

## A FLOR E A HASTE: TRAGICIDADE E ALEGRIA NO BAILE ROSIANO

Cristiane Amorim

Doutoranda em Literatura Brasileira – Universidade Federal do Rio de Janeiro<sup>1</sup>  
(cristiane.amorim@globocom.com)

**RESUMO:** Em “A flor e a haste: tragicidade e alegria no baile rosiano”, o percurso do protagonista de “Campo geral”, contador de estórias inauditas, é analisado, assim como a estrutura arquitetônica de Corpo de baile, na tentativa de compreender o papel do primeiro “poema” no todo. São esmiuçadas ainda as relações entre Miguilim, Dito e Grivo, as crianças que encarnam a potência criativa do universo infantil. A pesquisa também procura examinar a ânsia rosiana de retorno às origens, a mescla de gêneros na saga dos meninos e a ironia à lógica da narrativa. Ao final, verifica-se a capacidade redentora da festa (palavra, canto e dança), aliada à conexão com o universo telúrico. O recado de Alegria do bailado rosiano, fonte de superação da tragicidade existencial, se decifra na travessia de Miguel ao encontro de Maria da Glória.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Corpo de baile; Tragicidade e alegria

**ABSTRACT:** In “The flower and the stem: tragicity and joy in rosiano’s ball”, the route of “Campo Geral” protagonist, teller of unheard histories, is analyzed, like the architectonic structure of *Corpo de baile*, in attempt to comprehend the first “poem” role’s at all. Besides, the relations between Miguilim, Dito and Grivo, the children that incarnate the creative power of childish universe, are detailed. The research aims also to examine the rosiana’s anxious in origin’s return, the gender blend in children’s saga and the irony related to the narrative logics. At the end, it is possible to verify the party’s redeemer capacity (word, song and dance), allied to the connection with telluric universe. The Joy message of rosiano’s ballet, overcome font of existential tragicity, is deciphered in Miguel’s crossing to meet Maria da Glória.

**Keywords:** Guimarães Rosa; Corpo de baile; Tragicity and joy.

Em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa explica a escolha do título da narrativa que abre Corpo de baile e evidencia seu caráter simbólico. A primeira estória, “Campo Geral”, seria, então, o “plano geral” da obra, porque “contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo” (ROSA, 2003, p. 91). Deve-se também considerar que Rosa sempre ressaltou a importância de se manter nas traduções a posição inicial da saga dos meninos.

O escritor, em carta endereçada a uma prima, declara sua preferência pela estória do irmão do Dito, alegando que “ela é mais forte que o autor” (GUIMARÃES, 2006, p. 168). Vicente Guimarães, no relato biográfico sobre a

<sup>1</sup> Bolsista do CNPq-Brasil

infância de Guimarães Rosa, aponta ainda inúmeras correspondências entre Miguilim e Joãozito que não deixam dúvidas sobre a íntima relação entre criador e criatura.

Esses dados reunidos e aliados à questão, já esmiuçada pela crítica, de que os “poemas” de Corpo de baile fazem parte de uma grande teia, evidenciam que se deve atentar não apenas para a centralidade da parábase “O recado do morro”, mas também para a estória inaugural do bailado rosiano. Levando em conta o retorno de Miguel em “Buriti” – personagem presente, portanto, na abertura e no fecho da obra – vislumbra-se um tripé arquitetônico sobre o qual se movimenta harmonicamente o universo do sertão.

Logo no primeiro parágrafo de “Campo Geral”, é fornecida a localização de Miguilim. O menino de oito anos morava no Mutúm, “no meio dos Campos Gerais” (ROSA, 2006, p. 11). Essa posição central também parece ratificar sua essencialidade no Corpo de baile. A narrativa em seguida retrocede até a crisma do sobrinho do tio Terêz no Sucurijú aos sete anos. O narrador, ao sentenciar que “da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidias lembranças em sua cabecinha” (ROSA, 2006, p. 11), antecipa o estilo desse primeiro “poema”. São os fios entrelaçados da memória, dos sentimentos, das sensações e dos pensamentos de Miguilim que irão conduzir o leitor nessa travessia.

