

GUIMARÃES ROSA REVISITADO: TRADIÇÃO E RUPTURA EM *CORPO DE BAILE*

Profa. Dra Elisabete Brockelmann de Faria (UNIFEG)

Resumo:

Com a publicação de Sagarana, em 1946, novamente o regionalismo estava em pauta na literatura brasileira, tendo como foco o sertão mineiro e sua dimensão remota. Esse mundo rural, multicolorido e exótico, apresentado em linguagem singular, revela, por certo, nova concepção do que se convencionara chamar regionalismo. Dez anos depois, Corpo de baile, um conjunto de sete narrativas, acentua o caráter inovador conferido ao elemento regional, ora imbricando-o, ora diluindo-o ao discurso poético e à composição diferenciada das personagens centrais. Com base na narrativa de Corpo de baile "Dão-lalalão - o devente", a pesquisa revela que a obra de 1956 já avança na concepção do regionalismo, o que possibilita visitar essa produção rosiana, com a distância estética que o século XXI permite, e traçar novas diretrizes analíticas.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, poeticidade, regionalismo, personagens, natureza.

1 Introdução

Com a publicação de *Sagarana*, em 1946, o regionalismo adquire nova identidade, ao desprender-se do viés de crítica social da geração que o antecedeu, como também da simples notação pitoresca, e incorporar nova forma de apreensão do real, balizada pelo modo como Guimarães Rosa utiliza a palavra, valendo-se, notadamente, dos recursos da linguagem expressiva e poética. O meticoloso trabalho verbal, oriundo de uma sofisticada e exigente seleção lexical, sinaliza que o sertão mineiro é captado de maneira a contemplar a amplitude do todo e as minúcias da parte, entrelaçando natureza e personagem¹, sem negar o aspecto documental e descritivo que permite reconhecer nos textos, ainda que de modo refratado, peculiaridades da região da infância do escritor.

Nesse sentido, vale registrar as palavras de Lafetá (2000, p. 31), que menciona a ruptura da linguagem como a lição estética essencial do Modernismo:

[...] a opinião unânime dos estudiosos do Modernismo é que o movimento atingiu, durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares, mais seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes da nossa literatura – a revolução na linguagem.

2. Poeticidade do discurso: o trunfo rosiano

¹ Conforme acentua Meyer (2008, p. 25), “a natureza não se apresenta como um palco, cenário ou moldura onde se desenrola a ação, mas está dentro de cada personagem e cada um faz sua natureza. A narrativa é construída de modo que a realidade humana se entrelace com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada um seja o resultado de uma relação de reciprocidade.”

Afora a ruptura da linguagem, Guimarães Rosa mostra em *Corpo de baile*, de 1956, uma nova dimensão das personagens², que se revelam mais densamente trabalhadas pelo escritor, sendo essa densidade observada no imbricamento entre as escolhas lexicais, o modo de ser das personagens e a natureza pródiga do sertão, o que o trecho de abertura de “Dão-lalalão – o devente” exemplifica:

Era pelo meio do dia. Saíam de Andrequicé.

Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Gerais; sua vertente sossolã. Conhecida de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos – os canaviais, o milho maduro – o nhenhar alto de um gavião – os longos resmungos da juriti jururu - a mata preta de um capão velho – os papagaios que passam no mole e batido voo silencioso – um morro azul depois de morros verdes – o papelão pardo dos marimbondos pendurado dum galho, no cerrado – as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se – o roxoxol de poente ou oriente – o deslim de um riacho. Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação. (ROSA, 1976, p. 5)

Destaca-se, no excerto, o som grave, associado ao timbre sombrio (HOUAISS; VILLAR, 2001) das paroxítonas – “Soropita”, “viera”, “dormira”, “agora”, “retornava”, “casa”, “saco”, “Serra” -, sendo que em muitas delas o realce está no som anasalado, como em “vertente”, “campo”, “concha”, “longos”, “resmungos”, “marimbondos”, “brancos”, “piscando”, “poente”, “oriente”. O fonema /ã/, que é reiterado no título da narrativa e nomeia o lugar onde mora Soropita, surge em palavras cuja alternância no número de sílabas – “vão”, “não”, “são” (monossílabos); “capão” (dissílabo); “atenção”, “gavião”, “papelão” (trissílabos) e “ruminação” (polissílabo) - sugere uma insistência e um crescendo do mesmo som, relacionado à ideia central que move o protagonista, a repetição, pois ele faz idêntico percurso semanalmente, do ão a Andrequicé, no qual ruma os mesmos pensamentos, relacionados a duas circunstâncias pretéritas: sua antiga vida de matador e as experiências da mulher, Doralda, como ex-prostituta.

