continuidade a substância transiente da noite no Brejão-do-Umbigo. Tal como o Diabo em Goethe, os fundões, matos e várzeas do Sertão rosiano são polimórficos – *Vielgestalt*<sup>23</sup> –, multiplicidade hipertrofiada que se opõe à completa e visível unidade das partes de que, conforme Plotino, se compõe a Beleza superior. Porque “todas as coisas privadas de Forma e destinadas a receber uma Forma ou uma Ideia permanecem feias e estranhas ao pensamento divino [*logoi spermaticoi*] enquanto não comungarem com um pensamento e uma Ideia. A feiura absoluta consiste nisso” (PLOTINO, *Enéada* I, 6).<sup>24</sup> Riobaldo confirma e dá fé: “Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 1965, p. 42). Para João Adolfo Hansen, os múltiplos nomes do Diabo em *Grande sertão: veredas* indicam a proliferação e a cambiância de sentidos com que a fala endemoninhada de Riobaldo dilacera a estabilidade da forma romanesca: “porque esta vida é embrejada” (ROSA, 1965, p. 146).<sup>25</sup>

No quadro da Natureza plotiniana de Rosa, o traço unitário e permanente do Buriti solar contrasta metafisicamente com a multiplicidade ilimitada do Brejo saturnino, cujas misturas se confundem na miopia que dissolve os contornos e induz ao erro. Talhada em acordo com uma demiúrgica proporção – “setenta ou mais metros” (ROSA, 1960, p. 421) –, a verticalidade luminosa da grande palmeira de “Buriti” orienta numa perspectiva inteligível as sombras que embaixo serpenteiam, imersas na escuridão neblinosa do pântano.

<sup>22</sup> Timeu 30a, tradução de Carlos Alberto Nunes.

<sup>23</sup> Para uma análise da metafísica da forma da composição em Goethe, cf. SUZUKI, 2005.

<sup>24</sup> Tradução minha.

<sup>25</sup> Para o diabolismo na forma do romance, cf. HANSEN, 2004.

Nesse quadro alegórico que epitomiza por sinédoque a cenografia da enunciação dos livros de 1956, a tendência à amarração centrípeta do sistema *Corpo de baile* encena a superação apolínea do redemoinho diabólico que dissolve e continuamente recombina as espacializações narrativas de *Grande sertão: veredas*. Na composição do ciclo, o rumo imposto pela linha geodésica dos cenários implica um necessário afastamento da deriva possessa de Riobaldo. Pares de contrários harmônicos atravessam a visualidade de todos os poemas e atingem o romance ao irradiar-se desde os extremos complementares da natureza rosiana – Buriti e Brejo, ordem e desordem, Saturnino e Apolinário: da silenciosa visão de pássaro do mapa ao alarido chão dos bichos dos brejos.

Os movimentos desse jogo entre luz e sombra na mitologia das espécies do Sertão podem ser rastreados até os germes manuscritos dos livros de 1956. Extraída da pasta Boiada II, uma observação quase integralmente aproveitada em “Buriti” dá origem à elíptica conversação entre Miguel e Glória, quando da visita do filho do Mutúm ao Buriti Bom:

Lamparina no meio da mesa. De par em par de minutos, range o monjolo (gonzeia, m%) – não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele está socando (o ranger é como o de uma rede). O outro barulho, Teresinha me diz que é de “bicho de brejo”.<sup>26</sup>

Colhida na fazenda Santa Catarina em 21 de maio de 1952 (seria Teresinha o modelo de Glorinha e Otacília, ambas filhas de ricos potentados?), a observação se inicia pela claridade da lamparina e logo deriva, mediada pelo som surdo do monjolo, para as profundezas da noite e do brejo. Percorre-se desse modo um itinerário descendente na natureza neoplatônica dos sentidos, em que os olhos têm precedência sobre os ouvidos e os demais órgãos da sensação por emularem a visão do Bem em seu afastamento ascensional da obscuridade da alma terrena. Os contrastes indicadores da incidência escalonada da Luz sobre as formas da “realidade sertaneja” delimitam num desenho inteligível as

<sup>26</sup> Anotação manuscrita encontrada na Pasta de Estudos E28 do fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP), s.d., p. 22.

correspondências entre alto e baixo, inferior e superior que dirigem as articulações mitológicas da enunciação ficcional.

