



## Notas numerológicas e musicais em “Corpo fechado”

Numerological and musical notes in Guimarães Rosa's story

Ivan Siqueira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa aspectos numerológicos e musicais em “Corpo fechado”, *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa. Sugere-se que o texto possa ter a sua fruição ampliada por meio de outras metodologias e adensamento analítico. Elementos de numerologia (conotações místicas dos números), teoria musical (alusão à forma sonata e à estrutura da sinfonia clássica – Haydn, Mozart e Beethoven) e teoria literária comparada são as ferramentas teóricas para essa leitura.

**Palavras-chave:** Corpo fechado. Literatura Comparada. Música e Literatura. Numerologia.

**Abstract:** This article studies numerological and musical evidence in the short-story “Corpo fechado”, *Sagarana* (1946), by Brazilian writer João Guimarães Rosa. It is suggested that reading the text can be enhanced by including on Literary Analysis rudiments of Numerology (the mystical connotations of the numbers) and Music Theory (the allusion to the sonata form and structure of the classical symphony – Haydn, Mozart and Beethoven).

**Keywords:** Corpo fechado. Comparative Literature. Music and Literature. Numerology.

### Introdução

Uma das especificidades da literatura é poder abarcar nos seus infinitesimais as ambiguidades e as não poucas incertezas do espírito humano. Na obra de João Guimarães Rosa, esse fenômeno pode ser intensificado por analogias musicais. Com essa finalidade, busco salientar o dado estrutural de algumas dessas aproximações em “Corpo Fechado”, *Sagarana* (1946). O método de abordagem concilia análise literária, elementos de teoria musical e rudimentos de numerologia.

A feição musical de *Sagarana* foi ressaltada já no seu lançamento: “Antes de tudo, são rapsódias, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região” (LINS, 1963, p. 263). O próprio Guimarães Rosa adensou essa percepção em

---

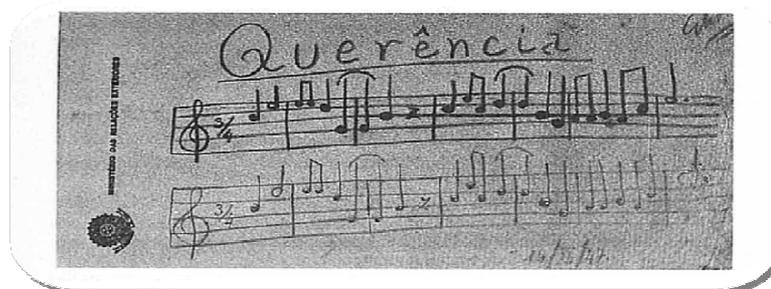
<sup>1</sup> Doutor em Letras pela FFLCH/USP. Docente na Escola de Comunicações e Artes (CBD/ECA/USP) e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI-ECA/USP).

correspondências com seus tradutores: “Modéstia à parte, mas já viu que *Sagarana* é, sem nenhum lugar-comum, um poema-musical” (Carta de 25 mar. 1965, IEB/USP).

De longa tradição entre nós, as análises de cunho sociológico ou histórico constituem valiosos aportes ao estudo da obra desse autor, mas ainda há raros estudos sobre aspectos musicais (CANDIDO, 1957; BOLE, 2004; RONCARI, 2004). Em relação à numerologia, houve sempre dificuldades de se vislumbrar as fontes populares em equidade de condições com o largo tratamento dispensado às intertextualidades eruditas (BOLE, 1973).

Ainda que a influência da música tenha sido indicada nas primeiras leituras de *Sagarana*, não foram muitos os textos que a tomaram como fulcro mais profundo de análise. Entretanto, há muito a Antropologia aludiu a eficácia da música enquanto arcabouço singular, cujas propriedades possibilitariam divisar tanto o pensamento lógico quanto as virtudes estéticas (LÉVI-STRAUSS, 1964). A composição dos episódios em “Corpo fechado” e na maioria das narrativas de *Sagarana* talvez espelhe certa fisiologia estrutural com a música: “Le caractère essentiellement constructif de l’architecture la révèle directement soumise à la loi du nombre ; et c’est en ce sens qu’on lui pourrait apparier la musique comme sa voisine la plus proche” (CORMEAU, 1947, p. 14).