Ainda sobre esse fonema, cabe dizer que a nasalidade, ao produzir uma impressão de fechamento, coaduna-se com o significado da palavra que encerra o trecho, “ruminação”, bem como com o sentido de recôndito e guardado entrevisto nos termos “saco” e “concha”. Na expressão “longos resmungos”, a semelhança fônica permite aproximar o significado das duas palavras³ e, mais que isso, relacioná-las à composição do protagonista: o ato de resmungar, ou seja, de “pronunciar confusamente, por entre dentes, geralmente com mau humor” (HOUAISS; VILLAR, 2001), tem certa ligação com o pendor introspectivo que o caracteriza. Assim, os “longos resmungos”, que provêm da esfera animal, do som produzido pela juriti, atingem a esfera humana, na medida em que comunicam modos de ser de Soropita.

As vogais que concorrem para a formação das imagens assim o fazem porque contrastam⁴. No trecho em questão, verifica-se esse contraste, por exemplo, entre os dois segmentos “ – o nhenhar alto de um gavião – os longos resmungos da juriti jururu”. No primeiro, as vogais abertas de “nhenhar”, “alto” e “gavião” transmitem a impressão de abertura, o que o sentido de “nhenhar”, igual a grito (MARTINS, 2001), corrobora. No segundo, marcando a oposição, a ênfase

² A relação entre a poeticidade do discurso rosiano, a constituição das personagens e os elementos da natureza é trabalhada em minha tese de doutorado “Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de *Corpo de baile*” (2008), da qual este artigo representa uma parte, com algumas modificações.

³ “[...] em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função da similaridade e/ou dessemelhança no significado.” (JAKOBSON, 1975, p. 153)

⁴ Conforme Bosi (2000, p. 64), a partir da análise de um verso de Castro Alves.

está nas vogais fechadas, seja nas palavras paroxítonas (sons graves), como em “longos resmungos”, seja nas oxítonas (sons agudos) de “juriti jururu”.

Acerca da alternância entre os sons graves e agudos, Jakobson (1975, p. 154) cita Mallarmé, para quem o ser humano tende a associar, por um lado, tudo que seja luminoso, pontiagudo, duro, alto, ligeiro, numa longa série e, inversamente, tudo que seja obscuro, quente, embotado, baixo, pesado, em outra longa série. Talvez se possa afirmar que esse trabalho sonoro observado no trecho da página de abertura sinalize um padrão de ritmo e significado que atinge o texto como um todo, pois o contraste entre o luminoso e obscuro, o alto e o baixo, o rápido e o lento existe de forma pronunciada, definindo a história que se conta. A ordem do “luminoso” compõe-se da figura de Doralda-esposa e do presente de Soropita, como marido, dono de venda, bom e respeitado vizinho; da ordem do “obscuro” fazem parte Doralda-prostituta, Soropita-matador e todo o contexto ligado a angustiantes situações passadas e frequentemente retomadas.

Mencionado pelo narrador, o primeiro atributo da personagem feminina diferencia-a de imediato do soturno Soropita; Doralda é a própria alegria, manifesta no riso:

[...] o rir um pouco rouco, não forte mas abrindo franqueza quase de homem, se bem que sem perder o quente colorido, qual, que é do riso de mulher muito mulher: que não se separa de todo da pessoa, antes parece chamar tudo para dentro de si. (ROSA, 1976, p. 5)

O acento poético da linguagem ganha destaque com a construção de Doralda e com a necessidade premente de descrevê-la de forma expressiva. Bosi (2000, p. 49-50) diz da intenção imitativa, quase gestual, “[...] dos nomes de ruídos, as onomatopeias, [...] o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora carregam efeitos de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão [...].” Expressões como “rir um pouco rouco”, rir [...] não forte mas abrindo franqueza”, associam o aspecto sonoro, as variações tonais sutis, ao sentido; rir “quente colorido” conjuga impressões físicas diversas, que são a percepção da temperatura e a identificação da cor, originando a sinestesia. As impressões produzidas são de maciez e clareza, fontes de atração que imantam o leitor à personagem feminina, lembrando, com Paz (1982, p. 22), que “em muitos casos, cores e sons possuem maior capacidade evocativa que a fala.”

