



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**CLARISSA CATARINA BARLETTA MARCHELLI**

**DO ERRO À GRAÇA:  
A sobrevida da cultura clássica e da tradição medieval  
em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa**

**Campinas**

**2021**

**CLARISSA CATARINA BARLETTA MARCHELLI**

**DO ERRO À GRAÇA:**

**A sobrevida da cultura clássica e da tradição medieval  
em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa**

*Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas como parte dos  
requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora  
em TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA, na Área de TEORIA  
E CRÍTICA LITERÁRIA.*

**Orientadora: Suzi Frankl Sperber**

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA  
ALUNA CLARISSA CATARINA BARLETTA MARCHELLI,  
E ORIENTADA PELA PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. SUZI FRANKL SPERBER

**CAMPINAS**

**2021**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Marchelli, Clarissa Catarina Barletta, 1983-  
M332d Do erro à graça: a sobrevivência da cultura clássica e da tradição medieval em  
Corpo de Baile, de Guimarães Rosa / Clarissa Catarina Barletta Marchelli. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Plotino. 3. Dante Alighieri,  
1265-1321. Divina comédia. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** From error to grace: The survival of classical culture and medieval  
tradition in Corpo de Baile, by Guimarães Rosa

**Palavras-chave em inglês:**

Rosa, João Guimarães, 1908-1967

Plotinus

Dante Alighieri, 1265-1321. Divine Comedy

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Erich Soares Nogueira

Adna Candido de Paula

Maria Lucia Guimarães de Faria

**Data de defesa:** 14-05-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4609-5319>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4716295137983292>

Powered by TCPDF (www.tcpdf.org)



**BANCA EXAMINADORA:**

**Suzi Frankl Sperber**

**Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior**

**Erich Soares Nogueira**

**Adna Candido de Paula**

**Maria Lucia Guimarães de Faria**

**IEL/UNICAMP  
2021**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL**

O proêmio é o início do discurso,  
que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulo  
ao prelúdio. Todos eles são inícios e como que  
preparações do caminho para que se segue.

(Aristóteles, *Retórica*)

## **DEDICATÓRIA**

À minha família, que não desiste de mim.

Aos meus amigos, cuja presença basta.

E ao amor que nos atravessa.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, Suzi F. Sperber, pela confiança e liberdade.

E agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pela bolsa de estudos concedida, e sem a qual esta tese não estaria no papel.

## RESUMO

O presente trabalho visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado às trajetórias de seus protagonistas. O trabalho apresenta uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que nesse ciclo a percepção de um erro e as questões éticas que dele decorrem, constituem o argumento rosiano de *Corpo de Baile*. A pesquisa procurou compreender de que forma essa escolha lexical responde à necessidade de protagonistas cujo caráter é menos heroico e mais comum do que se gostaria. Porém, mais do que desfazer na contemporaneidade um conflito outrora trágico, o autor esboça em *Corpo de Baile* uma narrativa para uma vontade humana mais harmônica com o imponderável. Expressão da incomensurabilidade da vida forjada em *Corpo de Baile* são as epígrafes plotinianas, que deliberadamente dão a toada do conjunto. O trabalho procura demonstrar como o fundo místico do neoplatonista opera na economia das narrativas, apelando a um senso amoroso ascético. Para tanto, foram comparados cada um dos sete erros acometidos pelos protagonistas do conjunto rosiano à expiação de um pecado capital, como ilustrado por Dante, na *Divina Comédia*. Por fim, o trabalho procura demonstrar que do sincretismo espiritualista à síntese de correntes filosóficas, reside no bojo do ciclo rosiano um sistema setenário que faz coincidir os protagonistas da primeira e da última narrativa, isto é, a criança Miguilim que retorna como o adulto Miguel.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa. Plotino. *Divina Comédia*.

## ABSTRACT

The present work aims to highlight the passages in which the lexical error appears in *Corpo de Baile*, by Guimarães Rosa, understanding the word as the author's intuitive choice for construction and epistemological treatment given to its protagonists' trajectories. The work presents a reading against the tragic error, arguing that in this cycle the perception of an error and the ethical issues that arise from it, constitute the Rosian argument of *Corpo de Baile*. The research sought to understand how this lexical choice responds to the need for protagonists whose character is less heroic and more common than one would like. However, more than undoing a conflict that was once tragic in contemporary times, the author outlines in the *Corpo de Baile* a narrative for an human will which is more harmonious with the imponderable. An expression of the immeasurability of life forged in *Corpo de Baile* are the Plotinian epigraphs, which deliberately give the tone of the ensemble. The work seeks to demonstrate how the neoplatonist's mystical background operates in the economy of narratives, appealing to an ascetic loving sense. To do so, each of the seven mistakes made by the protagonists of the Rosian group was compared to the expiation of a capital sin, as illustrated by Dante, in the *Divine Comedy*. Finally, the work seeks to demonstrate that from spiritualist syncretism to the synthesis of philosophical currents, a seven-year system resides in the heart of the Rosian cycle that makes the protagonists of the first and last narrative coincide, that is, the child Miguilim who returns as the adult Miguel.

**Keywords:** João Guimarães Rosa. Plotinus. *Divine Comedy*.

## SUMÁRIO

<b>Prefácio</b> .....	11
<b>Primeira parte</b>	
Entre os antigos.....	19
1. Gregos.....	22
2. Cristão.....	36
3. Platonismo.....	53
4. Medievos.....	58
5. Guimarães Rosa e a memória cultural.....	77
<b>Segunda Parte</b>	
1. Miguilim e a ira.....	89
2. Manuelzão e a inveja.....	104
3. Pê Boi e a luxúria.....	119
4. Cara de Bronze e a avareza.....	131
5. Lélío e a gula.....	150
6. Soropita e a vaidade.....	162
7. Miguel e a preguiça.....	173
<b>Considerações finais</b> .....	186
<b>Referências</b> .....	187

## PREFÁCIO

Em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa confessa sobre o resultado final de *Corpo de Baile*:

E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos *Diálogos*, remotamente, ou às *Enéadas*, ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck (ROSA, 1980, p. 57).

No espólio bibliotecário de João Guimarães Rosa levantado por Suzi F. Sperber (1976), constam os diálogos platônicos e os tratados do neoplatônico, Plotino. Ao longo de sua recepção, a crítica especializada já considerou Platão e Plotino como influências decisivas na obra rosiana, sem, contudo, abordar especificamente as epígrafes do conjunto *Corpo de Baile* (1956). Com exceção de Heloisa Vilhena de Araujo (1996), que, do cruzamento dos trechos de Plotino com os de Ruysbroeck, associa cada narrativa do ciclo rosiano a um determinado céu do **Paraíso** de Dante, poucos se deram à oportunidade de rastrear a presença paratextual plotiniana no miolo do livro de Guimarães Rosa.

De minha parte, insatisfeita com o resultado da dissertação de mestrado, defendida em 2017, mantive-me analisando *Corpo de Baile* no processo de doutoramento. Se na dissertação pude demonstrar a relevância do vocábulo *erro* como estratégia de leitura para o resgate de cada um dos sete enredos de *Corpo de Baile*; na tese, faltavam ainda as epígrafes de Plotino para aplacar a minha curiosidade. Foi apenas no quarto e último ano do doutorado que encontrei na *Primeira Enéada* de Plotino uma pista valiosa para a exegese de *Corpo de Baile*: o vocábulo ἀμαρτία (*hamartía*), erro, que já se fazia presente.

Mas se a alma é sem culpa, como são os juízos? Mas então esse discurso está em desacordo com todo discurso que diz que ela **erra**, se endireita, paga penas tanto no Hades quanto ao mudar de corpo. Deve-se aderir então a qualquer discurso que se deseja; logo poder-se-ia encontrar um meio por onde não briguem. Pois o discurso que dá a alma como algo não culpável era posto dizendo que isso mesmo, um só simples em tudo, era alma e o ser em alma; e o que dá que ela **erra** entrelaça e põe diante dela outra forma de alma que tem terríveis impressões. Um composto então a partir de tudo a alma mesma vem a ser e sofre segundo o todo, e o composto **erra**, e este é o que paga a pena, e não aquele (PLOTINO, I 1, 12, grifos meu).

Segundo o neoplatônico, somos um corpo atado a uma alma, isto é, o corpo, enquanto produto da atividade da alma, não é senão uma imagem empobrecida dela (GALLEGO, 2015). Para o filósofo, a mistura do corpo com a alma é quem faz confundir impressões falsas e verdadeiras, e erra. De acordo com Plotino, a alma, obedecendo aos enganosos desejos debaixo, os do corpo, erra. Cabe à alma apenas desejar as coisas do alto, contemplando as ideias imóveis do intelecto. Na metafísica plotiniana, cabe a mística de ascense da alma em direção ao Bem. Assim, o presente trabalho nasce do desejo de ler Plotino como forma de integrar a mensagem do neoplatônico à escrita de Guimarães Rosa.

Ao longo dos anos do doutoramento fui me familiarizando com o vocabulário de Plotino, seus conceitos e sistema de pensamento, rastreando sua recepção por Guimarães Rosa. Essa recepção não atesta tão pouco contesta a ontologia plotiniana; antes, a leitura de Plotino por Guimarães Rosa faz-se porosa a uma metafísica de caráter místico. Com tamanha porosidade, quero dizer que a recepção do Plotino por Guimarães Rosa não aplica uma filosofia a uma poética; antes, faz-se poética uma inspiração de ordem filosófica. Imputando ao neoplatônico a formulação de um centro do qual tudo emana e para onde tudo converge (Cícero Bezerra, 2006), Guimarães Rosa elabora, na materialidade narrativa ficcional, a sua própria forma movente do meio (ROWLAND, 2011).

Preciso lembrar aqui que a literatura, enquanto atividade imaginativa, é tão abstrata quanto qualquer teoria ou conceito filosófico. Embora apele ao senso estético, isto é, aos sentidos, não há como a literatura se fazer aplicação de uma filosofia: porque a literatura não é jamais da ordem do pragmático. Logo, a recepção de Plotino por Guimarães Rosa defendida por mim investiga o modo como a poética rosiana se constrói, em *Corpo de Baile*, a partir da transposição de algumas questões plotinianas. Sobre o modo filosófico de se ler um texto literário, comenta o professor Douglas Garcia Alves Jr.: “A leitura *filosófica* de um texto literário é uma exposição imanente de seu processo de constituição” (ALVES, 2016). Assim, procuro, na medida do possível, compreender o aproveitamento que Rosa faz de Plotino, ao tocar em temas caros à tradição platônica, como as noções de alma, purificação e transcendência.

Denominado Uno, Bem ou Deus por Plotino, a imagem de um centro de emanção semelhante ao sol é determinante para a metafísica do neoplatônico, aproveitado na poética do escritor brasileiro. Quer me parecer que Guimarães Rosa encontra em Plotino uma fórmula para a noção de purificação: “O verdadeiro homem é outro, purificado dessas coisas, que tem as virtudes no modo de pensar, que estão constituídas na alma, que é separada; separada e separável estando ainda aqui” (PLOTINO I 1, 10). Em outras palavras, Guimarães Rosa

encontra em Plotino uma noção de consciência formulada (E. R. Dodds, 1960), e suas consequências, como transcendência (ou suprarracional), mística (isto, é, a experiência da presença de Deus) e ascese (como exercícios espirituais). Sobre a coincidência da imagem do centro plotiniana e com a consciência em Plotino, comenta Pierre Hadot:

A consciência é um ponto de vista, é um centro de perspectiva. Nosso eu, para nós, coincide com esse ponto a partir do qual se abre para nós uma perspectiva sobre o mundo ou sobre nossa alma: dito de outro modo, para que uma atividade psíquica seja nossa, é preciso que ela seja consciente. A consciência – e nosso eu – situa-se, então, como um meio ou um centro intermediário, entre duas zonas de sombras, que se desenvolvem acima e abaixo dela: a vida silenciosa e inconsciente do nosso eu em Deus, a vida silenciosa e inconsciente do corpo (HADOT, 2019, p. 31).