Estudos genéticos nos manuscritos rosianos indicam que a música comporia mais do que um recurso adicional. É o que sugerem os fragmentos do inacabado *A Fazedora de Velas* (1947) e sua disposição musical:



(Série Manuscritos (Obra) Pasta 51, p. 5, IEB-USP).

Um estudo fecundo sobre a narrativa *A fazedora de Velas* sublinhou que:

(...) a musicalidade encontrada ou conquistada nos textos rosianos não surge somente do pleno domínio da língua e dos princípios estilísticos buscados laboriosamente para conseguir seus objetivos estéticos. É fruto de trabalho ativo com a música formal. Associa o texto com sua estrutura, subjugando as palavras a um esquema musical previamente estabelecido (CARVALHO, 1996, p. 196).

Em síntese, houve prolongada dedicação à música e grande interesse no seu aproveitamento literário pelo autor, a exemplo do estudo sobre formas musicais com apontamentos sobre a suíte (sucessão de várias danças estilizadas) e descrição de particularidades da Abertura Francesa *Lully* e da Italiana *Scarlatti* e sua importância para a evolução da forma sonata (IEB-USP, Caderno 6, p. 84).

### **Os números**

“Corpo Fechado” narra as desventuras de valentões decadentes num arraial. Manuel Fulô – o interlocutor privilegiado do narrador, dito apenas “doutor”, espécie de alterego do escritor – apresenta as suas façanhas ao lado da sua adorada mula Beija-Flor. No momento capital da narrativa, ele se vê obrigado a enfrentar um desafio real com um verdadeiro valentão, Targino. Mas o que deveria ser a simples afirmação da brabeza do valentão-mor acaba por ser um episódio cercado de mistérios.

Na carta de escreveu a João Condé, Guimarães Rosa menciona que a intenção inicial era que *Sagarana* tivesse 12 novelas, restaram 9. E que o livro fora escrito em 7 meses, tendo repousando por 7 anos. A 31 de dezembro de 1937 (data cuja soma redundava em 9) foi entregue o original à Livraria José Olympio. O autor então considerara que “Corpo Fechado” como uma de suas histórias prediletas.

A narrativa é a 7ª novela de *Sagarana* e suas 12 letras apontam, inicialmente, para um uso efetivo da numerologia e de suas simbologias: 1+2 = 3: a criação divina – criação, conservação, destruição; os 3 ciclos de vida:

nascimento, desenvolvimento e morte; enfim, a síntese espiritual. Na sua epígrafe há uma popular quadra satírica de redondilhas maiores (novamente o 7): “A barata diz que tem”. Manuel Fulô também fala em 3 desejos; ele logra 3 ciganos; Targino (7 letras – os 7 pecados capitais) berra-lhe ao ouvido a 3 passos quando o desafia.

Assim como o 3, o número 4 tem uma aura extremamente positiva. Quatro é o número relacionado à perfeição, representação da raiz de todas as coisas; os 4 elementos essenciais – terra, água, fogo e ar; as 4 estações do ano; os 4 mundos da Cabala: Emanação, Criação, Formação e Ação; as 4 letras do nome de Deus (YHVH); os 4 evangelistas – Mateus, Marcos, Lucas e João; e outras muitas referências.