A descrição das mãos de Doralda é enriquecida com a aliteração do fonema /m/ e com a escolha de termos que se aproximam, em contiguidade. “**Mel nas mãos, nem** era possível se ter **um mimo** de dedos **com tanto meigo**” (ROSA, 1976, p. 12). Do “mel”, o sabor, a textura, a cor; de “mimo”, a delicadeza, a suavidade, a graça; de “meigo”, a doçura, a afabilidade, formando e reiterando, como afirma Bosi (2000, p. 32): “o discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências”, o que elucida o poder sugestivo da sequência – “mel”, mãos”, “mimo”, na produção de efeitos suaves e doces.

Na visão de Paz (1982, p. 26), “palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia”. Dessa forma, as mãos de Doralda, transformadas em imagens, levam o leitor a atingir o estado poético, fazem-no participar do processo de criação. Ativada principalmente por efeitos sensoriais, a composição da personagem feminina desperta a sensação de plenitude, de satisfação, revelando-se um contraste em relação à figura de Soropita, que guarda os signos do fechamento, da angústia.

Sabendo-se, com Bosi (2000, p. 50), que tais efeitos sensoriais são obtidos, na linguagem poética, pela repetição dos fonemas ou pelo seu contraste, pode-se buscar, de início, o contraste nas vogais que formam o nome dos protagonistas, confirmando, com a ensaísta (MACHADO, 1991, p. 19), que “o nome próprio em um texto como o de Proust ou o de Guimarães Rosa é [...] uma palavra poética, um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de seu sintagma [...].”

Em relação a esse nome feminino, Machado (1991, p. 27; grifos da autora) afirma: “[...] Doralda se parte e reparte em ecoantes sons em -a- que falam também ao ouvido: água e alto

são sua marca de gosto.” De modo diverso, o nome Soropita é calcado nas vogais -o- e -i-, sendo que o -o- se alterna com o -u-, quando o que vigora são as recordações: “Surrupita evoca sujo de suor, surro e sarro a exigir a água clara da amada [...]. Os opostos se completam, se repelem, se atraem” (MACHADO, 1991, p. 131).

Ao tratar dos símbolos espetaculares, Durand (2001, p. 146) enfatiza: “tal como o esquema da ascensão se opõe ponto por ponto, nos seus desenvolvimentos simbólicos, ao da queda, também aos símbolos tenebrosos se opõem os da luz e especialmente o símbolo solar.” O nome de Doralda pode ser analisado como um símbolo solar, áureo, energético, potente, constituindo-se um feixe de conotações positivas, tal como a caracterização da personagem confirma, excluindo qualquer mácula advinda das experiências na prostituição.

Por outro lado, os apelos ascendentes assomam e são percebidos, também, em meio aos devaneios do protagonista, na estrada que o leva de volta a casa, quando sua mão toca um dos alforjes, no qual “[...] trazia para a mulher o presente que a ele mais prazia: um sabonete cheiroso, sabonete fino, cor-de-rosa. [...] ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete.” (ROSA, 1976, p. 9)

Com peculiar orientação sensorial – “Seus olhos eram mais que bons. E melhor seu olfato [...]” (ROSA, 1976, p. 6) -, o protagonista deixa-se levar pelo cheiro do sabonete, que sinaliza a entrada do texto nos domínios ascendentes. Além do sabonete, ele associa o cheiro da mulher a sassafrás, rosa mogorim e palha de milho viçoso (ROSA, 1976, p. 9), o que ajuda a deflagrar os processos oníricos. Nas proximidades da casa, “[...] o sobressonhar de Soropita se apurava [...]” (ROSA, 1976, p. 17), tanto que, ainda no espaço de fora, saboreia as sensações despertadas:

O que ia tornar a ter. O advôo branco das pombas mansas. A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa – parecia um buquê num vaso. O chiqueiro grande, a gente ouvindo o sogrunho dos porcos. O curralzinho dos bodes. Pequenino trecho de uma cerca-viva, sobre pedras, de flor-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes – por dentro da outra cerca, de pau-ferro.