Embora esses termos, transcendência, mística e ascese, gozem de definições claras e precisas na história da filosofia, em Guimarães Rosa não são passíveis de determinação, mesclando-se e tendo borradas suas bordas conceituais. Tamanha indeterminação é corroborada pela evocação de imagens oníricas, pela construção de personagens sob domínio da loucura e por confissão de fé em várias passagens do ciclo. Flertando com imagens fantasmáticas produzidas por um inconsciente todo o tempo, *Corpo de Baile* acena para a consciência enquanto centro de tomada de decisão, ou nos termos plotinianos, enquanto desejo de retorno da Alma ao Um. Nesse sentido, o reconhecimento do *erro* é o reconhecimento do protagonista enquanto agente de sua própria vontade.

Assim, a leitura de Plotino por Guimarães Rosa toma uma rota em direção ao mistério de que é feita a matéria da vida. Consideradas ora por uns como sistema inaugural do pensamento científico (Agustín Uña Juárez, 2002), ora por outros como a expressão da vivência da presença divina (Christoph Elsas, 1986), as hipostasias ou realidades plotinianas, seu passo duplo - proódico e epistrófico (Antonio Dopazo Gallego, 2017), foram dispersadas e diluídas na história da mentalidade ocidental. Fomentando aquilo que Auerbach (1997) chama de “espiritualismo vulgar”, para o crítico a verdadeira herança da cultura clássica fundida ao cristianismo, as hipostasias plotinianas e seu passo duplo poderiam corresponder à “fórmula de *pathos* que se preservara, no fundo genuinamente grega”, de que nos fala Aby Warburg (2015).

Parece-me que em Guimarães Rosa, o fantasma de Plotino ressurge como um monge, um eremita, um hierofante a ditar, sob inspiração, as regras do jogo vida X morte X vida, desafiando nossa capacidade de síntese. Tal como uma adivinha, as epígrafes plotinianas tatuam uma mensagem a ser decodificada pelo leitor de *Corpo de Baile*. Expediente linguístico

típico do neoplatônico, a pesquisadora Loraine Oliveira comenta o emprego de metáforas nas *Enéadas* como enigmas.

As metáforas quebram o ritmo do discurso estruturado em conceitos abstratos, exigindo uma atenção e uma disponibilidade, e também certa tensão do leitor ou do ouvinte, entrando no circuito afetivo e imaginativo, e redirecionando, por este caminho, o pensamento. Mas uma imagem, uma figura, só mostra para quem está atento e disposto a ver (OLIVEIRA, 2013, p. 47).

Parece-me que a invocação de Plotino por Guimarães Rosa é da mesma natureza que o emprego de metáforas do neoplatônico na sua exposição metafísica: uma fórmula de ordem mística revelada somente ao iniciado.

Paralelamente ao estudo da recepção de Plotino por Guimarães Rosa, procurei demonstrar no presente trabalho que a trajetória de cada protagonista de *Corpo de Baile* corresponde à expiação de um pecado capital, tais como aqueles encontrados no **Purgatório**, na *Divina Comédia* de Dante. Walnice Galvão, em ensaio dedicado à análise da motivação das mortes no conto “Meu o tio Iauaretê”, já identificara a presença da tradição dos sete pecados capitais na escrita rosiana:

Retomando alguns fios soltos, podem-se observar três invariantes no que diz respeito a todas essas pessoas. Primeira: o autor das mortes não tinha raiva de ninguém, achava todos muito bonzinhos, depois até ficava com pena. Segunda: todas tinham graves defeitos, do ponto de vista cristão equivalentes aos sete pecados capitais. Pense-se no medo e na gula do Preto Bijibo, na soberba e ira de Seo Riopôro e Seu Rauremiro, na preguiça de Gugué, na avareza de Antunias, na luxúria de Maria Pulrinéla e do Preto Tiodoro, aliada no caso deste ainda a medo e avareza. Terceira: todas as pessoas tinham alguma relação com *comida* e com *trabalho*, acentuada pelo texto. As três invariantes combinam sabiamente o animal, o branco e o índio, como veremos a seguir (GALVÃO, 2008, p. 24).

Portanto, a ambientação das narrativas no seio da tradição dos sete pecados capitais parece se dar tanto no rápido conto de temática indígena quanto no longo conjunto de *Corpo de Baile*. Assim, se os astros presidem as histórias rosianas, não seriam em perfeita ressonância com o **Paraíso** dantesco, como defende Heloísa Vilhena de Araujo. Antes, esses mesmos sete astros projetam um Brasil profundo no contexto da cultura clássica e da tradição medieval, preservando nos seus personagens o direito de escolha. Contrabandeando antigos e medievos para o sertão brasileiro, Guimarães Rosa insere a categoria da vontade nos seus protagonistas,

alterando nossas referências culturais. Daí a possibilidade de reversão do erro e a virtualidade da esperança enquanto virtude teologal.

Embora os principais pecados encontrem uma sistematização definitiva em Tomás de Aquino (2001), e um suporte ficcional originário na *Divina Comédia*, a noção de intervenção demoníaca na alma humana remonta a uma tradição que varia em número e nome das principais emoções a impedir a aproximação do homem com Deus (Columba Stewart, 2005). Discípulo de Orígenes, o monge Evágrio Pôntico enumerou oito “pensamentos genéricos”, isto é, emoções destrutivas que acusam a presença e a atividade de impulsos malévolos no coração humano. Na lista de Evágrio encontram-se: gula, luxúria, avareza, tristeza, raiva, acídia, vanglória e orgulho. Da tabela do monge, datada no século IV d.C., à matriz dos sete pecados capitais de Tomás de Aquino, já no século XIII d.C., nota-se a supressão da vanglória e do orgulho pela vaidade, e o intercâmbio da tristeza pela inveja – sendo o primeiro um eufemismo e o efeito do segundo na alma.

Mesmo que os “pensamentos genéricos” de Evágrio ou os pecados capitais de Aquino ocorram simultaneamente, e tenham parentesco entre si, parece-me que o *erro* dos protagonistas e a reversão de uma desgraça, em *Corpo de Baile*, dialoga com essa tradição. Transpondo essa tradição para o conjunto *Corpo de Baile*, o mesmo protagonista poderia sofrer de vários desses impulsos maléficos, sendo, no entanto, um predominante - aquele que nomeia seu *erro*. Assim, a partir da simbologia do número sete, procurei argumentar de que forma a cosmologia antiga e os pecados capitais de Aquino sugerem a filiação de *Corpo de Baile* ao **Purgatório** dantesco.

Dos astros errantes do *Timeu* de Platão, passando pelos demônios de Evágrio, uma outra escola se faz presente com a simbologia do número sete. De origem egípcia, a cosmologia do *Corpus Hermeticum* também menciona com ênfase o numeral: sete são os controladores do mundo, sete são as raças dos homens e sete são as esferas celestes. Sobre a tradição hermética, comenta o historiador Bentley Layton:

As Herméticas mais antigas interessavam-se por astrologia, pelos poderes das pedras preciosas ou semipreciosas e pelas plantas; essas obras pseudotécnicas remontam pelo menos ao início do século II a.C. Todavia, Herméticas pseudofilosóficas – que incluem tratados cosmológicos e morais – são de um período posterior: as mais antigas dessas obras podem ter sido escritas no final do século II e do século III d.C. As Herméticas “filosóficas” não são, naturalmente, verdadeira filosofia, assim como astrologia não é o mesmo que astronomia, pois ambos os tipos de Herméticas afirmam basearem-se não em observação e razão, mas em revelação. Elas, tipicamente, enfatizam a importância

do conhecimento pessoal (*gnosis*) de deus. O conteúdo filosófico dessas obras, tal como está, mostra contato com o platonismo tardio da época, e nenhum contato com a religião egípcia tradicional ou com o cristianismo. Em casos muito raros, encontram-se alusões ao estilo ou à escritura judaica, particularmente em *Poim*; é claramente possível que alguns dos autores das Herméticas tivessem lido filósofos judeus de tendência platônica, como Fílon de Alexandria (LAYTON, 2002, p. 525).

Segundo ainda *Poimandres*, um tratado da tradição hermética, a ascensão da alma em direção a Deus passa, necessariamente, pelas sete esferas celestes que figuram, cada uma, um erro a ser abandonado.

E deste modo a pessoa finalmente parte para o alto através da moldura compósita, entregando:  
na primeira esfera celeste as agências de crescimento e declínio;  
na segunda, os meios de ação má – uma arte daí por diante inativa;  
na terceira, a ilusão do desejo – daí em diante inativo;  
na quarta, eminência associada com dominação – daí em diante livre da avareza;  
na quinta, a arrogância ímpia e a temeridade da imprudência;  
na sexta, os maus pretextos para a riqueza;  
na sétima esfera celeste, a conspiração da falsidade (*POIMANDRES*, In: LAYTON, 2002, p. 539).

Não seria inócua uma justaposição dessas esferas celestes com os andares do **Purgatório** dantesco. Teríamos, então, a seguinte correspondência:

Primeira esfera – Gula, erro de Lélío;  
Segunda esfera – Preguiça, erro de Miguel;  
Terceira esfera – Luxúria, erro de Pê Boi;  
Quarta esfera – Ira, erro de Miguilim;  
Quinta esfera – Vaidade, erro de Soropita;  
Sexta esfera – Avareza, erro de Cara de Bronze, e  
Sétima esfera – Inveja, erro de Manuelzão.

Contudo, não afirmo que o autor de *Corpo de Baile* tenha tido qualquer contato com os textos do chamado *Corpus Hermeticum*. Antes, procuro demonstrar em que medida a simbologia esotérica do número sete deita raízes nas mais distintas tradições do mundo antigo. Até ser sistematizado em número sete os principais pecados, por Aquino, e encontrar um

suporte ficcional da relevância de uma *Divina Comédia*, a presença do numeral é suficientemente sugestiva para passar despercebida por uma leitura menos desavisada do ciclo rosiano.

Assim, tomando por metodologia a sugestão que o símbolo confere, vejo a predominância de um pecado específico sobre determinado protagonista. Dessa forma, a expiação deste ou daquele pecado se faz sob o auspício da sugestão que só a simbologia pode abarcar. Elegendo Jung (2016) como arauto do conceito de símbolo, isto é, um fato complexo ainda não apreendido pela consciência, estendo a função dos arquétipos produzidos pelo inconsciente em estado de sono às imagens produzidas pela poética rosiana. Em outras palavras, o sentido e o valor emocional inerentes aos arquétipos, ao fazerem um balanço com a lógica, a razão, a dedução e a consciência, reincidentem nas imagens herméticas em *Corpo de Baile*. Assim é que a comparação do ciclo rosiano com o **Purgatório** de Dante é da ordem do simbólico, e não do alegórico.

O método, com efeito, baseia-se em apreciar o símbolo, isto é, a imagem onírica ou a fantasia, não mais semioticamente, como sinal, por assim dizer, de processos instintivos elementares, mas simbolicamente, no verdadeiro sentido, entendendo-se “símbolo” como o termo que melhor traduz um **fato** complexo e ainda não claramente apreendido pela consciência (JUNG, 2015, p. 72, grifo meu).

Na presente análise de *Corpo de Baile*, ousou contrabandear o conceito de símbolo de Jung, parafraseando o vocábulo **fato** por *erro*. Sob a simbologia do número sete e das manifestações culturais sob a óptica de um sistema setenário, as narrativas de ciclo rosiano sugerem cada uma a expiação de um erro capital, tal como ilustrados por Dante nos sete andares do **Purgatório**. Se a matéria prima do esforço laboral de Jung é a produção onírica, a do leitor menos desavisado de Guimarães Rosa é a sua produção poética hermética. Numa outra paráfrase, substituiria o termo **espírito** por *gênio poético*.

Não podemos nos permitir nenhuma ingenuidade no estudo dos sonhos. Eles têm sua origem em um **espírito** que não é bem humano, e sim um sopro da natureza – o **espírito** de uma bela deusa e generosa, mas também cruel. Se quisermos caracterizar esse espírito, vamos nos aproximar bem melhor dele na esfera das mitologias antigas e nas fábulas primitivas das florestas do que na consciência do homem moderno (JUNG, 2019, p. 58, grifo meu).

Embora Jung se debruce sobre o arcabouço simbólico de que são feitos os sonhos, não seria contrafactual associar a produção onírica, isto é, inconsciente, à produção poética de um escritor declaradamente sob intervenção divina. Além de confessar inspiração, Guimarães Rosa afirma ter sonhado previamente com várias de seus enredos. Evitando adentrar na seara do sonho prognóstico, a confissão do autor sugere uma mesma origem para a ficção e a matéria de que são feitos os sonhos: imagens-fantasmas que habitam o fundo de uma memória cumulativa, segundo a historiadora Aleida Assmann.