Ronaldes de Melo e Souza, na apresentação de A saga rosiana do sertão, verifica que no texto de Guimarães Rosa “a narração se metamorfoseia em refletorização na medida em que os eventos são refletidos na percepção dos sentidos do corpo e da mente dos personagens” (SOUZA, 2008, p. 16). Dorrit Conh, em *La transparence intérieure: modos de représentation de la vie psychique dans le Roman*, defende a supremacia da prosa que explora o movimento interior em detrimento do movimento exterior e procura, ao cunhar o termo “monólogo narrado” (monologue narrativisé), esmiuçar a técnica narrativa de que os grandes autores se valem para expor o ponto de vista dos seres ficcionais através de uma dupla mediação: “Il s’agit de rendre la vie intérieure d’un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à trisième personne ainsi que le temps de la narration” (CONH, 1981, p. 122). Para Conh, “le discours narratorial y prend l’apparence de une sorte de masque, au travers duquel c’est la voix intérieure du personnage qui se fait entendre” (COHN, 1981, p. 124).

É especialmente a voz interior de Miguilim, portanto, que o leitor ouve em “Campo Geral”, embora o narrador não se ausente por completo. As ações se tornam mero pretexto para o baile de pensamentos e sentimentos do menino contador de estórias. Essa técnica permeia todo o texto rosiano.

O olhar da criança conduz o leitor na primeira saga de *Corpo de baile*. Para Ronaldo de Melo e Souza, “o estatuto calculado da poeticidade da forma narrativa de ‘Campo Geral’ resulta da interação artística do escritor erudito e dos meninos Miguilim, Dito e Grivo, que são contadores de estórias e encantadores de palavras” (SOUZA, 2006, p. 64). Mas, enquanto Miguilim e Grivo são as crianças imersas no poder das fabulações, capazes de afastar o lado prosaico e aterrador da existência, o Dito é, principalmente, uma espécie de profeta da Alegria que não desconhece a face sombria da vida, mas sabe contorná-la; sabe, sobretudo, iluminar a escuridão.

Guimarães Rosa definiu a infância como um “tempo de coisas boas, mas sempre com as pessoas grandes incomodando a gente, interferindo, estragando os prazeres” (GUIMARÃES, 2006, p. 39). Miguilim, se irmanado nesse descontentamento com os adultos, “não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (ROSA, 2006, p. 35). O universo pueril, feito de imaginação, de poesia, de lirismo, é perturbado constantemente pelo excessivo prosaísmo da maturidade. Para driblar as adversidades, “antes as estórias” (ROSA, 2006, p. 47), conclui o sensível menino do Mutúm. Dito, por sua vez, no manejo das palavras em sua mente ladina, sempre encontra a saída do labirinto, seja para conversar com o irmão castigado, para desviá-lo de punições ou para fazer-lhe a vontade, como quando manda o vaqueiro Salúz derrubar a árvore que ameaçava ultrapassar o telhado e, dessa forma, pôr em risco a sorte do supersticioso Miguilim.

À maneira do burrinho pedrês (Sagarana) que não nada contra a corrente, o Dito também escolhe para si o não-embate. Dançarino por excelência, seu espírito flexível, maleável, lhe permite bailar ao som da música que toca. Senhor na arte de se harmonizar, sempre antenado, usa os sentidos para captar o mundo circundante. Na crônica “Minas Gerais”, publicada em Ave, Palavra, Rosa chama a atenção para o fato de que o mineiro “não entra caninamente em disputas” e que sua “filosofia é

da cordialidade universal” (ROSA, 2001, p. 342-3). E, no texto “Do diário em Paris III”, aponta “o que seria um epitáfio: Neste tempo e neste lugar, repousa o amigo da harmonia” (ROSA, 2001, p. 337). A mundividência de João Guimarães Rosa se tripartiu nos meninos Miguilim, em sua ânsia pelas estórias inauditas, Dito, em sua celebração da alegria e em sua mineiridade, e Grivo, em sua busca pela poesia.

Ao fazer uma leitura completa das sagas de Corpo de baile, e mesmo considerando a valoração do universo infantil, percebe-se que há, na prosa rosiana, uma ânsia de retorno às origens, seja da palavra, com o intuito de “limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (LORENZ, 1973, p. 338), seja de uma visão de mundo anterior à polarização antagônica que cindiu a unidade primordial.

Northrop Frye, em Código dos códigos, analisa as três fases da linguagem e retoma Vico para concluir que a primeira é, sobretudo, metafórica e, portanto, poética. A segunda, compreende a dialética platônica relacionada à separação “do mundo físico e da natureza” (FRYE, 2004, p. 31) e a terceira, volta-se para o realismo, “adotando categorias como probabilidade e plausibilidade como instrumentos teóricos” (FRYE, 2004, p. 50). Para Frye,

A primeira função da literatura, em particular da poesia, é a de ficar re-criando a primeira fase da linguagem, a metafórica, durante o reinado das outras, representando-a como uma modalidade de linguagem que nunca devemos nos permitir subestimar [...] (FRYE, 2004, p. 48).