A propósito dessa movimentada alternância entre alto e baixo no alegorismo dos livros de 1956, vale a pena voltarmos à região do Mutúm para registrar a presença de um glifo de Saturno (vergonhosamente mutilado nas edições recentes da Nova Fronteira) desenhado por Poty ao pé da serra das Almas, numa distância ao norte do sítio de Miguilim comparável àquela mensurada até a Vereda do Tipã, “Aristeu”, ao sul.<sup>27</sup>

Segundo creio, o glifo demarca ao norte do Mutúm a provável localização do Nhangã, morada do melancólico seo Deográcias. Desse modo, o Nhangã, que em tupi significa “diabo”, se opõe geodesicamente à Veredinha do Tipã (“Deus”),<sup>28</sup> ao sul, morada do exuberante violeiro seo Aristeu (como se sabe, nome de um dos deuses descendentes de Apolo). As idas e vindas dos antagônicos veredeiros reencenam na metafísica da topografia urucuiana um movimento encontrado em diversos mitos indígenas, no qual “um personagem vai para o norte, enquanto o outro se dirige ao sul, e nunca mais se encontram” (WISNIK, 1999, p. 168). De fato, Aristeu e Deográcias jamais se encontram no mesmo episódio em “Campo geral”.<sup>29</sup> O excomungado e tristonho Deográcias,<sup>30</sup> setentrional, condena Miguilim à morte, enquanto o avatar violeiro de Apolo, Aristeu, meridiano, o faz levantar-se sadio. Nessa modalidade de construção contrapontística, como assinala José Miguel Wisnik, “as vozes em movimento fugal são semantizadas como forças opostas,

<sup>27</sup> Para um mapeamento detalhado da região do sítio do Mutúm, cf. MELO, 2011, cap. 1. Ana Luiza Martins Costa afirma que os mapas das orelhas da segunda edição de Grande sertão: veredas foram concebidos em estreita parceria por Rosa e Poty Lazarotto. No documentário Os nomes do Rosa (1996), o artista paraense recorda-se de que “foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: ‘Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui’. Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele pretendia, não sei, não. [...] Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro”. Apud MARTINS COSTA, 2006b, p. 34.

<sup>28</sup> Cf. ROSA, 2003, p. 40.

<sup>29</sup> A não ser talvez, no velório do Dito, evento catastrófico capaz de comover todo o universo.

<sup>30</sup> O apelido de seu filho Majela, o Patorí (uma espécie de marreca, bicho dos brejos e lagoas), ressalta a proximidade de Deográcias com os baixios e embrejados, associados na alegoria exemplar de “Buriiti” à doença e à escuridão (Brejão-do-Umbigo), ou ainda, à feiura e à tristeza (María Behú e o bezerro caruara).

sejam elas ‘o céu e a terra’, ‘o sol e os poderes subterrâneos’, ou outra antítese” (WISNIK, 1999, p. 167): Buriti e Brejo.

Conhece-se, por outro lado, a valência multívoca dos deuses nas mitologias greco-latinas. Existem notáveis “zonas de sombra” em Apolo, “deus inquietante, complexo e autoritário, solar e ctoniano, portador de vida e de morte” (MOREAU, 2000, p. 72). Além de ser um hábil benzedor de bicheiras e outras pestes do gado, seo Aristeu comparece sempre divertido às caçadas noturnas, ocasiões terrificantes em que se descarrega chumbo, metal saturnino, sobre pequenos animais indefesos. Simultaneamente, as alturas da visão do