A memória cumulativa, em face disso, é a “massa amorfa”, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional. Pois o que não cabe em uma *story*, em uma configuração de sentido, não é pura e simplesmente esquecido em razão disso. Essa memória (em parte não consciente, em parte inconsciente) não constitui, portanto, o oposto da memória funcional, mas antes seu pano de fundo, em segundo plano. O modelo de dois planos, proscênio e pano de fundo, contorna o problema da oposição binária; ele deixa de ser dualista e torna-se perspectivístico. Nessa relação referencial entre proscênio e pano de fundo está contida a possibilidade de que a memória consciente possa transformar-se, de que se possam dissolver e compor as configurações, de que elementos atuais se tornem desimportantes, elementos latentes venham à tona e estabeleçam novas relações. A estrutura profunda da memória, com seu trânsito interno entre elementos presentificados e não presentificados, é a condição de possibilidade da mudança e da renovação na estrutura da consciência, que sem o pano de fundo daquelas provisões amorfas acabaria por estagnar (ASSMANN, 2018, p. 149).

Em seu *Espaços da recordação*, Assmann recorre mais a Freud que a Jung para exemplificar seu conceito de memória cumulativa. No entanto, em uma nota de rodapé, a historiadora compara esse fundo amorfo de que se constituiria a memória – cujos componentes estão ora adormecidos ora reanimados - ao sonho de Jung com uma casa com andares que descem (Assmann, 2018, p. 175). Com tamanha comparação quero dizer que tanto os símbolos do psicanalista quanto as recordações da historiadora alojam-se em uma mesma dimensão, a do inconsciente ou fundo cumulativo. Se Jung analisa o valor e sentido simbólico das imagens oníricas para o sujeito; Assmann confere valor e sentido simbólico à memória cultural.

O autor de *Corpo de Baile*, réu confesso no que diz respeito à produção onírica convertida em matéria poética, também comunga da memória cultural tal qual um fundo amorfo, ora adormecido ora reanimado. Ao escolher como epígrafes para o conjunto trechos de Plotino, um neoplatônico obliterado na história da filosofia, Guimarães Rosa sugere uma hermenêutica própria, aquela que reabilita uma filosofia como modo de vida no miolo do livro.

## PRIMEIRA PARTE

### Entre os antigos

Em *A história da Literatura como provocação à teoria literária*, H. R. Jauss reconhece no efeito da obra literária a instância propriamente do leitor a totalizar a cadeia de transmissão poética:

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta –, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias (JAUSS, 1994, p. 23)

Há muito que as aventuras de Miguilim me comovem: ora pela identidade com o espírito curioso infantil, ora pela dúvida posta por uma criança sobre o possível e o interdito nos relacionamentos. Desde a primeira leitura, quando do ensino médio, em função da lista de livros obrigatória do vestibular, até a etapa final do processo de doutoramento, a vida de Miguilim espelha um dilema meu: como conciliar o desejo de revolução com o respeito ao antepassado? Sem nunca formular para mim mesma uma resposta satisfatória, o desfecho da trama de Campo Geral apazigua essa minha ansiedade: quando menos esperava, Miguilim descobre que o Mutum era bonito, e amor de tio Terez pela Mãe triunfa, sem que o menino precisasse macular a obediência ao próprio Pai.

Evitando o embaraço entre a alta literatura e literatura de autoajuda, na tríade autor-obra-público proposta por Jauss, a experiência da leitura estética sublima o que há de mais recôndito no leitor menos desavisado. Mas se o efeito de sublimação promove o leitor à finalidade primordial da obra literária, não o faz sem resguardo:

Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebe-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso -, colocar a questão acerca da

subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

Como quer Jauss, o preparo da recepção de uma obra literária pode se dar pelos mais diversos modos. Além da crítica especializada que se consolidou desde a publicação, em 1956, *Corpo de Baile* traz como índice hermenêutico de suas sete narrativas algumas epígrafes cuidadosamente escolhidas. Advertida pelas passagens de Plotino, minuciosamente selecionadas, passei a voltar a minha atenção para o teor da filosofia plotiniana e seu presumível eco ao longo do conjunto rosiano. Sem acesso integral à obra, visto não haver uma versão completa das *Enéadas* em português, procurei me informar sobre a proposta de ascese espiritual, segundo Plotino, curiosamente em harmonia com as epígrafes do místico belga, Ruysbroeck.

Embora separados por um milênio, tanto o filósofo neoplatônico quanto o monge flamengo fazem uso da imagem de uma pedra, o primeiro enquanto fundamento da realidade, e o segundo enquanto elemento passível de transformação. No tratado sobre a Beleza, encontramos em Plotino o aforismo: “Eis uma ilustração disso: há a beleza que é conferida pelo artífice a uma casa inteira e a todas as suas partes, e há a beleza que alguma qualidade natural pode conferir a uma simples pedra” (I, 6). Se todos os três excertos de Ruysbroeck em *Corpo de Baile* remetem a uma pedra brilhante, a ilustração plotiniana confirma o aproveitamento que Guimarães Rosa faz da cultura clássica e da tradição medieval para a formulação de uma poética própria, a saber, a pedra de toque em cada um de seus sete protagonistas.

Já na dissertação de mestrado, pude argumentar em que medida é possível resgatar o enredo de cada narrativa do ciclo a partir do vocábulo **erro**, uma constante na obra rosiana. Contudo, mesmo orientando um sentido para as sete leituras de *Corpo de Baile* com o erro pelo qual os protagonistas são tomados de assalto, e seu subsequente desvio, faltava-me ainda a compreensão do sentido próprio de erro, isto é, do sentido que Guimarães Rosa forjava para cada um dos sete erros. Como numa espécie de espelho, sobrepus o caráter de cada protagonista rosiano ao perfil de cada pecado capital, segundo o **Purgatório** de Dante. Da análise combinatória, resultou a seguinte associação:

Miguilim – Ira

Manuelzão – Inveja

Pedro Orósio – Luxúria

Cara de Bronze – Avareza

Lélio – Gula  
 Soropita - Vaidade  
 Miguel – Preguiça

Heloísa Vilhena de Araujo, em *O roteiro de Deus*, já percorrera o espólio de Ruysbroeck em Guimarães Rosa, identificando o conto “O recado do Morro”, em posição central nas duas primeiras edições, com a própria pedra brilhante. A alternância na sequência das narrativas entre as três edições, contudo, endossa a justificativa do título do conjunto, segundo Araujo:

A pedrinha pode ser vista como um corpo sólido, imóvel, que dança aos olhos de quem recebe seu fulgor, seu esplendor. É um corpo que dança, um corpo de baile. Baile de reflexos que, continuamente, emanam da pedra e a ela voltam, concentrando-se, depois da dispersão, em seu corpo sólido (ARAUJO, 1996, p. 384).

Paulo Rónai, em palestra conferida na França, também comentou a simbologia contida no título *Corpo de Baile*, que tanto concentra quanto expande os elementos de que é constituído:

As sete novelas incluídas nos dois volumes de *Corpo de Baile* poderiam formar sete livros de formato comum e ter garantido ao autor sete sucessos em vez de um só. Mas este, em vez de lançá-los em sequência, preferiu deixar passar dez anos entre o primeiro e o segundo livro, para evitar romper a unidade do espetáculo cujos episódios lembravam as exhibições sucessivas de um corpo de balé, entregando-se, sob a batuta do maestro, a evoluções complexas, estudadas em seus mínimos detalhes. Essa preocupação com a unidade é bastante característica de uma obra plena de intenções sutis, cujas diversas partes se completam simetricamente, põem-se reciprocamente em relevo num jogo reluzente de simetrias e de antíteses que nem sempre é fácil de destrinchar. Tudo isso corresponde a uma consciência muito forte da composição que permite ao autor subdividir seu universo de uma riqueza e de uma originalidade notáveis, ao mesmo tempo em que religa suas partes por meio de conexões muitas vezes imperceptíveis à primeira leitura (Rónai, 2020, p. X).

Alternando a sequência das novelas entre uma edição e outra, Guimarães Rosa mimetiza a própria filosofia plotiniana de que bebeu. Se a biografia de Miguilim e Miguel permanecem sempre na mesma disposição, a abertura do conjunto com a agonia de uma criança,

e seu fechamento com a angústia da criança tornada adulto, o ciclo se completa como que numa ascendente que gravita em torno de uma única temática, o amor. Ciente da progressão da natureza do desejo, o autor forja uma espécie de leitura espiralada, cujo centro é o desejo nas suas mais variadas expressões.

## 1. Gregos

Plotino nomeia a unidade cósmica como o Bem. Fonte de tudo quanto há, o Bem prescinde de definição. Em outras palavras, na multiplicidade do mundo, existe algo comum a tudo, o Bem. Centro imanente, o Bem origina e transcende suas partes. Essa noção de unidade, cara a Plotino, apresenta-se em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, como o fundamento de toda forma de amor. A cada nova manifestação, a mesma constante. Giovanni Reale<sup>1</sup> expõe didaticamente o movimento em direção ao Bem, encontrado nas *Enéadas*.

Não quero dizer que Guimarães Rosa procurou aplicar diretamente a estrutura plotiniana das hipóstases, nomeadas pela tríade Uno-Nous-Alma, na composição de *Corpo de Baile*. Antes, procuro aqui argumentar o quanto o movimento de processão da alma em direção ao mundo inteligível, e do mundo das ideias em direção ao Bem ajudam a compreender a escolha dos excertos plotinianos como epígrafes do conjunto rosiano, bem como o câmbio na ordem das narrativas nas suas três edições.

Benedito Nunes já identificara o aproveitamento que Guimarães Rosa fizera do neoplatônico, sem, no entanto, submeter a criação do primeiro à filosofia do segundo. No ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, o crítico literário atribui a abordagem do tema do erótico

---

<sup>1</sup> Cf. REALE, 2014, pp. 42-44: “Perguntemos agora, uma vez que está comprovado que o ser dos entes depende de sua unidade, *de onde procede ulteriormente essa unidade*. Ora, observa Plotino, todos os entes físicos recebem a atividade plasmadora, formadora e coordenadora de todas as coisas sensíveis e, nesse sentido, é causa e fundamento da sua unidade. Diremos, então, que a própria alma é a unidade ou diremos, antes, que a alma *confere a unidade, mas não coincide com a unidade* e que, portanto, deriva a sua unidade de algo superior? A resposta de Plotino é claríssima: há *graus diversos de unidade*; a alma tem um grau de unidade superior ao dos corpos, mas ela não é a unidade. [...] Portanto, a alma introduz a unidade no mundo físico, mas ela a recebe de algo que lhe é superior, ou seja, do *Nous*, do Espírito e do Ser. Nessa altura, apresenta-se o problema já levantado a respeito da alma: *o Uno coincide com o Ser e com o Espírito, ou seja, com o Nous?* Também nesse caso a resposta é negativa. O ser e o Espírito, não obstante gozem de um grau de unidade superior ao da alma, não são o Uno *porque implicam multiplicidade*: dualidade pensante e de pensado e multiplicidade das Ideias, vale dizer, da totalidade das realidades inteligíveis. [...] A raiz da unidade é, portanto, algo que transcende o próprio *Nous*, algo livre de qualquer pluralidade, é o Uno em si. [...] Para concluir: ao buscar o fundamento das coisas que é a unidade, somos obrigados a subir do mundo físico à alma (que é a hipóstase mais baixa) e, logo, da alma (que tem, mas não é unidade) ao Espírito (que *tem* uma unidade mais elevada do que a da alma, mas é múltiplo também ele) a *um princípio ulterior, absolutamente simples: o Uno que é a hipóstase primeira, o Princípio imprincipiado, o Absoluto*”.

na obra rosiana à transubstanciação alquímica e ao legado plotiniano na história das ideias do ocidente:

Espelha-se na Alquimia, em meio a uma pletera de símbolos, a súpula do pensamento antigo sobre a condição dúplici da alma, contraposta à unidade do ser. A alma, dizia Aristóteles, é de certa maneira tudo. Mas já Plotino a considera como hipóstase mediadora, que se eleva aos páramos da Inteligência e desce à multiplicidade da matéria sensível, contendo um reflexo, ainda que esmaecido, daquela Unidade primeira, onde tudo teve origem e para onde o homem anseia retornar, captando-a nesta vida, por meio da contemplação extática. Una também em sua essência, transcendente e impessoal, ligada ao corpo pela mesma necessidade interna que forçou a Unidade a irradiar-se em emanações escalonadas que constituem o Todo universal, ela busca incessantemente restaurar a sua integridade, recuperar a sua perfeição originária. Essa vontade de restituição manifesta-se no *élan* amoroso e na ascese mística, duas vias de retorno que se equivalem, pois o homem tenta vencer, por meio delas, a *alteridade*, identificando-se com outrem no amor ou com a divindade, na culminância do êxtase (NUNES, 2013, p. 50).