O curioso é que a narrativa mescla esses valores e auras positivas com os seus opostos, o que instaura a imprecisão como um valor fundamental no texto, a começar pela epígrafe:

A barata diz que tem  
Sete saias de filó  
É mentira da barata:  
Ela tem é uma só.  
(Cantiga de roda) (ROSA, 2001, p. 293)

Essa ambiguidade também perpassa o nome do herói e valentão Manuel Fulô. Segundo os preceitos da numerologia, a aura da personalidade é dada por 3 elementos presentes no nome. A soma das vogais (relativo ao signo lunar no mapa astrológico) mostra a vida privada e íntima; as consoantes (relativo ao signo ascendente), a vida pública; e o conjunto (relativo ao signo solar) simboliza o caráter na sua integralidade (DODGE, 2005).

As letras se associam a números e cada instância adquire peculiaridade e valores espirituais próprios. Desse modo, a soma das vogais do protagonista resultaria no algarismo 9, expressão de ânsia, energia e desejo de grandiosidade, bem coerente com as conversas que ele tem com o narrador e com as prováveis mentiras elencadas por ele. O caráter de sua vida pública é dado pelo 3, o que confere comunicabilidade fácil, tendendo para o

exibicionismo, característica que lhe cai como uma luva, também por ser a síntese, resultado da soma das duas instâncias: 12, ou  $1+2 = 3$ .

Mas a numerologia é um processo especulativo, de busca, não de chegada. O que ela fornece são sinais, rumos de águas caudalosas e vivas que tecem o caminho para o esplêndido jogo que a literatura dos grandes mestres proporciona – exuberância dos materiais humanos mais vivos, contradição, ambiguidade, magia, o desconhecido. O emprego dos signos da numerologia no texto parece ocorrer em larga medida, até mesmo pela verificação de que a estrutura da narrativa tem quatro momentos bem demarcados, com sugestivas possibilidades de leitura segundo uma aproximação com os parâmetros músicas da Sonata ou Sinfonia.

### **A música**

A Sonata Clássica era geralmente composta de três ou quatro partes e tinha uma estrutura que primava pelo equilíbrio musical entre as partes. A Sinfonia, que herdara a sua estrutura da forma sonata, frequentemente apresentava 4 movimentos. “Corpo Fechado” e a tentativa de *Sagarana* podem ser lidos/ouvidos como esboços sinfônicos cujo ápice seria alcançado em *Grande Sertão: Veredas*.

O I movimento de uma Sinfonia apresenta suas principais linhas melódicas e concepção harmônica, como também inclui as frases, temas e motivos centrais a partir dos quais a composição se desenvolverá. Em “Corpo Fechado” o primeiro “motivo” que se apresenta é o embuste, seguido pela violência. A quadra satírica com versos de redondilha maior, a numerologia do título, das personagens e seus destinos trágicos traçam a tessitura atmosférica da narrativa. Esse I movimento compreenderia da epígrafe ao trecho em que o narrador proclama: “E assim falou Manuel Fulô” (ROSA, 2001, p. 293-7).

As primeiras cadências desse movimento explicitam o destino cruel do valentão José Boi (7 letras, no caso, signo do mal). No auge da sua carreira de brabeza, ele briga e afugenta 3 praças. Seguem-se as peripécias de outros valentões e seus respectivos finais patéticos: prisão, morte violenta. Desidério,

Adejalma, Miligido representam o tecido tênue, trágico e inócuo dessas existências.

O I movimento da narrativa tem igualmente uma apresentação ligeira dos fatos, uma espécie de andamento *allegro* do I movimento das Sinfonias Clássicas. Tanto é que a história começa acelerada: “José Boi caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço” (Ibidem, p. 293). As desventuras dos valentes continuam pela prosa fácil e escorregadia de Manuel Fulô.

O II movimento expõe as minúcias da ação das personagens e seus motivos vinculantes. Ocorre o predomínio da locução pelo narrador, uma vez que no anterior é praticamente Manuel Fulô quem relata os fatos, entrecortado pelas intervenções e questionamentos desta outra personagem. A rapidez do movimento anterior aqui adquire a densidade necessária ao desenvolvimento das ações condutoras da narrativa. É o tempo do *adágio* do II movimento sinfônico – o equivalente ao desenvolvimento das “frases” “motivos” e “melodias” da exposição inicial que, na narrativa, representa o destino final dos valentões.