Considerando-se a carga erótica que permeia a relação de Soropita e Doralda, o trecho “O advôo⁵ branco das pombas mansas” remete ao “Cântico dos cânticos”, como explicita Guimarães Rosa (1981, p. 50) em carta a Edoardo Bizzarri. De fato, no texto bíblico, que intercala a fala amorosa do homem e da mulher, tem-se, na tradução de Álvaro de Campos (2004, p. 116): “Como és bela § minha amiga/ Como és bela § teus olhos quase pombas [...] / Já se ouve em nosso país § o arrollo da pomba-rola [...] / Minha pomba § nos nichos do penedo / nas frinchas § do rochedo §§ / dá-me que eu veja teu rosto.” A menção às romãzeiras e ao espaço cercado também remonta a esse texto – “Jardim fechado § minha irmã-esposa §§§ Laguna reclusa § fonte selada / Tuas ramas § pomar de romãs §§ com § frutos de delícia §§§§” (CAMPOS, 2004, p. 125), em cujas linhas S. Bernardo lê uma técnica de elevação. (DURAND, 2001, p. 127)

Se tais conexões reafirmam imagens de beleza, ascensão e pureza – “advôo branco”, “paineira alta”, “galhos só cor-de-rosa” -, pode-se pensar que a referência ao chiqueiro e ao curralzinho dos bodes traduza imagens de feiura, depressão e sujeira. Lotman (1978, p. 361-362) menciona “[...] um modelo distinto da ordenação do mundo orientado segundo a vertical. Numa série de casos, o alto é identificado com o ‘espaço’ e o ‘baixo’ com a exiguidade, ou o ‘baixo’ com a ‘materialidade’ e o ‘alto’ com a ‘espiritualidade’”. Nota-se a oposição alto-baixo em “advôo branco das pombas” e “sogrunho dos porcos”, acentuada pelo termo “sogrunho” que, para Martins (2001), é um vocábulo onomatopaico “[...] mais sugestivo do som grave produzido pelos porcos do

⁵ Termo não dicionarizado, de sentido igual a “voo”. “De **ad** + **vo** (Cf. lat. **advolare**, ‘voar em direção a’; voar)”, o que sinaliza movimentos expansivos no trecho. “Note-se a transposição do adj. branco, que deixou de modificar pombas para modificar advoo (hipálage).” (MARTINS, 2001)

que “grunhir”, pois só tem vogais fechadas.” A expressão “parecia um buquê num vaso” sugere núpcias, esponsais, ao passo que os animais citados – porcos⁶ e bodes⁷ – indicam degradação.

No conhecido caminho entre os dois vilarejos, Soropita encontra-se com Dalberto, amigo de outros tempos, em uma comitiva de gado, e o motivo do ciúme instaura-se: “[...] Doralda espalhava fama, mulher muito procurada... O Dalberto, moço femeeiro...” (ROSA, 1976, p. 44). Em um segundo momento, sabedor da paixão do amigo por Analma, Soropita desloca o ciúme doentio para Iládio, negro integrante da comitiva, temeroso de que este pudesse ter sido “freguês” de Doralda, tal como fora, de fato, Iládio, um boiadeiro negro que conhecera Doralda como meretriz.

Considera-se, portanto, que a chegada de Dalberto é um fato do presente da narrativa que causa, na mente do protagonista, não somente a revivescência de circunstâncias passadas, porque o passado já é frequentemente retomado nos devaneios a que se entrega, mas, muito mais que isso, “o ciúme [...] funciona, aqui, como o catalisador que faz reunir as imagens que, na superfície do devaneio, estavam dispersas” (PRADO JR., [19...], p. 210). Por conseguinte, os processos mentais são exacerbados, em detrimento das ações, a tal ponto que Soropita se deixa conduzir pelas diretrizes fantasiosas da imaginação, mesclando devaneios secretos e realidade.

Nesse passo, reafirma-se a proposição inicial deste artigo, ao se verificar que, com as modificações operadas por Guimarães Rosa em *Corpo de baile*⁸, especialmente em relação às personagens, sua produção se afasta, de fato, do caráter regionalista tradicional, ao deslocar-se do documento e do pitoresco. Com isso, em “Dão-lalalão: o devente”, os desdobramentos do enredo mostram a progressiva entrada na psique do protagonista, o que é comprovado por mecanismos oriundos do campo psicanalítico acionados nos trabalhos de sonho maquinados por ele, no quais há mostras da primazia do significante⁹ sobre o significado, o que se observa, notadamente, no caso da fixação em Iládio: o negro representa um significante que remete a uma realidade concreta veiculada pelo enredo, pois ele toma parte da ação. Assim, com Sabarás e Iládio a ideia é aversiva: há o desejo de expulsar da imaginação um significante repulsivo – Sabarás – o que virtualmente se consegue, deslocando-o¹⁰ para Iládio, que é subjugado pelo protagonista na cena final. (FARIA, 2008, p. 135)