Na medida em que a ascese plotiniana reconhece o Bem supremo como o centro simples e supremo a que se pode almejar, o ciclo rosiano orbita em torno do amor como algo a ser experimentado pelos seres humanos. Em outras palavras, se o Bem é uma busca em Plotino, em *Corpo de Baile*, o amor é um direito. No tratado sobre o Amor (III 5), Plotino descreve o movimento da paixão sobre os homens, ao mesmo tempo em que identifica na potência mítica da divindade erótica uma ideia para além dos mortais:

*Eros* é uma hipóstase cuja natureza é afeiçoar-se sempre por uma nova beleza e cuja função é ser o intermediário entre o amante e o amado. Ele é o olho com o qual é dado ao desejanter ver o objeto do seu desejo. No entanto, ele vê o amando antes do amante, antes de lhe outorgar a faculdade de ver por seu intermédio, mas de maneira diferente: pois no amante o objeto da visão penetra estavelmente, enquanto que o próprio intermediário só pode desfrutar da contemplação da beleza quando ela está ao seu alcance (PLOTINO, 2002, p. 105).

Pierre Hadot, leitor de Plotino, decodifica a potestade *Eros* nas *Enéadas*:

O que Plotino chama de Bem é, então, ao mesmo tempo, o que, dando a graça, faz nascer o amor, e que, despertando o amor, faz aparecer a graça. O Bem é o que todos os seres desejam, ele é o absolutamente desejável. O amor e a graça são, como dizíamos, injustificados, porque

o próprio Bem é absolutamente injustificado: não que ele seja um acaso ou um acidente, mas, pelo milagre da sua simples presença sempre já presente, que Plotino, no tratado VI 8, descreve metaforicamente como um querer de si, ele abre no Ser e nos seres a possibilidade de um desejo e de um amor infinitos (HADOT, 2019, p. 58).

O aproveitamento que Guimarães Rosa faz do Uno da filosofia plotiniana é da ordem do espelhamento. Elegendo o amor como o drama particular de cada protagonista, Guimarães Rosa espelha em *Corpo de Baile* a ascese plotiniana. Dito de outro modo, o que em Plotino é descoberta daquilo que sempre aí esteve, isto é, do Bem enquanto centro de todo entendimento humano; em Guimarães Rosa, o amor, enquanto o dilema de cada protagonista, é um dado constituinte dos enredos e, por natureza, centro de toda experiência humana. Hadot esmiúça o sentido transcendente do Amor em Plotino:

Dom do Bem, o amor plotiniano é imediatamente amor do Bem: é, na alma, a irrupção de uma presença que não deixa mais lugar para outra coisa além de si mesma. A alma é transportada, ela se move; mas esse movimento não é mais uma ascensão para um ponto no qual o amor teria fim. O amor plotiniano sempre se move para ir mais longe. Na sua busca infinita, ele ultrapassaria o Bem se pudesse. E, se ele para no Bem, não é porque esse seja o ponto final, mas o absoluto. Desde a partida, o amado era o Bem. Ele permanecerá sendo, na experiência da união (HADOT, 2019, p. 64).

Analisando o legado do filósofo neoplatônico, Bernardo Brandão explicita o lugar e a função do centro na obra de Plotino:

[...] o fundamento de todas as coisas é considerado um centro. Em torno dele, está um círculo de luz, gerado a partir de seu esplendor. Por sua vez, ao redor do centro e do círculo, existindo a partir deles, encontra-se outro círculo de luz: “luz da luz”, escreve o filósofo. Por fim, circundando todos eles por fora, existe não um novo círculo de luz, mas algo parecido com uma roda, por não possuir luz própria (BRANDÃO, 2007, p. 153).

Centro de radiação luminosa, tanto o Bem nas *Enéadas* de Plotino como o Amor em *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa afetam os homens e os mobilizam em sua direção. Se em Plotino os processos de hipóstases conduzem o olhar contemplativo para o absoluto, em Guimarães Rosa o conflito específico de cada protagonista o leva a se decidir pelo amor em sua essência, o amor pela vida.

Tal é o caso de Miguilim que, mesmo irado com o Pai, omite o bilhete do Tio para a Mãe sob advertência da Vó com o mito de Caim e Abel. O mesmo se dá com Manuelzão que, apesar da dor no pé, supera a rivalidade com o próprio filho e decide chefiar a próxima comitiva sob o encanto do romance do Boi Bonito do Velho Camilo. O mesmo podemos dizer de Pedro Orósio que, “bandoleiro namorador”, sofre ataque dos camaradas, mas evita revide ao ouvir a canção do amigo Laudelim. Não seria diferente com Cara de Bronze: rico e doente, transfere suas posses em testamento àquele que lhe narrar uma viagem, no caso, o vaqueiro Grivo. O amor pela vida decide igualmente o destino de Lélío que, insaciável ao pretender todas as moças possíveis da fazenda onde trabalha, parte em busca daquela que jamais lhe fora alcançável. A constante do amor pela vida se comprova com o valente jagunço Soropita que, desconfiado de um eventual insulto, refreia os impulsos bélicos e perdoa o rival. Por fim, o silêncio de Miguel diante da beldade Maria da Glória é revertido no desfecho da narrativa com a expressão de um pedido de casamento em suspensão, e a abertura da perpetuação da vida no Buriti se faz imaginável.

Analisando o estilo de escrita de Guimarães Rosa, Suzi Sperber identifica no desrespeito à ordem direta da língua portuguesa, Sujeito – Verbo – Objeto, uma abertura de sentido a partir do embaralhamento dos sintagmas. Em *Signo e Sentimento*, Sperber descreve o comportamento da linguagem rosiana, num espectro totalizante: morfológico, sintático, semântico:

O sintagma constitui uma unidade mínima de sentido estruturado. Portanto, uma estrutura mínima de sentido. Formam o sintagma microunidades: os signos. Os signos se articulam, ou segmentam, integram-se ou se desarticulam mediante palavras-instrumento, bem como mediante a coerência ou incoerência entre os elementos componentes de cada sintagma. As normas que regem a narrativa se adequam às normas que regem a estrutura do sintagma.

[...]

Fora das normas convencionais, o signo libera seu potencial de significado, que, não se articulando com outros, permanece como virtualidade. Aquilo que o autor não diz e que a narrativa de algum modo pede, constitui-se elemento de articulação das virtualidades de sentido (SPERBER, 1982, p.5 e p. 7).

O conjunto *Corpo de Baile* se abre com o conflito do menino Miguilim no centro de um triângulo amoroso entre o Pai, o Tio e a Mãe. O ciclo se fecha com o adulto Miguel descobrindo o amor por uma mulher. Entre a omissão do bilhete do Tio à Mãe e o silêncio de

Miguel diante da beleza de Glorinha, uma tragédia é desfeita, vários erros são expurgados e a verbalização do desejo de casamento - em suspensão - coroa o amor pela vida de que tanto nos fala Guimarães Rosa. Para tamanho arrebatamento, foram precisas sete narrativas nas quais a virtualidade do sentido do amor se fizesse possível. Contorcendo os signos e esgarçando a ordem direta do português, o autor faculta ao seu leitor uma exegese que articula as variáveis amorosas, induzindo-o a uma ascese mística.

Valendo-se da tradição platônica, Plotino caracteriza o Amor não apenas um *dáimon*, isto é, um gênio a acompanhar os homens na sua errância pela Terra, mas antes de tudo, uma divindade, um deus, ou a ideia de Deus mesmo a ser conectada. Por meio da hipóstase da alma ao mundo das ideias e, das formas ideais ao Uno, o homem tem a possibilidade de ascender e chegar a se identificar com o absoluto. Na experiência de ascese à ideia do Bem, o homem não sai de si, senão para reconhecer-se em si mesmo, isto é, ensimesmado.

Mas o que nos interessa aqui é que toda essa linguagem tradicional serve para exprimir uma experiência interior, o que significa então que esses níveis de realidade tornam-se níveis da vida interior, níveis do eu. Reencontramos aqui a intuição central de Plotino: o eu humano não está irremediavelmente separado do modelo eterno do eu, tal qual ele existe no pensamento divino. Esse verdadeiro eu, esse eu em Deus, é no interior. Em certas experiências privilegiadas, que elevam o nível de nossa tensão interior, nós nos identificamos com ele, nos tornamos esse eu eterno; sua beleza indizível nos emociona e, identificando-nos com ele, nos identificamos com o próprio Pensamento Divino, no qual ele está contido (HADOT, 2019, p. 29).

Verbalizando o desejo por Maria da Glória, expressando sua vontade de a ela se unir e com isso possibilitar a perpetuação da vida na fazenda do Buriti Bom, Miguel, ao mesmo tempo que eleva a categoria da vontade ao nível da decisão consciente, abre o sintagma do erótico aos sentidos da vida. Ascendendo do centro do drama do triângulo amoroso dos adultos para o casamento com Glorinha, o menino Miguel reconhece-se no seu interior como agente de si em comunhão com Deus. Seu desejo pela herdeira da fazenda emana de um centro deliberativo, de uma consciência aliada da vontade divina em fazer o Bem.

Assim, a teoria platônica das Ideias se metamorfoseia em intuição do mistério da vida. Talvez se diga que o mundo das Formas plotinianas é apenas o “interior” do mundo visível e que ele não dá conta da vida concreta ou materializada. É verdade que Plotino só nos propõe uma teoria da morfogênese espiritual, mas talvez seja verdade que toda vida é Espírito. Como quer que seja, ele teve o mérito incomparável de

elaborar noções sem as quais é impossível constituir uma filosofia de vida. É que ele ousou, como dizia Goethe, “acreditar na simplicidade”. A vida é para ele uma atividade formadora, simples e imediata, irreduzível a todas as nossas análises, uma totalidade que está lá de um só golpe, interior a ela mesma, uma Forma que se forma a si mesma, um saber imediato, que atinge sem esforço sua perfeição (HADOT, 2019, p. 46).

Assim, como quer Araujo, a imagem da pedra brilhante encarna no centro do conjunto, funcionando como metonímia do ciclo, a pedra de Ruysbroeck também afina com a primeira das epígrafes plotinianas: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”. Contextualizado na experiência plotiniana de ascese do mundo sensível ao mundo inteligível, o centro em torno do qual todas as ideias gravitam emana, por sua vez, em direção ao Bem.

Descrita como a primeira hipostasia na filosofia plotiniana, o Bem, Deus, ou o Uno, prescinde de definição:

Portanto, o Uno não é a Inteligência, mas está antes da Inteligência. Pois a Inteligência é algo que faz parte dos seres, mas o Uno não é algo, uma vez que está antes do algo. E o Uno também não é o Ser, pois o Ser tem, de certo modo, uma forma, que é a do Ser; mas o Uno é privado de forma, mesmo de forma inteligível. Uma vez que a natureza do Uno gera todas as coisas, ele não é nenhuma delas. Assim, não se pode dizer nem que ele é alguma coisa, nem que é qualificado ou quantificado, nem que é a Inteligência ou a Alma. Ele não é movido, mas tampouco está em repouso; não está num lugar, nem no tempo. Ele está em si mesmo, tendo a forma da unicidade. Ou melhor: é sem forma, anterior a toda forma, anterior ao movimento e anterior ao repouso, pois tais coisas se encontram no Ser, e são elas que fazem com que ele seja múltiplo (VI, 9).

Intercambiáveis, o centro do qual tudo emana e para onde todas as coisas se voltam, segundo o filósofo Plotino, e a pedra brilhante, o “expirar e inspirar de Deus”, segundo o místico cristão Ruysbroeck, exercem uma única e mesma função no interior do protagonista rosiano: a consciência. Sede de tomada de decisão por excelência, a consciência desponta nos personagens de *Corpo de Baile* como a pedra de toque a expiar o mal que lhes acomete, segundo a trajetória de reversão do erro de cada protagonista. A operação mesma de dar-se conta do erro, contornando a fatalidade, justifica a aproximação com a noção dantesca de purgação dos sete pecados capitais, facultando ao agente a graça da renovação.