A repetição da enumeração dos nomes dos valentões – “José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo... Só podia haver um valentão de cada vez. Mas o último, o Targino, tardava em ceder o lugar.” (Ibidem, p. 297) – liga a sequência anterior às vicissitudes que serão apresentadas. Ficamos sabendo da hierarquia dos valentes da região: “valentões”, “sub-valentões”, “mau gênio”, “sedentários de mão pronta” (Ibidem, p. 297); e também algumas poucas notas acerca da ida do narrador, um médico, àquele local carente de civilização.

Por meio de seu olhar identificamos a fragilidade das relações pessoais, a violenta estratificação social e a ausência de perspectivas de emancipação socioeconômica naquela população. Também é possível verificar outras “notas dissonantes” nos valores morais perpassados pela conduta do narrador. A história dos valentes parece simular os componentes do alcoolismo e da vadiagem mais como resultantes de uma moralidade débil do que como notas de uma conjuntura de exclusão, abandono, precariedade e arraigada violência institucional.

Não se observam sinais da causalidade histórica dessas circunstâncias e dos processos políticos fundamentais definidores dessa “pobreza espiritual”. Essa percepção é reverberada pelo narrador, repercutindo igualmente nos valentões, em especial Manuel Fulô: “O sujeito não tinha cobre nem p’ra um bom animal de sela... O que ganhava ia na pinga... Mão aberta...” (Ibidem, p. 294). É isso que ele diz sobre o valentão José Boi, a fim de desqualificá-lo como concorrente ao posto de mais valente da região.

A leitura apressada e consoante alguns valores assinalados na narrativa indicaria que se trata meramente de vagabundos, gente não talhada para o trabalho e afeita a facilidades – isso explicaria o atraso material da localidade e a fragilidade de suas instituições, o apego a superstições, crenças e hábitos incompatíveis com uma desejável racionalização provedora de estabilidade e progresso.

Nesse sentido, a escolha de um narrador médico para ir a um local ermo e lúgubre revela que se opera sobre o signo da salubridade, da força da ciência e modernidade de hábitos. Por isso soa irônica a vociferação de Manuel Fulô acerca da índole do povoado: “Isto aqui é terra de gente brava...” (Ibidem, p. 297).

Bravura que não redunde em luta ou desejo de ter o próprio destino em mãos, em melhores condições de vida? Embora apressada, essa perspectiva redutora é veiculada pela narrativa. E essa ocorrência se assemelha a um *leitmotiv* (motivo condutor), à maneira sistemática como foi concebido por Richard Wagner (*Grundmotiv*) em suas Óperas.

Por outro lado, pelo exposto nas desventuras, é forçoso reconhecer que mesmo os valentões, se pudessem, se renderiam à estabilidade e à previsibilidade do convencional restritivo das leis, em prol de uma existência com menos agruras, violência e carestia. O próprio Manuel Fulô expressa essa vontade quando menciona seus três desejos: uma sela mexicana para a sua estimada mula Beija-Flor, ser boticário ou chefe de trem-de-ferro, com fardamento completo (Ibidem, p. 305).

Nesse II movimento, vemos também que o valor moral da educação e trabalho é em geral desconhecido pelos populares do arraial. Quando Manuel

Baptista é procurado pelos “sub-valentões”, “Os do-Quintiliano”, os dois ou três irmãos, ele é encontrado ensinando aos filhos do negociante João Italiano.

Haveria nessa cena a afirmação de dois valores comumente associados ao progresso do Brasil, o comércio de *commodities* e a imigração europeia entre o final do século XIX e o começo do XX? Ou meramente a constatação da pouca importância dada aos estudos e ao progresso pela “brava gente brasileira”? O que é certo é que esses motivos condutores funcionam como bússola para a compreensão da experiência empírica das personagens num “continente” polissêmico.