A sequência da narrativa sugere superação: “Mas o preto Iládio deitado na poeira, açapado, cobra urutu desquebrada [...] Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia por mil anos.” (ROSA, 1976, p. 78) Simbolicamente, com a expulsão de Iládio, Soropita tenta livrar-se do destino mortal, que determina

⁶ Conforme Cirlot (2005), o porco é o “símbolo dos desejos impuros, da transformação do superior em inferior e do abismo amoral da perversão”, motivo que se relaciona diretamente à vida pregressa de Doralda, como ela mesma acentua: “Aí eu era muito afreguesada, Bem, era uma das que eles apreciavam mais.” (ROSA, 1976, p. 67)

⁷ Simbolicamente, a figura do bode liga-se a Soropita, devido a seu passado culposo, pois o animal atua como “símbolo da projeção da própria culpa sobre outro, com repressão da sua consciência.” (CIRLOT, 2005) Como considera M. Bonaparte (apud DURAND, 2001, p. 143), “a figuração de certos animais, munidos de armas naturais ou das partes isoladas destas, serve muitas vezes de meio de defesa contra a influência dos demônios.” No caso em questão, os demônios tanto podem ser os pensamentos renitentes do protagonista quanto as ameaças externas de que ele se julgava vítima.

⁸ Oswaldino Marques (1957, p. 176), em ensaio pioneiro, destaca a intensa vida subjetiva e a introspecção das personagens de *Corpo de baile* como uma novidade em relação a *Sagarana*.

⁹ Segundo Lacan (1998, p. 505-506; grifos do autor), “[...] o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. [...] Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento. Impõe-se, portanto, a noção de um deslizamento incessante do significado sobre o significante.

¹⁰ O psicanalista francês (LACAN, 1998, p. 514-515) acentua que é sempre em ação no discurso que ocorre o deslizar do significado sob o significante no sonho, abrindo duas vertentes: “A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta. A *Verschiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte de significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado para despistar a censura.

a finitude da própria existência, associada às temíveis transformações que são a velhice, a impotência, a doença, a morte. Assim, na narrativa, os apelos de Eros, evidenciados pela figura de Doralda, associam-se a Tântalus¹¹ e a Cronos: para Durand (2001, p. 194), “se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo.”

Por esse raciocínio, explica-se também porque o protagonista é moldado por ideais de repetição: ao projetar as mesmas imagens, livra-se do avanço temporal: “[...] a imaginação organiza e mede o tempo, [...] e vem, pela periodicidade, consolar da fuga do tempo.” (DURAND, 2001, p. 197)

Conclusão

No fecho deste trabalho, comprova-se, com Freud (apud BOSI, 2000, p. 26), que a *vis* combinatória do devaneio é o passo inicial da criação poética e em “Dão-lalalão – o devente” as imagens surgem acentuadas pelo caráter reiterativo da mente do protagonista, notadamente em relação à intensidade dos prazeres sonhados e experimentados com Doralda, que remete à esposa sensual do *Cântico dos cânticos*.

Dessa forma, as imagens elevadas e rebaixadas, excitantes e repulsivas, selecionadas pelo ensimesmado Soropita atuam com fonte e manutenção da poeticidade do discurso: “Arma da memória, efígie remota do eterno retorno, a recorrência faz o que pode para nos distrair das penas que inflige a consciência do tempo e da contradição.” (BOSI, 2000, p. 37)

Tem-se, portanto, um afastamento dos moldes tradicionais da estética regionalista. Embora sejam explorados referentes de tempo e espaço que enquadram a história no cenário rural do interior mineiro, a função destes é minimizada, enquanto a exploração das virtualidades da palavra alcança alto grau, matizada pelo olhar do protagonista, que, ao selecionar seres e objetos e com eles tecer redes de afeto ou desafeto, sustenta a centelha da poesia, que flutua entre sentimentos, desejos e aspirações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1] BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 2] CAMPOS, Haroldo. de. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- 3] CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro: 2005.
- 4] DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 5] FARIA, Elisabete Brockelmann de. *Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de baile*. 2008. 213 f. Tese. (Doutorado em Letras: Área de concentração: Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- 6] HOUAISS, A; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- 7] JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975. p.118-162.