Em sua busca da poesia, em sua recusa da casualidade do real, e, principalmente, ao erigir uma obra que integra homem e natureza, Rosa vai ao encontro do “quem das coisas” na re-criação dessa primeira fase da linguagem, na elaboração de uma poética do simbólico plena de sentidos.

O autor mineiro, em carta a seu tradutor italiano, retomando o texto de Paulo Rónai, publicado em Encontros com o Brasil, fornece uma das principais chaves de leitura de sua obra: “No ‘Índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte [...]” (ROSA, 2003, p. 91). Após longa explanação sobre as conexões entre as narrativas e os personagens, Rosa afirma que “[...] ‘Uma estória

de amor' tratava das estórias (ficção) e 'O recado do morro' trata de uma canção a fazer-se, 'Cara-de-Bronze' se refere à POESIA'" (ROSA, 2003, p. 93).

Apesar de expor com clareza a correlação entre "Campo Geral" e "A estória de Lélío e Lina", a partir da parábase "Uma estória de amor" – enfocando o "papel quase sacerdotal dos contadores de estórias" (ROSA, 2003, p. 91) – e de salientar o caráter de "revelação" do texto central "O recado do morro" – só plenamente elucidada através da arte e do artista –, Rosa não chega a estabelecer nessa carta uma teoria sobre o vínculo entre os três últimos poemas de Corpo de baile.

Ronaldes de Melo e Souza desfaz o enigma em "A origem musal da saga rosiana em 'O recado do morro'": "Ao vínculo nupcial da arte e da natureza em 'Cara-de-Bronze' correspondem a hierofanização do sensível no amor humano em 'Lão-Lalalão' e a erotização total da natureza em 'Buriti'" (SOUZA, 2007, p. 189). O crítico, considerando as parábases "como sagas que narram eventos do sertão e, ao mesmo tempo, realizam a teoria da saga que se narra" (SOUZA, 2007, p. 188), evidencia ainda que, para a compreensão de "O recado do morro", é preciso reconhecer "que a origem da poesia em geral remonta à potência telúrica, e não ao sujeito humano" (SOUZA, 2007, p. 193).

Para decifrar tão intrincada estrutura arquitetônica, faz-se também necessária a análise das narrativas a partir de seus personagens centrais. Miguilim, de "Campo Geral", se salva pelas estórias e pelo ensinamento do Dito. Após a morte do irmão, o sensível menino se revolta, se ressentido, perde o entusiasmo criativo e ocupa, assim, o lugar nonada, porque já não é o que era e ainda não é o que será. Sua "redenção" só se fará pela travessia e só se completará no encontro com Maria da Gloria, "a própria encarnação da Alegria" (MACHADO, 2003, p. 141). Em "Uma estória de amor", Manuelzão, para libertar-se do asfixiante prosaísmo de sua existência, decide realizar a festa, reunião do canto, da dança e, sobretudo, do poder transfigurador das estórias. É pela celebração da vida (pelo toque de alegria?) que Manuelzão triunfa sobre a aspereza da realidade circundante. Lélío ("A estória de Lélío e Lina") só supera a angústia da idealização amorosa no encontro com a encantadora de palavras Lina e na absorção de seu ensinamento sobre a plenitude do amor, que reúne em si o espiritual e o carnal.

Pedro Osório (“O recado do morro”) se esquivava da morte ao ouvir, enfim, o recado do morro em forma de arte, de canção, e se entusiasma, como frisa Guimarães Rosa (BUSSOLOTI, 2003, p. 92). Se a origem poética de fato remonta à potência telúrica, pode-se afirmar que é da terra, da natureza, que brota o recado e, por conseguinte, a poesia. O mais importante, talvez, para compreensão da integralidade de Corpo de baile, não seja a mensagem enviada a Pedro Osório, mas o fato de que quem a envia é o morro e, através dela, o personagem se livra da emboscada.