Ainda nesse movimento denso de apontamentos, acontecimentos e reminiscências, o narrador desvela o seu pensamento em relação à conformação ético-moral dos afrodescendentes, numa espécie de outro *leitmotiv* da história: “E os pretos vendem a vida pela festa do Congado, que, por sinal, leva três dias, mas exige ensaios que devem durar o ano inteiro” (Ibidem, p. 300). O narrador, que é médico, diz isso depois de enumerar as qualidades dos bois.

Mesmo em Manuel Fulô, um mestiço, há um arraigado preconceito étnico quando ele fala de Miligido, um valentão de outrora: “Esse era bom... Homem justo. O que ele era era preto... Mais preto do que os outros pretos, engomado de preto (...) preto até por dentro!” (ROSA, 2001, p.295). Depois, acrescenta: “Um dia ele me deu uma escova de dente, quase nova... Eu acho que ele encontrou a tal nalgum lugar e não sabia que serventia aquilo tinha...” (Ibidem, p. 296).

Miligido encarna os estereótipos da fealdade, bondade e burrice comumente associados aos afrodescendentes na literatura brasileira. Mas essa “linha melodia” não para por aí. O herói da narrativa, Manuel Fulô, de acordo com o narrador, seu amigo, é descrito com feições similares a de animais: “cabelo preto, corrido”, “dentes de fio em meia-lua”, “malares pontudos”, “lobo da orelha aderente”, “testa curta, fugidia” (Ibidem, p. 300).

Essa depreciação estética dos atributos físicos do mestiço Manuel Fulô tem correspondência a outros aspectos de sua psicologia que eram largamente amparados no imaginário cultural do Brasil pós-abolicionista, a partir da

formulação de ideologias raciais que têm sido combatidas com veemência ultimamente (MUNANGA & GOMES, 2006). É que, além de medonho, animalesco, “meio surdo”, “gago”, “pingadinho”, ele é dado como “manhoso”, ardiloso. Completa o quadro a sua origem familiar inautêntica: “Era de uma apócrifa e abundante família Veiga, de uma veiguíssima veigaria molambo-mazelenta, tribo de trapeiros fracassados, que se mexiam daqui p’r’ali, se queixando da lida e da vida: – ‘Um maltírio’...” (ROSA, 2001, p.300-1).

Manuel Fulô é representado em consonância aos estereótipos e preconceitos difundidos e associados aos afrodescendentes e mestiços em geral: feios, lascivos, maliciosos e avessos ao trabalho. “O meu amigo gostava de moças, de cachaça, e de conversar fiado” (Ibidem, p. 301). Dos vários “motivos” do II movimento, destacam-se aqueles ligados à genealogia e à composição psicofisiológica de Manuel Fulô.

No III movimento da narrativa, exibem-se os dados do seu aprendizado de malandragem nas negociações de cavalos com os ciganos – outro indício de preconceito?! Em três meses, é com eles que Manuel Fulô se adentra nas artes da embrulhação e maquiagem em fazer um pangaré ressurgir como puro-sangue na exata hora da venda do animal:

(...) Já entendia de tudo quanto era manha de lidar com cavalo. Batia a mão num bicho de anca chata, cesto-de-urso, cambeta, de galope desunido, rasga-tapete, baixo de quartela, transcurvo ou boletado... Revirava com ele, fazia ele comer bastante milho, dava sal de enxofre (...) e aquilo ele ficava prontinho uma montada luxenta (...). (Ibidem, p. 307-8).