Leitora de Dante, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, em ensaio dedicado à *Divina Comédia*, esboçara uma cartografia para os planos Inferno, Purgatório e Paraíso, apontando os versos centrais de todo o poema como o centro simbólico comum às três dimensões:

No canto XVIII do **Purgatório**, centro do poema que é também o centro desta geografia e desta cosmogonia, no meio da viagem que vai da Floresta Escura até à presença divina do “amor que move o Sol e os outros astros”, no centro de toda a arquitetura da *Divina Comédia*, Dante coloca o livre arbítrio, razão e princípio de toda a moral, centro do destino do homem (ANDRESEN, 1965, p. 25).

Na leitura de Sophia Andresen, o cerne da *Divina Comédia* coincide com o *tópos* ético-moral do livre arbítrio. Segundo a poeta portuguesa, no bojo do périplo de *homo viator* encarnado por Dante estaria a faculdade da escolha. A esta altura do poema, Virgílio explica a Dante que o amor em excesso ou em ausência define o agir, sendo o homem responsável pela escolha amorosa. É no **Purgatório** (XVIII, 61-75) que, uma vez capaz de distinguir o bem do mal, isto é, capaz de reconhecer agir por excesso de desejo ou por falta de ardor, o homem teria inata a faculdade da decisão:

Mas, pra que não se lhe ate outra qualquer,  
tendes virtude inata, que orienta,  
pra soleira do assenso vos reter.

Este é o princípio que a razão sustenta  
do vário vosso merecer, segundo  
que o mau ou bom amor rejeita ou alenta.

Aqueles que indagaram mais a fundo  
compreenderam a inata liberdade;  
donde, deram moral doutrina ao mundo.

Então, posto que por necessidade  
surja qualquer amor que em vós se acende,  
de contê-lo está em vós a faculdade.

Essa é a virtude que Beatriz entende  
por “livre-arbítrio”, tu portanto o guarda  
para lembra-lo quando ela te o emende.

Cara à patrística, a noção de livre-arbítrio já aparece na *Odisseia* de Homero (I, 32-43), ainda que de forma embrionária. No canto inaugural, Zeus reclama que os homens

responsabilizam os deuses pelos seus infortúnios, quando são os homens eles próprios agentes de seu destino:

Incrível, não é que os mortais responsabilizam aos deuses?  
 Dizem de nós vir os males; mas eles também por si mesmos,  
 graças a sua iniquidade, além do quinhão têm aflições,  
 como agora Egisto: além do quinhão, do filho de Atreu  
 desposou a lédima esposa, e a ele, que retornara, matou,  
 sabendo do abrupto fim, pois já lhe disséramos,  
 enviando Hermes, o Argifonte aguda-mirada,  
 que não o matasse nem cortejasse a consorte:  
 “Por Orestes se dará a vingança pelo filho de Atreu  
 Quando tornar-se jovem e desejar sua terra”.  
 Assim falou Hermes, mas não persuadiu  
 ao ajuízo de Egisto, benevolente. Agora tudo junto pagou.

A interpretação consensual da abertura da *Odisseia* especifica que Zeus não nega a responsabilidade divina sobre o sofrimento humano; apenas chama a atenção para o percentual desse sofrimento, sobrecarregado pelas escolhas do homem:

A certain degree of suffering is part of the human condition, since men are exposed to forces outside their control, and for this, in terms of Homeric theology, the gods must be held responsible. Zeus does not attempt to deny this; his point is that men bring further troubles upon themselves by their own folly and perversity. The thought requires us to supply πάντα with κακά (HEUBECK, 1991, p. 77).

Sobre a emblemática do episódio, avalia E. R. Dodds, em *Os gregos e o Irracional*:

O Zeus da *Odisseia* está, além de tudo, prestes a se tornar sensível à crítica moral – os homens, ele reclama, estão sempre censurando os deuses, “afirmam que seus problemas vêm de nós, ao passo que, na verdade, são eles que por seus atos vis atraem para si próprios mais problemas do que o necessário”. Tal observação, colocada no início do poema soa, como diriam os alemães, “programática”, e o programa é levado a cabo. Os pretendentes atraem destruição por seus atos vis, enquanto Ulisses, atento às advertências divinas, triunfa contra todas as expectativas – justiça divina é feita (DODDS, 2002, p. 39).

No que pese o anacronismo de tratar tamanha desobediência de Egisto como pecado, a reprovação de Hermes não o impediu de se unir a Clitemnestra e com ela assassinar o marido, Agamêmnon. Mesmo sob advertência divina, a decisão de Egisto depõe contra uma piedade. Transgredindo o conselho do deus, Egisto viola o limítrofe humano, fazendo-se

paradigma originário do livre-arbítrio. Em outras palavras, mesmo que os heróis dos épicos homéricos não disponham de uma palavra para designar a consciência sobre seus atos, e de um termo para caracterizar uma instância expiadora de suas ações, a audácia de Egisto cumpre o vaticínio da sua ruína. Nesse sentido, a *Odisseia*, enquanto um comentário crítico da condição humana, lembra aos homens a natureza da sua própria sorte: uma questão de justiça divina.

Concebendo a *Odisseia* em ruptura com a *Ilíada*, Dodds considera uma função específica exercida por Zeus e as consequências dessa novidade para a época arcaica com o movimento de transição de uma cultura da vergonha para uma cultura da culpa:

Mas, ao tornar-se a encarnação da astúcia cósmica, Zeus perdeu sua humanidade. Por isso, o “Olimpianismo” moralizado tendeu-se a se tornar uma religião do medo, em uma tendência que se refletiu sobre o vocabulário religioso. Não há nenhuma palavra para “temente a deus” na *Ilíada*, mas na *Odisseia* ser θεουδης já constitui uma virtude importante, e a prosa equivalente (δεισιδαιμων [medo dos deuses]) seria utilizada como um termo elogioso até a época de Aristóteles (DODDS, 2002, p. 42).

Se a noção de consciência, sede, centro e crivo da alma, inexistente no mundo de Homero como categoria autônoma, serão os mistérios de Elêusis, dedicado a Deméter e Perséfone, e o ritual das Ménades, presidido por Dioniso, ambos marginais à religiosidade cívica clássica, que gradativamente irão elaborar uma instância psíquica em termos de transcendência. Os mistérios de Elêusis, por induzirem uma ascese mística; os rituais báquicos, por promoverem o êxtase coletivo. Introduzindo, paulatinamente, a experiência mística e o transe psíquico, o culto a tais deuses forjarão a travessia necessária da morte à eternidade, propagada mais tarde pela metempsicose dos hinos órficos.

Seja ou não verdade o fato de termo *psyche* causar um sentimento tênue de estranheza para o cidadão ateniense do século V a.C., uma coisa é certa: a palavra não possuía nenhum sabor de puritanismo, e nem sequer gozava de qualquer *status* metafísico. A “alma” não era uma prisioneira relutante do corpo, mas sim a vida ou espírito do corpo, sentindo-se perfeitamente à vontade ali. Foi nesse momento que o novo padrão religioso fez sua fatídica contribuição – ao creditar ao homem um “eu” oculto, de origem divina, e, por conseguinte colocar em desacordo corpo e alma, este padrão introduziu em meio à cultura europeia uma nova interpretação da existência humana. Trata-se da interpretação que chamamos de puritana (DODDS, 2002, p. 143).

Celebrado por mulheres casadas, os mistérios de Elêusis encontram uma etiologia no Hino Homérico a Deméter, deusa da agricultura. Consensualmente datado entre os séculos VII e VI a. C., “Os versos imortais contam como elas [Deméter e Perséfone] foram separadas pelo rapto da Moça divina e como se reencontram” (SERRA, O. In: HOMERO, HH2, 2009, p. 32).

Desesperada com o desaparecimento da filha, a mãe busca uma pista de onde possa estar a jovem. Recebendo ajuda de Hécate, divindade associada à lua, e de Hélios, o próprio sol, Deméter descobre que Perséfone fora dada em casamento a Hades, rei dos mortos, pelo seu próprio pai, Zeus. “Nesse momento, à dor da separação da filha divina, a que ela percebe ter perdido acesso [...], soma-se a ira de Deméter: ela sente que não foi respeitada como deusa no acordo entre os grandes deuses” (Idem, p. 261).

Inconformada, Deméter desce ao mundo dos homens, disfarçada de uma velha estrangeira, e passa a servir humildemente entre os mortais como ama do filho do rei de Elêusis. Procurando tornar o menino imortal, Deméter o mergulhava no fogo todas as noites. Reprovada pela esposa do rei, Deméter ira-se ainda mais: “Ó néscios, rudes humanos, sempre incapazes de ver/quando é que a sorte advinda vos traz o bem ou o mal!” (HH2, vv. 256-7). Ressentida, Deméter exige a construção de um templo em Elêusis, onde possa presidir seus mistérios, não sem antes tornar a terra infecunda.

Mas Deméter possui um trunfo muito poderoso nesse jogo de dons e transferências, que ao cabo ela reverte, ao menos em grande medida: a provedora pode privar... e ao suspender suas dádivas, ela não atinge somente os humanos; inflige carência também aos deuses. Por fim, Zeus percebe que tem de leva-la em consideração, não pode ignorá-la. (Idem, p. 262).

Em missão, Zeus pede a Hermes que convença Hades a devolver a filha à mãe. O rei dos mortos aceita, porém, não sem dolo: oferece uma romã à Perséfone, símbolo de núpcias. Casada, Perséfone se vê obrigada a presidir o mundo dos mortos com o esposo. No acordo final, a jovem passaria dois terços do ano com a mãe, no Olimpo, e o restante com Hades.

Com o retorno de Perséfone feito cíclico graças à magia de seu esposo, não apenas uma deusa celeste tomou assento no domínio dos mortos, como a potência infernal passou, através dela, a fazer-se presente no Olimpo. A ordem do mundo resultou transformada... Parte desta transformação foi a abertura mística que tornou possível uma alternativa beatífica no pós-morte para alguns eleitos dentre os efêmeros imortais (Idem, p. 291).

O vínculo de Deméter, a divindade que preside a colheita, com Hades, o senhor dos mortos, reedita a cosmologia: no intercâmbio entre o alto do Olimpo e as profundezas do Hades, o binômio nutrição-morte fundamenta essa nova ordem. O rapto de Perséfone e seu retorno cíclico a Deméter franqueia um outro senso estrutural, a saber: deuses e mortais igualmente carentes. Zeus, dando Perséfone em casamento a Hades, permite-lhe participação no Olimpo. Devolvendo a jovem à mãe, reconhece a necessidade de Deméter para homens e deuses. Na medida em que o binômio nutrição-morte estabelece uma relação de causa e consequência, isto é, na ausência de alimento, o insondável fim, o Hino Homérico 2 celebra uma nova cosmogonia e os rituais de Elêusis atualizam o movimento mesmo de iniciação aos mistérios: “Feliz entre os homens da terra aquele que os contempla / Pois o profano, o não-partícipe, sorte / Igual não tem quando morto, quando nas mádidas brumas” (HH 2, vv. 480-2). Walter Burkert comenta o excerto: “What the myth found is a double existence between the upper world and the underworld: a dimension of death is introduced into life, and a dimension of life is introduced into death” (BURKERT, 1985, W. p. 161).

Tanto o suporte literário quanto o ritual epifânico testemunham uma noção embrionária da instância psíquica com relativa autonomia do corpo. Mesmo que rudimentar, essa noção germinal de alma, já no século VII a. C., anuncia a bem-aventurança no pós-morte. Embora não se saiba o eventual conteúdo de sua revelação, os mistérios de Elêusis encenam o resgate de Perséfone do mundo dos mortos, e encerram um estado psíquico em transe. Tal descolamento parece se dar também nos rituais báquicos, presididos por Dioniso.

Para Walter Burkert, “Dionysos can seemingly be defined quite simply as the god of wine and of intoxicated ecstasy” (BURKERT, 1985, p. 161). A dança coletiva no tiasos, altera a personalidade de suas participantes. Alegando estarem possuídas pelo deus, as mênades dão vazão ao descontrole corpóreo. Em celebração ritualística, as bacantes dançam até não mais se reconhecerem senhoras de si. Segundo E. R. Dodds, “Ao canalizar uma tal histeria dentro de um rito organizado uma vez a cada dois anos, o culto dionisíaco mantinha-o dentro de limites, fazendo-o brotar sem grandes perigos” (DODDS, 2002, p. 274).