Pode-se extrair, portanto, dessa saga alguns pontos importantes sobre Corpo de baile: 1) Só a poesia salva. 2) Para encontrar a poesia, é necessária uma conexão com a natureza; o homem precisa integrar-se à vida em si mesma, como faz, por exemplo, o Grivo. Para aqueles em que o contato não se estabelece diretamente, como o Cara-de-Bronze, torna-se imprescindível a intermediação do artista e de sua arte. 3) Se Guimarães Rosa é o artista e Corpo de baile sua arte – composta de sete poemas que deságuam na celebração da potência erótica da natureza – “O recado do morro”, como parábola central, aponta para a presença do enigma, do recado mesmo, no coração da obra.

Em “Dão-Lalalão”, apenas quando “Doralda submete Soropita ao regime de fascinação da existência erotizada no vínculo nupcial do corpo e da alma” (SOUZA, 2008, p. 185) ele recobra a alegria e desiste do ato trágico. Enquanto Pedro Osório escapa da morte, Soropita escapa de se tornar um assassino. Encantamento, celebração, fascinação, entusiasmo, alegria, enfim, são as palavras que resumem a redenção dos personagens centrais do bailado rosiano.

O rico Cara-de-bronze necessita de “se salvar” pela poesia e quem vai buscá-la é o “menino das palavras sozinhas” (ROSA, 2006, p. 82). Maria Lúcia Guimarães de Faria, em “Cara-de-Bronze: A Visagem do Homem e a Miragem do Mundo”, atenta para o resultado desse encontro com a palavra poética:

“Então, que foi que ele fez, então?”, pergunta Tadeu. “Chorou pranto”, responde o Grivo. Este ato, simultaneamente final e inaugural, é o despertar da alegria, verdadeiro projeto ético-existencial de *Corpo de Baile*. A alegria aparece, inclusive, duplicada na fala de Pai Tadeu – ‘Aleluia de alegria’ – já que aleluia significa alegria. A redundância, beneficiando-se de uma palavra de cunho religioso, intensifica e aprofunda o sentido da alegria, desdobrando-a nas esferas sagrada e profana, e santificando a celebração terrena. A

festa humana se insere e se distende na festividade divina (FARIA, 2004, p. 261).

Em “Buriti”, Miguel finalmente se verá “diante do dia”. É de Miguilim o maior percurso: da carência à plenitude. Enquanto os demais protagonistas encontram suas hastes no próprio “poema” que integram, o menino em crescimento precisou “percorrer” a extensa travessia até “Buriti”, precisou vencer o “tempo do ruim” (ROSA, 2006, p. 89) e o “tempo do doer” (ROSA, 2006, p. 103), precisou conhecer, enfim, Maria da Glória, para reaver um pouco do Dito. Em compensação, o Miguel, adulto e formado, está em vias de conquistar para si tudo o que compõe a Alegria na mundividência rosiana: a poesia e as estórias, o amor espiritual e erótico, a integração com o universo telúrico. “Diante do dia” simboliza a plenitude vital que o espera.

O contente menino de “As margens da alegria” (Primeiras estórias), após se entristecer com a morte do pavão e da árvore, após conhecer, portanto, a tragicidade da vida, tem a promessa de felicidade renovada diante da luzinha verde do vaga-lume (ROSA, 2005, p. 49-53). Rosa costuma utilizar a metáfora da luz como marca de renovação, todavia alcança o máximo de clareza apenas no sugestivo futuro de Miguel.

Corpo de baile é, portanto, literatura do encontro, da esperança, para aqueles que conseguem se irmanar à natureza e redescobrir, sobretudo, sua conexão essencial com a vida em si mesma. Através do poder das estórias, do amor, da terra, aqueles dispostos a bailar em júbilo, aqueles que sabem ouvir o recado do morro, da vida (parábase central) se salvam na Alegria, no entusiasmo arrebatador pela existência.

Na penúltima página de “Buriti”, há uma das pistas para compreensão do título e da obra rosiana: “As pessoas – baile de flores degoladas que procuram suas hastes” (ROSA, 2006, p. 828). Apesar dessa cruel e angustiante imagem e do reconhecimento, por conseguinte, das dores do mundo, Corpo de baile não é uma literatura do trágico, mas da iminência do trágico. No entanto, os protagonistas do bailado alcançam a salvação ao comungar com as potências telúricas.

O autor cordisburguense não erige uma obra sobre o pilar da Alegria por não enxergar ou por negar os sofrimentos a que estão fadados todos os mortais, nem tampouco transforma a literatura, ao explorar esses mesmos sofrimentos, num

vale de angústia, tristeza e pesar. Dessa forma, destrona os clichês do pensamento ocidental: felicidade, perante os prazeres e a beleza da vida; pessimismo, frente aos horrores da existência. As corajosas palavras do Dito diante da morte suplicam pela superação do trágico:

Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!... (ROSA, 2006, p. 100).