Tornando-se um “doutor” no assunto, Manuel Fulô chega a superar os mestres ciganos, inclusive logrando três deles (Bertolameu, Pachencho e Cuntrino) de uma só vez, numa venda de cavalos sem andadura e de procedimentos desqualificados. Interessante notar a ligação entre a duradoura “pedagogia escravocrata do amor do lombo pelo chicote” e a pedagogia através da qual Manuel Fulô convence os animais ruins a parecerem melhores do que efetivamente eram:

Quando queriam voltar outra vez p'rá suas desordens, eu assobiava, e tornavam a tomar jeito de gente, com medo de entrar no couro, que se não eu chegava mesmo o pau! E eles concordaram com a minha regra, e cruzaram trato comigo, de andar direito o principiado dos minutos, eu acho que por causa que eles tinham bom coração (...). (Ibidem, p. 310).

Entre o III e IV movimento parece existir um “intermezzo” (Ibidem, p. 317-321). É o momento em que ressurgue o valentão Targino. Aproxima-se o necessário confronto entre ele e Manuel Fulô para se afirmar de vez o verdadeiro valentão da localidade.

Bem próximo do modelo sinfônico, o IV movimento é enérgico e finalizador. As inúmeras “narrativas”, seus “motivos”, “cadências” e “melodias” que reverberaram em diferentes episódios e intensidade confluem para o derradeiro momento. O Valentão Targino quer dormir com a noiva de Manuel Fulô antes do casamento. O narrador, amigo dele, recorre sem sucesso às três autoridades locais: eclesiástica, policial e civil. Não havendo qualquer iniciativa por parte delas em mitigar a questão, o único recurso honroso é o duelo. Mas Manuel Fulô não é um autêntico valentão, sendo imperativo que surja alguma magia que o transforme em herói, dotando-o da coragem que ele não tinha. Trata-se então do itinerário mitológico do herói (CAMPBELL, 2003).

Manuel Fulô, como nos enredos das narrativas atemporais, tenta fugir ao combate, recusando sua “missão”. A situação é antiga, Ulisses simula loucura para tentar escapar do embarque a Tróia. Portanto, faz-se necessária a intervenção de um mentor, no caso, o Toniquinho das águas, para que haja a morte simbólica do covarde Manuel Fulô, ressurgindo, através dele, o herói que salvará o povoado da sinistra figura do demo encarnada, e também a sua noiva, “(...) uma rapariguinha risonha e redonda, peituda como uma perdiz. Bonita mesmo, e diversa, com sua pele muito clara e os olhos cor de chuchu.” (ROSA, 2001, p. 303).

Uma das leituras possíveis é que a situação extrema poderia ensejar a mudança da irracionalidade para a razão; a mula pela mulher; a fraqueza pela coragem; o primitivismo pela civilização. Ao intencionar dormir com a noiva do

outro, Targino, mais do agredi-lo, representaria o atraso. Por essa razão, todo o arraial se unifica na torcida por Manuel Fulô. Contudo, é a magia que facilita ao povoado escapar da usurpação de sua última dignidade, a honra da virgem:

- Não fazer nada seria uma infâmia... Temos de defender a das Dor! Há momentos em que qualquer um é obrigado a ser herói...
- Uma osga!
- E o amor, Manuel? Ela é a tua noiva! Esta história...
- Que história, que mané-história! O senhor está é caçoando comigo...
- Não, porque...
- Porque-isquê!
- A minha...
- Que-inha?
- Cala a boca! (Ibidem, p. 318)

Encerrado o feito, Manuel Fulô retorna ao cotidiano de bebedeiras e exageradas descrições sobre a sua suposta valentia. As forças que o transcenderam já não têm mais razão de ser. Mesmo porque a história “termina” com o arraial recebendo a instituição policial que terá o monopólio da violência.

## **Conclusão**

Podemos considerar que “Corpo Fechado” enuncia duas realidades inconciliáveis que se digladiam num embate dramático: os “valentões” promotores da desordem e as forças que tentam lhe fazer frente. O clímax do drama – a luta entre Manuel Fulô e Targino – se assemelharia a um embate tonal. As tensões aumentariam devido a diversas modulações e distanciamento entre as tonalidades centrais (o atraso *versus* a civilização).