Para Dodds, o clímax da tragédia, com a morte de Penteu pela própria mãe, revela a concepção de Eurípides: “Resistir a Dioniso é reprimir o que há de elementar na nossa própria natureza, e o castigo é o repentino e completo colapso das represas internas, quando o elementar rompe a compulsão fazendo desaparecer a civilização” (DODDS, 2002, p. 274). Desse modo, a tragédia de Eurípides, *As Bacantes*, aloca o tradicional ritual no seio da cidade-estado em efervescência. O diálogo que Penteu trava com Dioniso aponta para o caráter excepcional do

*thiasos*. Incapaz de reconhecer a divindade que se apossa das mulheres em transe, Penteu exige explicações de Dioniso (vv. 471-472):

Penteu: E essa orgia, de que forma configura-se?  
Dioniso: É saber interdito aos não-dionisos.

O destaque ao *Hino Homérico a Deméter* e às *Bacantes*, de Eurípides, enquanto exemplos recônditos na história da literatura ocidental de uma experiência religiosa de caráter transcendental não é gratuito. Cânones, ambos trazem em sua estrutura a manifestação daquilo que comumente se traduz por mistérios. Em ambos os textos, a ocorrência do termo *τά ὄργια*<sup>2</sup> (*ta orgia*) justifica essa exegese mística. Tanto Deméter transfere conhecimentos que dizem respeito à vida no Hades via rituais de iniciação, quanto o êxtase coletivo presidido por Dioniso promove a alma para além do próprio corpo. Em ambos os casos, a predisposição anímica do devoto é requerida como *elán* transcendental. No caso de Dioniso, é próprio chefe Tebano quem ouve do deus a imprescindível iniciação ao ritual (vv. 471-472). No caso de Deméter, os homens aprendem e ascendem na epifania dos rituais (vv. 473-476):

Partiu [Deméter], depois, a ensinar aos reis que ditam justiça,  
Triptólemo e Diocles açaimador de corcéis,  
Eumolpo e o bravo Celeu, guia de povos, o culto  
Sacro; e revelou-lhes os belos, santos mistérios.

Não seria descabido atrelar a mística proposta nas hipóstases plotiniana às epifanias testemunhadas pelos devotos de Deméter e Dioniso. Se os rituais em homenagem a tais deuses são profícuos à experiência extática, porque requerem uma iniciação; a inteligência do neoplatônico, por sua vez, prescreve um transcender-se em si ao advogar um modo de vida, e não apenas uma cognição abstrata. Herdeiro de um platonismo difuso em plena era cristã, Plotino volta-se para os diálogos do mestre com quem procura aquilo que já encontrou.

Enquanto o amor platônico se eleva por uma série de operações intelectuais até a contemplação do Belo, o amor plotiniano espera o êxtase cessando toda atividade, assentando as potências da alma em um repouso total, esquecendo tudo, a fim de estar inteiramente disponível para a invasão divina. O mais alto estado da alma é a passividade total.

---

<sup>2</sup> C. LIDELL & SCOTT. Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1949, p. 495. *ὄργια*: only used in pl., *secret rites*, *secret worship*, practiced by the initiated alone at the secret worship of Demeter at Eleusis: also *the rites of Bacchus*, *orgies*. II. *any rites*, *worship*, *sacrifice*. 2. *any mysteries*, without reference to religion.

E esse estado busca manter-se. O amor platônico, uma vez que tocou o Belo, desenvolveu sua fecundidade em pensamentos e em ações múltiplas; ele produz a ciência, a educação, a organização da cidade. O amor plotiniano recusa-se a retornar à ação cotidiana: só as exigências da condição humana o fazem recair. A alma é como uma virgem que quer permanecer na casa do Pai. Ela é a amante que só encontra repouso com o Bem-Amado. Ela é indiferente a tudo o que não é o único necessário. Ela não deseja sequer contar aos outros o que viu (HADOT, 2019, p. 65).

O efeito de mistério na ascese plotiniana pressupõe um além. Estado em que a alma se reconhece voltando para si, isto é, no regresso a sua origem em plena identidade com o Bem, a ascese via intelecção comunga da mesma disposição que os rituais consagrados a Deméter e Dioniso, a saber, a epifania. Em todas as práticas, o não poder dizer por não dispor de expediente linguístico, estreita os momentos de êxtase nas suas três experiências. A epifania como efeito imediato do arrebatamento plotiniano é também a avaliação de Cícero Cunha Bezerra: “O Uno neoplatônico, como realidade suprema entendido como o Bem, é uma força transbordante e criativa (ou autoprodutiva) que tem como natureza a inefabilidade. Essa característica implica que a dialética platônica culminaria no silêncio e na prece” (BEZERRA, 2006, p. 56).

Embora a dialética seja o método por excelência na filosofia de Plotino, como meio de se discernir o falso do verdadeiro, é relativamente consenso entre os hermeneutas das *Enéadas* que sua transcendência implica um arrebatamento. Na medida em que a alma, na sua viagem interior, se encontra com o Uno – nele estando e sendo por ele habitada, se perde em si na própria dimensão. O tratado dedicado especificamente à sondagem dialética explicita como o pensamento opera de modo intuitivo sobre os seres:

Mas então a filosofia não é a mais preciosa entre as ciências? A filosofia e a dialética são a mesma coisa? A dialética é a parte mais nobre da filosofia. Não se deve pensar que ela seja apenas uma ferramenta empregada pelo filósofo, que seja apenas um conjunto de teorias e regras. Ela diz respeito a realidade, e sua matéria são os seres. Ela se aproxima deles metodicamente e apreende as teorias e as realidade. Ela só conhece a falsidade e o sofisma acidentalmente: não por sua própria natureza, mas como algo produzido exteriormente a ela, algo que reconhece como estranho à verdade que ela contém: conhece o falso quando uma afirmação contrária à regra do verdadeiro lhe é apresentada. Ela ignora a teoria das proposições, que para ela não passa de um amontoado de palavras; mas conhece a verdade e, nesse conhecimento, conhece o que as escolas chama de proposições. Conhece acima de tudo a operação da alma, e, devido a esse conhecimento, também conhece: a proposição afirmativa e a negativa; a regra: **se se nega [o conseqüente], coloca-se [o contrário do**

**antecedente]** e outras regras análogas; ela sabe se os termos são diferentes ou idênticos, mas tem todos esses conhecimentos de maneira tão imediata quanto aquela em que os sentidos percebem as coisas, mas deixa os detalhes de linguagem para outra disciplina que encontra satisfação neles (I, 3, **grifo meu**).

O método dialético, enquanto exercício cognitivo, exige do homem uma vontade de se chegar ao Princípio Primeiro, o Bem na sua unidade e integridade. Nessa jornada contemplativa, é imprescindível à alma que se dispõe à ascese intelectual o retorno a si mesma, na sua interioridade própria. Na busca pelos conceitos e, conseqüentemente, no encontro com o Uno - sede inabalável do entendimento -, a alma se transporta do movimento de geração das múltiplas ideias ao centro gerador de toda e qualquer forma. Nessa escalada intelectual das hipóstases, a alma, por intuição, alcança o absoluto dentro de si mesma:

O filósofo utiliza uma imagem que é, talvez, uma das características mais importantes do pensamento cristão, a saber, a imagem do homem interior. A alma para Plotino, especialmente a alma do homem, é divina e possuidora de uma natureza que a converte no espaço, a “casa” do encontro com o inteligível. A alma congrega em si a capacidade de “esquecer” a si mesma e um desejo de contemplação eterno, de pura racionalidade. A vida da alma está marcada pela “saudade” e recordação de sua pátria perdida (BEZERRA, 2006, p. 93).

A imagem do homem interior forjada por Plotino não difere muito da imagem da alma do homem cristão. No que pese a linguagem da tradição platônica empregada por Plotino, e emprestada pelos padres para suas especulações e formulações, o evento Jesus Cristo alterara a mentalidade do homem comum no ocidente. Embora o cristianismo ainda não tenha se erigido e consolidado enquanto instituição social com franco poder político, a passagem de Jesus pela Terra e sua credencial entre algumas comunidades são indícios da porosidade de Plotino à espiritualidade que se abria, mesmo sem nunca tê-la afirmado.

Não alego aqui que Plotino tenha sido influenciado direta ou indiretamente pelos cristãos. Alego, sim, que, uma vez contemporâneos, a experiência das primeiras comunidades cristãs está no horizonte de Plotino como um dado social<sup>3</sup>. Como numa feliz coincidência,

---

<sup>3</sup> Cf. PLOTINO, *En.* II, 9: “E a forma da alma é a terceira; mas é preciso rastrear as diferenças das almas nas afecções ou na natureza, sem ultrajar em nada os homens divinos, mas recebendo cordialmente seus ensinamentos como mais antigos que são e tomando deles as belas coisas que dizem: a imortalidade da alma, o cosmos inteligível, o deus primeiro, o dever da alma de fugir do intercurso com o corpo, sua separação deste, a fuga do devir para a essência; pois fazem bem quando expõem claramente esses ensinamentos tal como estão em Platão”. Sobre a relação de Plotino com os cristãos e o trecho citado do tratado *Contra os Gnósticos*, comenta o professor Reinhold Ullmann (2008, pp. 121-125): “Dentro

Plotino ditava os exercícios filosóficos de uma ascese intelectual, cujo clímax se confundia com a revelação sofrida pelo cristão.

Nos três primeiros séculos da era cristã, florescem as gnoses e as religiões de mistérios. Para elas, o homem se sente como estrangeiro aqui, como exilado em seu corpo e no mundo sensível. A popularização do platonismo explica em parte esse sentimento: considera-se o corpo um túmulo e uma prisão, e do qual a alma deve se preparar porque ela é parente das Ideias eternas; nosso verdadeiro eu é puramente espiritual (HADOD, 2019, p. 25).

## 2. Cristãos

Embora pagã, a ascese mística plotiniana coincide, cronologicamente, com o contexto germinal do cristianismo. Longe de associar o círculo social de Plotino à institucionalidade da Igreja católica, a produção do filósofo é contemporânea às primeiras comunidades cristãs no mediterrâneo. Consensualmente denominado Cristianismo Primitivo, o período datado entre a morte de Cristo em Jerusalém o reconhecimento social da religião, em 313 d.C. abarca tanto a milenar tradição judaica quanto a cultura da antiguidade tardia. Em *Narrativa e cultura popular no Cristianismo Primitivo* (2018), o teólogo Paulo Nogueira argumenta que o cristianismo não apenas nasceu e floresceu na região da Judeia, atual Palestina, como rapidamente alcançou Antioquia, a terceira maior cidade do Império Romano, espalhando-se por todo o Mediterrâneo. Mesmo que o reconhecimento público do cristianismo tenha se dado quase três séculos após a morte de Cristo, com o Imperador Constantino, o número cada vez mais crescente de convertidos tanto entre judeus quanto entre gentios se dá sobretudo nas camadas menos favorecidas do Império Romano. Em poucas palavras, Paulo

---

dessa ambiência de estudos orientados por várias correntes de ideias, não é difícil imaginar o contato entre cristãos e Plotino e, conseqüentemente, que ele chegou a conhecer, ao menos pela rama, os dogmas da doutrina cristã. O autor das *Enéadas* viveu nada menos que 11 anos em Alexandria, assistindo às prelações de Amônio Saccas que, aliás, por um tempo, fora cristão. Podemos inferir que, com seu mestre, Plotino aprendeu a ver a especulação como motivo inspirador da vida e a filosofia como preâmbulo da teologia. Na cidade fundada por Alexandre Magno, ele moldou o seu pensamento em torno de um núcleo religioso”. [...] Outro aspecto não-desprezível é o fato de Plotino das ênfase à alma do homem – a alma é o homem! -, deixando o corpo em plano secundário. Isso não significa, de modo algum, ter ele sido adepto do gnosticismo. Não, ele combateu, até com palavras severas, os seguidores dessa doutrina. Mas por acentuar nimamente a alma humana, em detrimento de uma perspectiva unificadora no homem, Plotino entra em discordância com a visão cristã”.

Nogueira resume que as primeiras comunidades cristãs eram formadas por homens e mulheres comuns.