¹¹ Como bem observou Roncari (2007, p. 72), Doralda pode ser associada a Pandora, responsável por instilar o mal na humanidade. Acerca do nome “Pandora”, “[...] três etimologias podem ser consideradas: ‘a que dá tudo’, ‘a que recebe tudo’, e ‘a que tira tudo’.” (PUCCI apud LAFER, 1996, p. 73)

- 8] LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 493-533.
- 9] LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- 10] LAFER, Mary de Camargo Neves. *Os trabalhos e os dias*: Hesíodo. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- 11] LOTMAN, Yuri. O problema do espaço artístico. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 359-375.
- 12] MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 13] MARQUES, Oswaldino. A revolução Guimarães Rosa. In: _____. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: INL, 1957. p. 173-177.
- 14] MARTINS, Nilce Santana. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001. 536 p.
- 15] MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza – a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- 16] PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 15-31
- 17] PRADO JR., Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonade, [19--], p. 19-226.
- 18] ROSA, João Guimarães. Dão-lalalão – o devente. In: _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 3-79.
- 19] ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T.A. Queiroz / Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981. 147 p.

Autor(a)

1 **Elisabete BROCKELMANN DE FARIA, Profa. Dra.**
Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé (UNIFEG)
betebroc@uol.com.br

Prof. Dr. Nome e Sobrenome do Autorⁱ (SIGLA IES, não citar faculdade ou depto. aqui)
Doutorando Nome e Sobrenome do Autorⁱⁱ (SIGLA IES, não citar faculdade ou depto. aqui)
...

Resumo:

Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas – Estilo Texto Resumo ABRALIC – Times New Roman 11 – Mínimo 3 linhas e máximo 10 linhas.

Palavras-chave: palavra-chave1, palavra-chave2, palavra-chave3, palavra-chave4, palavra-chave5 (máximo de 5)

1 Introdução

Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Para ênfase ou destaque deve ser usado negrito** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Mínimo de 5 e máximo de 10 páginas; os resumos não serão publicados sem texto integral** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC.

Citação com mais de 3 linhas – Estilo Citação ABRALIC – Times New Roman 11
Recuo de 4 cm à esquerda, sem aspas, sem itálico, seguidas do sobrenome do autor em maiúsculas, ano da publicação e páginas. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico e traduzidas em nota de rodapé. (SOBRENOME, 9999. p.00).

Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Para ênfase ou destaque deve ser usado negrito** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Mínimo de 5 e máximo de 10 páginas; os resumos não serão publicados sem texto integral** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC.

2 Estilo Nível 1 ABRALIC

Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Para ênfase ou destaque deve ser usado negrito** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do

Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Mínimo de 5 e máximo de 10 páginas; os resumos não serão publicados sem texto integral** - *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC.

1.1 Estilo Nível 2 ABRALIC

Mínimo de 5 e máximo de 10 páginas; os resumos não serão publicados sem texto integral - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Para ênfase ou destaque deve ser usado negrito** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico*.

1.2 Estilo Nível 2 ABRALIC

Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - **Mínimo de 5 e máximo de 10 páginas; os resumos não serão publicados sem texto integral** - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Para ênfase ou destaque deve ser usado negrito**.

3 Estilo Nível 1 ABRALIC

Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Para ênfase ou destaque deve ser usado negrito** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico* – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - **Mínimo de 5 e máximo de 10 páginas; os resumos não serão publicados sem texto integral**.

Conclusão

Palavras estrangeiras devem estar em itálico – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - **Mínimo de 5 e máximo de 10 páginas; os resumos não serão publicados sem texto integral** - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC - Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – **Para ênfase ou destaque deve ser usado negrito** – Texto em Times New Roman 12 Normal Estilo Corpo do Texto ABRALIC – *Palavras estrangeiras devem estar em itálico*.

Referências Bibliográficas

- 1] Referências conforme ABNT
- 2] ...

iAutor(es)

Resumo:

Com a publicação de Sagarana, em 1946, novamente o regionalismo estava em pauta na literatura brasileira, tendo como foco o sertão mineiro e sua dimensão remota. Esse mundo rural, multicolorido e exótico, apresentado em linguagem singular, revela, por certo, nova concepção do

que se convencionara chamar regionalismo. Dez anos depois, *Corpo de baile*, um conjunto de sete narrativas, acentua o caráter inovador conferido ao elemento regional, ora imbricando-o, ora diluindo-o ao discurso poético e à composição diferenciada das personagens centrais. Com base na narrativas de *Corpo de baile* "Dão-lalalão - o devente", a pesquisa revela que a obra de 1956 já avança na concepção do regionalismo, o que possibilita visitar essa produção rosiana, com a distância estética que o século XXI permite, e traçar novas diretrizes analíticas.

ii **Primeiro nome e SOBRENOME, titulação (ex. Profa. Dra., Prof. Ms., Doutorando)**

Nome por extenso da Instituição (SIGLA da Instituição)

Departamento, se necessário

E-mail