As “tonalidades” dariam corpo ao esteio formal das forças contrárias inerentes a um determinado espaço e estágio da sociedade brasileira – o sertão. Essas forças colidentes, a exemplo de tonalidades em contraste, exibiriam suas características e revelariam suas peculiaridades (motivos) por todo o enredo.

As inúmeras idas e vindas da narrativa (o recontar das tragédias comuns dos valentões) simulariam a reutilização musical de motivos e a sua transformação em temas. A constituição do caráter das duas individualidades representativas (Manuel Fulô e Targino) condensa parâmetros (paradigmas morais), atos (as ações desmedidas, os padrões de honra, de comportamento), gradação de ações (a sucessão de desgraças que acometem os valentões) e variação (a multiplicidade de modos de agir segundo a mesma lógica da violência), conforme a peculiaridade inerente a cada *ethos*.

Cada representação encerraria um drama particular cuja força centrípeta é a violência desregulada. O resultado final é a morte de Targino. É como se as “tonalidades” indesejadas prolongassem as forças do atraso (monarquia, escravidão, conservadorismo), impedindo as supostas forças da modernidade (república, liberdade, liberalismo). Em notas mais fortes, sertão *versus* civilização: “(...) tiveram um tiroteio com os soldados... Isto aqui é uma terra terrível, seu doutor...” (Ibidem, p. 297).

O caráter trágico dessas modulações é que a passagem de um estágio a outro sobrevém sem as aproximações necessárias, sem as devidas cadências, sempre de modo abrupto. A instauração de um novo tom, de outra esfera espiritual nunca se completa inteiramente, é uma composição que “contraria” as leis da harmonia. Parece ser essa uma das metáforas dos conflitos da narrativa.

Observa-se, ainda, a sobrepujança das tensões resultantes do inter-relacionamento do impulso linguístico experimental, do fabulador e do moralista (BOLE, 1973, p. 52). Todos os autênticos valentões têm um fim trágico, uma espécie de pagamento pelas faltas cometidas. A história ocorreria como uma espécie de prospecção rumo ao futuro. O fim dos valentões e o controle da violência pelo Estado é um dos seus pontos de dramaticidade e inexorável realidade que viria a se impor.

As voltas e “re-voltas” entre as representações sociais, os desatinos da vida agreste, a malícia e a ironia de um valentão sem valentia, o papel da religiosidade, as implicações materiais na vida espiritual, e vice-versa – tudo convergiria para o enfrentamento e derrota da valentia desmedida, inclusive

pela aprovação social e religiosa: “Manuel Fulô fez festa um mês inteiro, e até adiou, por via disso, o casamento, porque o padre teimou que não matrimoniava gente bêbada. Eu fui o padrinho” (ROSA, 2001, p. 324).

Os “movimentos oblíquos” das harmonias de “Corpo fechado” refletiriam dicções dissonantes do Brasil, avanços e retrocessos, pelo prisma característico do viés sertanejo rosiano.

### **Bibliografia**

BOLE W. **Fórmula e Fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

CAMPBELL, J. **The Hero's Journey**: Joseph Campbell on His Life and Work. New World Library, 2003.

CANDIDO, A. **O sertão e o mundo**. In: **Diálogo**. São Paulo: Sociedade Cultural Nova Crítica, nº 8, nov., 1957.

CARVALHO, C. **Revista do IEB**, São Paulo, nº 41, 1996.

CORMEAU, N. **Physiologie du roman**. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1947.

DODGE, E. **Numerologia**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. **Mythologiques I**: Le cru et le Cuit. Paris: Plon, 1964.

LINS, A. **Sagas de Minas Gerais**. In: **Os Mortos de Sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MUNANGA, K.; GOMES, N. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.