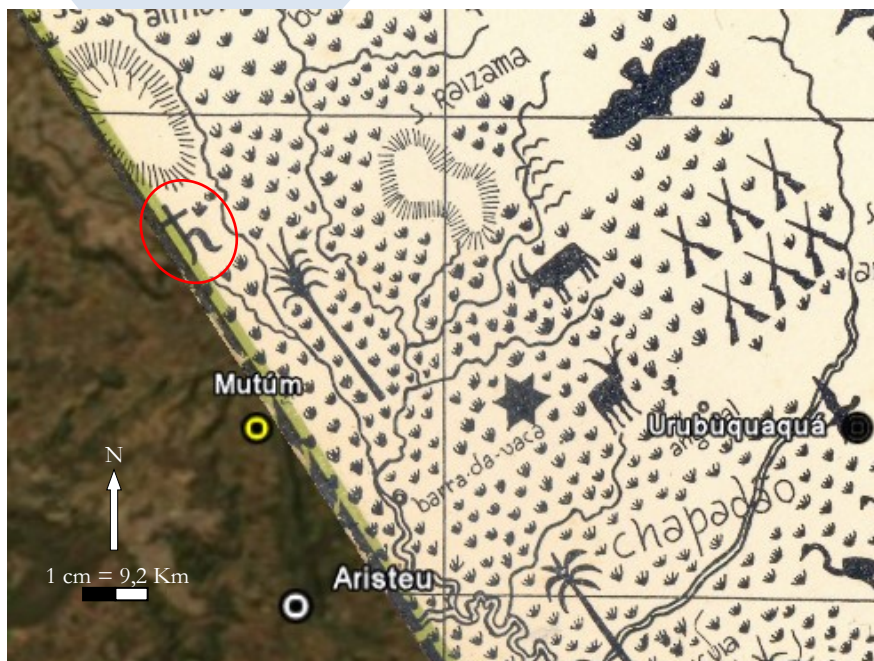


Figura 7 – Aristeu e Deográcias. Detalhe da primeira orelha de *Grande sertão: veredas*, com imagens de satélite (fonte: Google Earth)

“olho interior” saturnino não se dissociam das telúricas provações que acometem os melancólicos. Seo Deográcias é um abastado cobrador de dinheiro e esclarecido redator de

cartas ao governo, além de potencial professor de matemática dos meninos do Mutúm, mas sucumbe de modo miserável à morte do filho foragido, a partir da qual somente se veste de preto e se senta sempre no chão. De modo análogo, o fazendeiro Cara-de-Bronze no conto homônimo é pródigo em “toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro” (ROSA, 1960, p. 354), embora viva isolado e doente, “baçoso escuro”, “olhos abaixados para o chão” (ROSA, 1960, p. 357). Os próprios vaqueiros do Urubùquaquá não sabem dizer se o patrão, um expoente da “tristeza preta”, é bom ou ruim por natureza: “*O vaqueiro Tadeu*: Quem é que é bom? Quem é que é ruim? *O vaqueiro Mainarte*: Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua...” (ROSA, 1960, p. 358). A esse respeito, existe no Caderno 3 do fundo João Guimarães Rosa do IEB-USP uma anotação sem data indicativa da íntima reverberação dos dois mitos planetários, opostos que se procuram e repelem no mito da cartografia.

Sinonímia de morte  
 morto  
 morrer  
 sombrio  
 sinistro  
 sol turno

O mesmo tema da dualidade dos deuses reaparece numa célula extraída de um antigo tratado de meteorologia e anotada na Pasta de Estudos E11: “O Sol é a causa primeira de todos os fenômenos cujo conjunto constitui o tempo” (HOUZEAU et al., 1880, p. 62). Tempo: Cronos. O tempo do bom e o tempo do ruim; as abelhas e “avespas” que os anunciam, em “Campo geral”; a mulata Jiní e dona Rosalina, no Pinhém (“A estória de Lélío e Lina”); as fazendas Saturnino e Apolinário em “O recado do morro”; iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar, Maria da Glória e Maria Behú, o Buriti-Grande e o Brejão-do-Umbigo: opostos complementares perpassam todos os poemas de *Corpo de baile*, propagados pela loxodrômica principal dos cenários geográficos.

Buriti, minha palmeira,  
 nas estradas do Pompéu –  
 me contou o seu segredo:

quer o brejo e quer o céu... (ROSA, 1960, p. 354)