A rapidez e a eficiência com que o cristianismo se insere no mundo mediterrâneo e a agilidade com que ele promove diálogo cultural nos mostram que erra nova religião se apresenta como comunidade de culto que se articula como um sistema de linguagem. Pertencer ao cristianismo implicava em ser doutrinado num conjunto de códigos – gestual, metafórico, de sistemas narrativos, entre outros – que incluíam: o aprendizado da complexa história da salvação (cuja fonte se encontrava na Escritura judaica: com seus personagens e eventos da história da religião judaica), as narrativas de ação de Cristo no mundo, seus nomes e imagens de culto, a caracterização do tempo presente como tempo escatológico, a aquisição de um conjunto de expectativas sobre o final dos tempos, a caracterização do mundo existente e de suas estruturas a partir de um paradigma dualista, a organização dos membros desta nova religião como uma comunidade, família e *politeuma* etc. Este conjunto de códigos era transmitido intensamente junto com a pregação sobre o Messias Jesus. Estes elementos são codificados numa espécie de *koiné* básico que, apesar de suas diferenças e variantes internas – que não eram pequenas – mantinha as comunidades unidas por meio da produção de códigos visuais, rituais, práticas sociais e intensa produção textual (NOGUEIRA, 2018, p. 34).

O apelo popular explica em parte o sucesso da seita dissidente do judaísmo que, em pouco mais de três séculos, passa a ser a religião com maior número de adeptos no Mediterrâneo. Mas o paradoxo persiste: como um povo que alega ser diferenciado pode gozar ao mesmo tempo de superioridade numérica? O teólogo Paulo Nogueira explica:

O problema de fundo é: como os cristãos podem fazer parte da cultura popular de sua sociedade se eles se apresentavam como “povo santo”, separado por Deus, como “peregrinos no mundo”, como os que não pertencem ao mundo e que esperam pelo final dos tempos iminente.

[...]

É fato que o cristianismo, nascido de um grupo messiânico judaico no primeiro século, propunha reformas e mudanças de paradigma em sua sociedade, mas essas mudanças só podiam ser pensadas e comunicadas a partir dos padrões culturais nos quais estavam inseridos.

Desta forma, focando na cultura popular do Império Romano, em suas categorias de conhecimento, sensibilidades e formas de ação no mundo, da grande maioria da população, partimos do pressuposto de que o cristianismo primitivo, a despeito de sua retórica de exclusão e singularidade, e das desconfianças das populações locais contra esse

grupo, é constituído e articulado por esses mesmos parâmetros dos estratos sociais mais abaixo na sociedade. Trata-se da cultura de homens e mulheres comuns. Se nossa afirmação e ponto de partida não forem aceitáveis, então está configurado um problema para a história do cristianismo nas origens: como um movimento religioso, que procede das classes baixas e tem adesão maciça delas, não se constitui a partir de sua cultura? (NOGUEIRA, 2018, p. 61).

Se o contexto cultural permite o surgimento das primeiras comunidades cristãs e impulsiona a geração da religião, é porque o suporte do conteúdo cristão, a saber, a salvação via Jesus Cristo, não é outro que um arsenal mítico. Em outras palavras, o teólogo Paulo Nogueira sugere que o cristianismo é seu próprio sistema de linguagem. Nesse sentido, a popularidade da seita dissidente do judaísmo, ao alcançar a massa do Império Romano, instaura-se como verdadeira atmosfera sob a qual todos respiram. Assim, se Plotino jamais menciona a vida de Jesus Cristo ou faz qualquer referência aos seus adeptos contemporâneos, é porque o cristianismo já pertence ao seu horizonte de representação simbólica, isto é, seu imaginário cultural.

Helenistas tendem a identificar na tradição platônica herdada e ampliada por Plotino o misticismo tal qual nas seitas contemporâneas a ele. A teoria de um mundo ideal próprio às formas eternas, o caminho da anamnese e a noção de uma metempsicose justificam e fertilizam a imaginação do etéreo bem-aventurado cristão. Embora a exegese dos diálogos platônicos se divida entre aqueles que reconhecem um arsenal teórico indireto, a leis não escritas, e aqueles que se recusam a creditar à transmissão oral qualquer espécie de conhecimento, fato é que a dialética platônica se apresenta ao interlocutor de Sócrates numa ascese transcendente. Detectando o contato de Platão com o pitagorismo e o orfismo, e a reverberação dessas seitas no bojo dos diálogos, Dodds descreve o efeito da ascese na metafísica platônica<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> CF. DODDS, 2006, pp. 211-212: “O passo crucial reside na identificação do “eu” oculto e separável do corpo que carrega nossos sentimentos de culpa é potencialmente divino como a *psyche* racional de Sócrates, cuja virtude consiste no conhecimento. Este passo envolveu uma completa reinterpretação do velho padrão de cultura xamanístico. O padrão, porém, mantinha sua vitalidade, e seus traços principais ainda podem ser reconhecidos em Platão. A reencarnação sobrevive sem alterações. O transe xamanístico, com a correspondente separação do “eu” oculto, torna-se uma prática mental de reclusão e meditação que purifica a alma racional – uma prática para a qual Platão reivindica a autoridade do *logos* tradicional. O conhecimento oculto que o xamã adquire durante o transe torna-se uma visão da verdade metafísica; a “recordação” de vidas passadas torna-se “reminiscência” de Formas incorpóreas, constituindo a base de uma nova epistemologia. No nível místico, o “longo sono” e a “viagem ao submundo” fornecem um modelo direto para as experiências de Er, filho de Armenius. Finalmente, entenderemos melhor os tão criticados “guardiões” platônicos se os encararmos como um novo tipo de xamãs racionalizados que, como seus predecessores primitivos, são preparados para o alto ofício por meio de uma disciplina cujo intuito é modificar sua estrutura psíquica global. Como seus predecessores, eles devem submeter-se a uma devoção que os afasta das satisfações comuns da humanidade; devem

O comentário de Dodds sobre a influência do pitagorismo e do orfismo na vida e na obra de Platão parece, à primeira vista, implacável. Mas, com cuidado, poderemos acompanhar a argumentação do helenista que, convicto, procura demonstrar o fracasso do platonismo enquanto projeto civilizatório a curto prazo.

Dodds, mais de vinte e cinco séculos após a edição dos diálogos, alega um movimento oscilante no seio da cultura grega clássica entre a luminosidade do discurso reflexivo e o obscurantismo das práticas religiosas em devoção ao sobrenatural. No desabrochar do racionalismo, as experiências extáticas, inefáveis por natureza, se impõem como que irrefutáveis. Da incorporação de elementos místicos estranhos à racionalidade platônica, o discurso filosófico já não está mais imune ao mistério dos mitos e à epifania dos ritos. Segundo Dodds, os séculos que separam a ascese mística de Plotino do racionalismo de Platão é um tempo de transição:

To say that the *Enneads* were not the starting-point of Neoplatonism but its intellectual culmination is no disparagement of Plotinus' originality. The philosophical thinking of the first two centuries after Christ was vague, confused and incompetent, as transitional thought is wont to be. Without this thinking the *Enneads* could not have been written. But Plotinus, after the manner of men of genius, fashioned from this unpromising material an edifice which a few of his predecessors may have seen in their dreams but whose construction had remained altogether beyond their powers. Nowhere is the individuality of his genius more manifest than in the doctrine of ecstasy, which for him is the psychological correlate of the doctrine of the One (DODDS, 1928, p. 124).

Guardadas as especificidades de cada discurso, tanto Platão quanto Plotino investem na possibilidade da alma pensar a si própria. A novidade que Plotino parece ter acrescentado aos diálogos platônicos, considerados no seu conjunto, é a experiência própria de êxtase, quando do seu encontro com o Uno, o Bem absoluto. Entre a dialética platônica e a revelação da verdade divina, os ditados de Plotino se mantêm na linha tênue da ambiguidade discursiva. Incapazes de decidirmos seja pela tradição platônica seja pelo misticismo religioso, os tratados plotinianos ainda são indômitos aos olhos e à sensibilidade do leitor, quase dois milênios de sua compilação.

---

ainda renovar seus contatos com fontes profundas de sabedoria, por meio de “retiros” (“recuos”) e serão recompensados após a morte, conquistando um status peculiar no mundo espiritual. É provável que uma aproximação desse tipo humano altamente especializado já existisse nas sociedades pitagóricas; mas Platão sonhava em levar o experimento muito mais longe, colocando-os sobre uma base científica séria, e utilizando-o como instrumento para promover a sua contra-reforma”.

O impasse entre uma e outra hermenêutica talvez se explique pelo próprio contexto no qual Plotino se formou. Contemporâneo de Orígenes, a primeira voz patrística da história, Plotino e o colega cristão receberam lições do mesmo mestre, Amônio. Investigando a transição das noções da cultura grega antiga para os valores da tradição cristã, Dodds, em *Pagan and Christian in an age of anxiety*, comenta a afinidade entre a ascese de um e de outro:

Origen put himself to school with the pagan philosopher Ammonius Saccas, who was a later date Plotinu's teacher. His own pupils were instructed not only in philosophy but in mathematics and natural science; his educational plan was based on Plato's, and did not differ in essentials from that of Plotinus. Henceforth the dialogue with paganism was to be a dialogue between intellectual equals; indeed in the *Contra Celsum* Origen adopts, with some justification, a tone on intellectual superiority (DODDS, 2001, p. 106).

Ademais, no terceiro século da era Cristã, efervesciam cada vez em número maior comunidades cristãs na Ásia Menor, e no próprio centro do Império Romano. O intercâmbio cultural entre os homens do cristianismo primitivo e seus contemporâneos pagãos era inevitável. Nesse caldeirão de mentalidades e comportamentos, a porosidade entre os polos era uma questão de sobrevivência. E nesse sentido, tanto a imagem do homem interior plotiniana, quanto a alma do etéreo bem-aventurado cristão comungavam de uma mesma anamnese.

Even more striking is the psychology of the *De principiis*, which is much closer to Plotinus than to St Paul. The soul is eternal not merely *a parte post* but also *a parte ante*, and not merely by divine grace but by its essential nature. It is indeed a created thing, but its creation, as in Plotinus, is outside of time. Every soul will eventually be restored to that condition. But in the interval it must rise and fall many times: only on the assumption of past offences committed in past lives can the fact that we do not start level in the race for salvation be explained in a manner consistent with divine justice. A human soul can rise to the status of an angel or sink to that of a devil; and Origen certainly toys with Plato's idea that it can be reborn in an animal body (DODDS, 2001, p. 128).

A estreita conexão entre a anamnese pagã de Plotino e a anamnese cristã de Orígenes, pelo aprendizado da tradição platônica via Amônio, harmoniza a filosofia de um e de outro. Nesse sentido, a ascese que propõem é apenas uma variação da outra, visto que ambas conduzem ao absoluto, ao supremo, que é o Bem. Estabelecendo um princípio único como fonte de todas as coisas, tanto as hipóstases intelectivas de Plotino como a fé em Deus de Orígenes induzem o homem que as pratica ao encontro consigo mesmo dentro de si.

But the individual for Plotinus is more than the helpless product of a cosmic overflow: he is a creature possessed of will, and it is open to him to realize his true self - not by the assertion of an illusory independence, but by a voluntary self-identification with his source, a deliberate reversal of the Outgoing, in a word, by a Return (DODDS, 1960, p. 3).

Na mesma linha de raciocínio, o comentário de George Steiner corrobora a intersecção das propostas de ascese pagã e cristão nos primeiros séculos da nossa era. Argumentando que Sócrates e Jesus são portadores de imagens exemplares para a história do ocidente, em *Lições de Mestres*, Steiner correlaciona a biografia do porta-vos da filosofia com a historicidade do mensageiro de Deus. Para Steiner, os efeitos da existência de Sócrates e de Jesus, mestres por excelência da busca pela verdade, fazem-se ainda hoje presentes na sociedade ocidental:

Não há exagero algum na afirmação de que Sócrates e Jesus encontram-se no centro de nossa civilização. As narrativas de paixão inspiradas por suas mortes dão origem aos alfabetos interiores, aos reconhecimentos codificados de grande parte do nosso idioma moral, filosófico e teológico. Permanecem transcendentais em espaços predominantemente imanentes e instalaram na consciência ocidental uma irremediável tristeza e uma esperança febril. Semelhanças, paralelos e contrastes entre os dois Mestres não cessam de gerar exegeses religiosas e hermenêuticas morais e filosóficas, bem como o estudo de gêneros poéticos e de técnicas dramáticas. É praticamente impossível apreender os movimentos do intelecto ocidental de Herder a Hegel, de Kierkegaard a Nietzsche e Lev Shestov, sem a presença informadora de Sócrates e Jesus. A dupla iconografia é igualmente extensa. O dedo esquerdo de Sócrates na sua despedida, representado por Jacques-Louis David em sua famosa tela, é decididamente anterior a Jesus (STEINER, 2008, p. 40).