José Maurício Gomes de Almeida, em “Buriti: o ritual da vida”, sintetiza com agudeza a originalidade do escritor mineiro:

Um dos traços da obra de Guimarães Rosa que a singularizam no conjunto da produção ficcional do séc. XX é o modo intenso, quase místico, com que nela a vida aparece afirmada. Sem fechar os olhos aos aspectos sofridos e até trágicos inerentes ao ofício de viver, domina, contudo, o universo rosiano uma celebração apaixonada da vida, que encontra sua expressão mais eloquente no tratamento do amor (ALMEIDA, 2008, p. 114).

O Dito ri no encontro com a morte, porque, retomando as palavras da personagem Rosa, ele “parecia uma pessoinha velha, muito velha em nova” (ROSA, 2006, p. 106). Essa velhice é símbolo da sabedoria do menino ladino, símbolo de uma, talvez, superioridade espiritual na valoração da vida até o seu derradeiro instante, na capacidade de transcender na desventura.

Guimarães Rosa subverte o senso-comum em todos os níveis. Na integralidade da obra, é surpreendente o tratamento dado ao amor na recuperação de sua unidade primeira e a exploração conjunta da alegria e do trágico. Na estrutura harmônica de seus “poemas”, Rosa ironiza ainda a lógica da narrativa. Em “Campo Geral”, por exemplo, Miguilim teme constantemente a morte e seu Deogracias afirma que, para o menino se tornar héctico, “é só facilitar de beirinha” (ROSA, 2006, p. 38). Em todo o romance fica bem marcada a saúde frágil do sobrinho de tio Terêz, sempre tomando os remédios dados por Vovó Izidra. O texto conduz o já iludido leitor, portanto, na direção da provável morte do pequeno contador de estórias. Em contrapartida, Dito é forte, corajoso, cheio de vida e capaz de driblar as circunstâncias mais desfavoráveis. Todavia, quando chega o “tempo do ruim”, é o esperto irmãozinho de Miguilim que falece.

“Campo Geral” reúne uma mescla admirável de gêneros e subgêneros: o épico, o lírico, o trágico e ainda algumas pinceladas do cômico. Ronaldes de Melo e Souza utiliza o termo epilírico para caracterizar a junção do épico e do lírico na saga dos meninos:

Ao narrar o outro eu, e não o próprio eu, o narrador realiza a conjugação do gesto impessoal da narrativa épica com o tom genuinamente lírico do menino entusiasmado com a beleza do mundo sertanejo. No duplo desempenho da despersonalização narrativamente intimizada com a personificação da mundividência de Miguilim, o narrador associa o épico e o lírico e, por isso mesmo, singulariza-se como narrador epilírico (SOUZA, 2006, p. 71).

Quanto à tragicidade, pode-se afirmar que seu âmago não se encontra na morte do Dito, contudo no que ela representa para Miguilim. O leitor se entenece pelo menino astuto, mas sofre, sobretudo, ao acompanhar o ponto de vista do contador de estórias e experimentar assim toda a dor de sua perda, que é, em si, a perda da própria Alegria.

A ingenuidade da criança que, entretanto, “conhecia, pouco entendendo” que no “começo de tudo, tinha um erro” (ROSA, 2006, p. 13), conduz em algumas passagens ao riso apiedado. O cômico (e sábio) desespero de Miguilim diante da possibilidade de se assemelhar a seo Deográcias, evidencia-se no monólogo narrado: “Então, o que seo Deográcias ensinasse – ele e o Dito iam crescer ficando parecidos com seo Deográcias?” (ROSA, 2006, p. 40). Também é risível a passagem em que o menino angustiado com a ideia de morte, em posição de “amarrar-o-gato”, combina com Deus um prazo e, então, se alivia. A tentativa frustrada de suicídio de seo Soande – estória que o sobrinho do tio Terêz relembra, para afastar o medo da morte – desperta ainda o riso pelo tom caricato da situação. Nas palavras de Vovó Izidra: “Quem pensa que vai para o Céu, vai mais é para o Céu-de-Lalau!...” (ROSA, 2006, p. 47). A ridicularização de um personagem que renega a vida e anseia pelo céu se coaduna perfeitamente com uma obra que faz da terra o seu campo celestial. Guimarães Rosa, em carta a Vicente Ferreira da Silva, revela sua mundividência na crença em um “céu-terra” que é em verdade travessia, transformação, Alegria, enfim:

(...) Cristo (o Cristo verdadeiro) cabe; tem seu destino indispensável. “Os mansos herdarão a terra”... O ensino central de Cristo, a meu ver, (o do ‘Reino do Céu’ dentro de nós) é: 1) o domínio da natureza, a começar pela natureza humana de cada um – pela fé, que é a forma mais alta e sutil de energia, à qual o universo é plástico; 2) o amor, possibilitando a coexistência, sem o mínimo sinal de atrito, conflito, desarmonia, destruição ou desperdício. Sobre esta plataforma, o Céu, as possibilidades infinitas de um sempre-evoluir, em plenitude, prazer, alegria ininterrupta; cada um invulnerável (BARBOSA, 2007, p. 262-3).

No ensaio “João Guimarães Rosa y la Alegria”, Javier Domingo afirma que o homem, por conta da “sequela del Original Pecado”, está imerso nos pólos antagônicos “Bien-Mal, Espíritu-Materia, Pecado-Gracia [...]” (DOMINGO, 1960, p. 59). Diante do desejo de libertação, o indivíduo assume ou uma “atitude protestante”, de retorno, na ânsia de “re-encontrar una pura naturaleza sin pecado” (DOMINGO, 1960, p. 59), ou uma “atitude existencial”, na aceitação do estado de pecador, ou uma “atitude de vanguarda”, de encontro com o “estado de alegria” ou “de coito cósmico”, intimamente relacionada com a poesia e a essência da linguagem: “El hombre busca en lo mas profundo de si mismo [...] su *contacto unitário* com la Naturaleza” (DOMINGO, 1960, p. 60). Para Javier Domingo, *Grande sertão: Veredas* “es talvez un ejemplo único de realización completa de este ‘estado de alegria’ fuera del cuadro tradicional de la mística teológica” (DOMINGO, 1960, p. 60).

Embora não se refira a Corpo de baile, o crítico demonstra com perspicácia a importância da questão da Alegria na obra rosiana e verifica que, para alcançá-la, é imprescindível a comunhão com a Natureza.

Em correspondência com o seu tradutor italiano, Rosa revelou que era “[...] profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita [...]” (ROSA, 2003, p. 90). Essa religiosidade, própria, original, sem religião, vem de encontro às palavras de Javier Domingo:

*Existe en este concepto de la vida una imposibilidad completa de agrupación: no hay escuelas filisóficas ni iglesias que encuadren de una forma masisa o que determinen precisamente el alcance de esta actitud. Ninguna iglesia ni ninguna ideología pueden garantizar la libertad esencial del hombre, la libertad de ser y de salvarse en la Naturaleza, en la Matéria* (DOMINGO, 1960, p. 60).

Se Dito era a encarnação da Alegria, dionisiaco em sua efervescência vital, em sua harmonia cósmica, assim como Maria da Glória (“Buriti”), sobretudo em sua potência telúrico-erótica, pode-se afirmar que esta era a busca de Miguilim – flor que bailou pela vida, pelas páginas da literatura rosiana, ansiando por (re) encontrar sua haste, de certa maneira perdida com a morte do irmão, e plenamente recuperada no amor e na Alegria de Maria da Glória, vereda, oásis do sertão.

## Referências

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **Buriti: o ritual da vida**. In: Machado, Rosa & Cia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008

BRUM, José Thomaz. Uma filosofia do real. In: ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008

BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (org.). **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003

COHN, Dorrit. **La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Traduit de l'anglais par Alain Bony**. Paris: Éditions Du Seuil, 1981

DOMINGO, Javier. João Guimarães Rosa y la alegría. In: **Revista do Livro 17**. Rio de Janeiro, 1960, p. 59-63

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Cara-de-Bronze: A visagem do Homem e a Miragem do Mundo. In: Castro, Manuel Antônio de (org.). **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 243-280

FRYE, Northrop. **Código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa**. São Paulo: Panda Books, 2006

LORENZ, Gunter W. João Guimarães Rosa. In: **Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro**. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U, 1973.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003

ROSA, Guimarães. **Corpo de Baile. Edição Comemorativa 50 anos (1956-2006)**. v. I e II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

\_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003

\_\_\_\_\_. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **A saga rosiana do sertão**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008

\_\_\_\_\_. O narrador epilírico de Campo Geral. In: **Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006

\_\_\_\_\_. A origem musal da saga rosiana em “O recado do morro”. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007