A oposição metafísica entre Saturno e Sol, Buriti e Brejo no alegorismo do ciclo encena o embate entre contínuo (indiferenciado) e descontínuo (formado) que delimita o quadro cenográfico do Sertão rosiano em 1956. No mapa dos sete poemas, o estável desenho geométrico das posições do sistema intratextual evidencia sua construção orgânica diante dos movimentos caóticos da fala de Riobaldo, contrastando vivamente com o rizoma das trilhas guerrilheiras da jagunçagem. A tópica da ordenação demiúrgica parece, assim, operar como elo funcional da dialética negativa dos dois livros. Em fraternal oposição ao romance, os poemas de *Corpo de baile* ocupariam na escala neoplatônica da Beleza um lugar mais próximo de Deus do que do Diabo. Assinalada por João Adolfo Hansen, a indeterminação espaçotemporal, retoricamente associada ao “embrejamento” da linguagem riobaldiana, fornece um útil conceito operatório para a comparação entre as narrativas de 1956. No prosaema rosiano, alegria e tristeza, violência e patuscada, harmonia e dissonância, ordem e desordem se espelham e se completam, como demonstram os rumos 29 e 331 graus do mapa, transformando-se mutuamente em seu devir-ficção: “Os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanho – veredas de atoleiro terrível, com de lado e lado o enfile dos buritis, que nem plantados drede por maior mão” (ROSA, 1960, p. 255). Essa talvez seja a articulação fundamental entre os dois livros-irmãos de 1956. As Veredas-Mortas e o Buriti-Grande; o Brejão-do-Umbigo e a fazenda Santa Catarina; Hermógenes e iô Liodoro; Joca Ramiro e Pedro Orósio: é como se a cada implosão caótica da narrativa de Riobaldo a viola encantada de seo Aristeu contrapusesse um arpejo consonante; como se nos tiroteios e lamentos de cada massacre do “sistema jagunço” ressonassem as trovas e maxixes de Laudelim Pulgapé, as estórias chistosas de Joana Xaviel, os provérbios recitados por nhá dona Rosalina entre goles de chá de goiabeira na varanda da Lagoa-de-Cima.

## **BURITI AND BREJO: CARTOGRAPHY, GEODESY, AND ALLEGORY IN GUIMARÃES ROSA'S *CORPO DE BAILE* AND *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

**ABSTRACT:** Both published in 1956, *Corpo de Baile* [*Corps de Ballet*] and *Grande Sertão: Veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*], by João Guimarães Rosa, partake several geographic features of the *Sertão* [Brazilian hinterlands]. This paper endures to demonstrate that the “common land” shared by the two books is converted into a symbolic theater for the allegoric and geographic dialogue between map and text, represented in Rosa’s natural scenery by *Buriti* [Brazilian Palm Tree] and *Brejo* [Swamp]. The initial focus on maps is then extended to the living species of the *Sertão* and their role in Rosa’s metaphysics of landscape composition.

**KEYWORDS:** João Guimarães Rosa; *Corpo de Baile* [*Corps de Ballet*]; *Grande Sertão: Veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*]; Cartography; Allegory.

### **Referências**

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2004.
- COSTA, Dante. *Corpo de baile*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1956.
- GINZBURG, Jaime. A desordem e o limite (*a propósito da violência em Grande sertão: veredas*). 1993. 177 f. *Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011*.
- HANSEN, João Adolfo. *o O*. São Paulo: Hedra, 2004.
- \_\_\_\_\_. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 29-49.
- HOUZEAU, J.-C. et al. *Traité élémentaire de météorologie*. Mons: H. Maceaux, 1880. (marg.)
- MARQUES, Oswaldino. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. In: *Cadernos de literatura brasileira* n. 20-21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006a, p. 187-235.
- \_\_\_\_\_. *Veredas de Viator*. In: *Cadernos de literatura brasileira* n. 20-21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006b, p. 10-58.
- MELO, Érico. Rumo a rumo de lá: *atlas fotográfico* de *Corpo de baile*. 2011. 301 f. *Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011*.



\_\_\_\_\_. “Orografia cenográfica (um mapa)”: a música das montanhas em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa. O Eixo e a Roda – Revista de Literatura Brasileira, *Belo Horizonte: Fa-le/UFMG*, v. 23, n. 1, p. 119-134, 2014.

MONTEIRO, Carlos A. F. Do Mutúm ao Buriti Bom: Travessia de Miguilim. *Revista do Departamento de Geociências*, Londrina: Departamento de Geociências-UEL, v. 11, n. 1, 2002.

MOREAU, Alain. Apolo antigo: sombra e luz. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/UnB, 2000, p. 72-78.

PLATAÃO. *Timeu* (tradução de Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2001.

PLOTINO. *The Six Enneads*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/UFMG, 2003.

SANTOS, Wendel. Buriti, a forma e o tema. 1974. 236 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974.

SUZUKI, Márcio. Goethe – A ciência simbólica do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). Poetas que pensaram o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 199-224.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em 08/03/2015.  
Aprovado em 11/06/2015.