Steiner justifica o paralelo com os estilos da produção e da reflexão de cada um, ambos, coincidentemente, documentados por terceiros:

Os mitos socráticos-platônicos, como o da Caverna, ou as parábolas da semente de mostarda ou do filho pródigo de Jesus têm certas características comuns. São histórias em aberto, posto que provocam infindáveis multiplicidades e potencialidades de interpretação. Provocam uma desestabilização na alma humana. Escapam à nossa capacidade de parafraseá-las e de compreendê-las, mesmo quando nos sentimos a ponto de captá-las (este é precisamente o modelo da *aletheia* de Heidegger, de uma verdade que se esconde no processo mesmo de sua revelação). O mito condutor da carruagem e a parábola do homem

que semeia são histórias perfeitamente contidas, com início, meio e fim, entretanto não têm limites (STEINER, 2008, p. 41).

A comparação ousada de Steiner entre duas personalidades tão distintas nos seus pressupostos e contextos ajuda a compreender a síntese que Guimarães Rosa opera em *Corpo de Baile* entre esses dois mundos. As epígrafes plotinianas, por um lado, invocam a cultura e o imaginário grego, seus ideais civilizatórios; por outro, as epígrafes do monge Ruysbroeck presentificam a postura humana de humildade diante da eternidade, sua obediência. Amalgamadas, as epígrafes sugerem o que vem adiante nas sete narrativas, dando a entender o mistério de que é feita a vida, no perpétuo movimento de geração-corrupção-renovação.

Nesse sentido, a ascese plotiniana, numa sequência gradativa de hipóstases, e a ascese cristã, a partir do reconhecimento da soberania divina, espalham-se, uma ecoando a outra. Sobre o cruzamento de linhas de expressão em princípio distintas, comenta Steiner:

Daqui por diante duas correntes soberanas entrelaçam-se: o cristianismo e o neoplatonismo. O mundo cristão reivindicará para si a *anima naturaliter christiana* de Platão. Seu próprio simbolismo e suas abstrações transcendentais são, com frequência, representações visuais do neoplatonismo. A sinapse é Plotino (STEINER, 2008, p. 45).

Identificando em Plotino o cume da filosofia de tradição platônica e do mesmo modo imputando-lhe porosidade à fé numa transcendência em franca ascensão nos primeiros séculos da nossa era, Steiner localiza o instante no tempo em que o passado pagão se funde ao futuro cristão. Para Steiner, será na figura enigmática de Plotino que a diferença entre as mentalidades se instaura e se dissolve simultaneamente. Expressão de uma crise, a filosofia plotiniana alegará para si uma linguagem de tradição platônica, emitindo, sincronicamente, sinais de uma nova era por vir.

A mensagem é de unidade harmônica. Contra o gnosticismo existencial e sua cosmologia maniqueísta, Plotino exorta a alma a ir ao encontro de si mesma, a retornar à sua unidade infinita. “Talvez o Mal seja apenas um estorvo da Alma, como algo que afeta o olho e prejudica a visão”. Dictum este que inspira Spinoza a nos dizer que a inquisição filosófica séria é a única vida autêntica; o resto é “um brinquedo”. Entretanto, essa harmonia ideal e a manifesta luminosidade da presença do Mestre eram, ao que parece, acompanhadas de extrema tensão psíquica. Pelo menos um scholar fala do nervosismo, dos distúrbios patológicos que se manifestavam entre os discípulos de Plotino, resultantes da incessante tensão da meditação metafísica (STEINER, 2008, p. 46).

Ao lançar mão do monólogo interior nas narrativas de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa dá a entender ao leitor a profundidade de que são feitos os caracteres de seus protagonistas. O fluxo de consciência, técnica discursiva consolidada pelos precursores do autor, concede ao leitor um contato direto com as personagens. Através de uma linguagem elaborada, ficamos sabendo o que os protagonistas pensam e sentem no seu íntimo – como se tivéssemos acesso a cada uma das consciências que ali se apresentam. Guimarães Rosa exige, inclusive, do seu leitor empatia para com o dilema de cada personagem seu: enraivecemos com Miguilim; invejamos com Manuelzão; deleitamo-nos com Pedro Orósio, enriquecemos com Cara de Bronze; fartamo-nos com Lélío; perdoamos com Soropita, e amamos com Miguel.

Assim, o caráter forjado para cada protagonista a partir do diálogo indireto que *Corpo de Baile* estabelece com os sete pecados capitais de Dante, conecta a consciência do protagonista à alma do leitor. Esse fluxo de consciências só se faz possível porque há para o homem uma imagem de sua interioridade, concebida pelos neoplatônicos e intensamente explorada pela filosofia medieval.

Dito de outro modo, o que seria o movimento do centro da alma em direção ao Intelecto e ao Uno, se não o poder de decisão que cada um tem como condição? O que seria esse poder de decisão se não a categoria da vontade, que impele o homem a Deus? Da consciência do erro a que estão submetidos, os protagonistas do conjunto rosiano são capazes de decidir por um ou outro caminho. Cientes dos seus erros, os protagonistas de *Corpo de Baile* os expurgam antes mesmo da condenação. Não lhes é preciso um julgamento, pois se dão conta dos equívocos de seu próprio juízo. Evitando males ainda maiores, as personagens rosianas suprimem a iminente tragédia, abrindo-se para a virtualidade da bem-aventurança.

É como se Guimarães Rosa, em diálogo profícuo com a história da literatura, revisse seus impasses e desse outro direcionamento. Isto é, sob suas mãos, um Egisto jamais sucumbiria; antes, reconheceria a autoridade divina e acataria os conselhos de Hermes, como fizera Miguilim. Resgatando a advertência de Vovó Izidra com o mito de Caim e Abel, a criança opta por não entregar o bilhete do Tio à Mãe, evitando, assim, uma desgraça familiar. O mais surpreendente da omissão de Miguilim é o retorno do Tio à casa, depois que o Pai morre. A persuasão do interdito exercida por uma história de terror e piedade desenha uma situação de auto sacrifício que todos eventualmente passamos na vida. Sob agouro da Vovó Izidra, a recusa de Miguilim em violar um preceito misteriosamente abre a possibilidade do retorno do Tio na vacância do Pai. E o impressionante, em Guimarães Rosa, é esse gênio poético apaziguador de conflitos literários outrora insolúveis.

Paradigma revisionário da história da Literatura, Guimarães Rosa convoca seus canônicos antecessores para, em diálogo, imaginar outros modos possíveis de geração e permanência de vida. Na condição de editor dos clássicos, Guimarães Rosa reelabora enredos previamente disponíveis na história da Literatura, descobrindo um caminho diverso daquilo que se apresentava como irrevogável. Essa reescritura da Literatura, espécie de palimpsesto poético, é o que George Steiner, em *Presenças Reais*, chamou de resposta responsável.

O *Ulysses* de Joyce é uma experiência crítica da Odisseia ao nível da organização global, dos instrumentos narrativos e das particularidades retóricas. Joyce (com Pound) lê Homero conosco. Lê-o não só através das refrações rivais de Virgílio e Dante, mas através também da mais aguda compreensão crítica das suas próprias invenções em eco, da sua própria concepção geral das derivações. Ao contrário da leitura do crítico ou do comentador universitário, a leitura de Joyce é responsável perante o original precisamente porque põe em alto risco a dimensão e destino de sua própria obra (STEINER, 1993, p. 23).

Consciente do repertório da Literatura universal, a escrita de Guimarães Rosa se insere no cânone literário justamente por mobilizar para dentro da estrutura de seus enredos temas e personagens consagrados. Embora seu palimpsesto não seja um dado de leitura, tal como se faz com o código homérico no *Ulysses* de Joyce, não faltam exemplos nos textos rosianos que orientam o olhar do leitor para a cena original. Longe de ser um pré-requisito, como parece se impor o código homérico em *Ulysses*, essa cena original é logo captada pelo leitor menos desavisado. Nesse sentido, as epígrafes de *Corpo de Baile* apelam tanto para o imaginário grego antigo quanto para a tradição medieval. Fundindo mundos aparentemente tão polarizados, Guimarães Rosa sintetiza uma resposta responsável a seus precursores. O comentário de Steiner sobre a intertextualidade intrínseca aos textos poéticos é certo: “Em pintura e escultura, como em literatura, a luz concentrada tanto na interpretação (a hermenêutica) como da apreciação (nível crítico-normativo) reside na própria obra. São arte as melhores leituras de arte” (STEINER, 1993, p. 27).

Assim é que Guimarães Rosa, por um espírito agonístico, ao mesmo tempo que se inspira, rivaliza com seus mestres e antecessores. No desejo de narrar ao seu modo a mesma história contada e replicada inúmeras vezes, seu estilo de escrita se faz peculiar não apenas pelo contorcionismo linguístico, e menos ainda pela absorção de uma variante linguística de baixo prestígio, mas, sobretudo, pela abertura semântica que cada um de seus protagonistas promove quando se tornam conscientes do erro ao qual estão submetidos. Revertendo o erro trágico, os

protagonistas de *Corpo de Baile* contornam a fatalidade rumo à perpetuação da vida. Mais uma vez, é a reflexão de Steiner que compreende a virtualidade da linguagem poética:

A linguagem cria: cria através da nomeação, como Adão nomeia todas as formas e presenças; cria por meio da adjetivação, sem a qual não há conceptualização do bem nem do mal; cria graças à predicação, à escolha da memória (a gramática dos tempos do passado alberga dentro de si toda a “história”). Acima de tudo, a linguagem é geradora de mensageira do amanhã que anuncia ou de onde vem. Distinguindo-se radicalmente do vegetal, do animal, só o homem pode construir e analisa a gramática da esperança (STEINER, 1993, p. 59).

Da síntese dos dois tipos de ascese, a pagã e a cristã, o gênio de Guimarães Rosa vislumbra uma vida possível num mundo desejado, como a descoberta da beleza do Mutum e o convite para a cidade no desfecho de **Campo Geral**. Estreitando laços entre o neoplatônico Plotino e o monge belga Ruysbroeck, via epígrafes, o narrador de *Corpo de Baile* insinua ao seu leitor uma afinidade temática, cujo pressuposto é o direito à interioridade. O efeito imediato da leitura não é a representação de vidas hipotéticas, mas a presentificação de consciências que apelam a dramas os mais íntimos nos leitores.

Assim, antes de refutar a legitimidade da experiência mística na dialética de Plotino, Guimarães Rosa aproveita a ascese plotiniana naquilo que ela tem de axiomático: o reconhecimento de um princípio único, fonte de todo sentimento, conhecimento e julgamento. A alma do homem, em identidade com o Uno, o Bem ou mesmo Deus, goza de plenitude. Fugaz, esse instante de fusão só faz com que o homem queira sempre lá estar. Variações nominais do mesmo centro, o Deus plotiniano ao mesmo tempo que emana vida, reclama por retorno. Em outras palavras, não seria o Bem em Plotino o mesmo amor de que é feito o Deus cristão? Tamanha semelhança já fora identificada por George Steiner, no mesmo *Lições dos Mestres*:

Ninguém como Plotino, segundo testemunho de Longino, fora capaz de lançar tanta luz sobre os princípios de Pitágoras e os de Platão, traduzindo-os em preceitos de conduta pessoal, de confiança na imortalidade, ainda que misteriosa, da essência humana. Foi pela via do magistério que Plotino pôs em prática sua doutrina das “emanações” divinas. O legado de Plotino viria a ser pródigo. Uma seleção de tratados em latim foi fundamental para Santo Agostinho (STEINER, 2008, p. 47).

Em *Confissões*, Agostinho intitula o segundo capítulo do Livro I com a máxima: **Deus está no homem; o homem está em Deus.**

E como invocarei o meu Deus – meu Deus e meu Senhor – se, ao invoca-lo, o invoco sem dúvida dentro de mim? E que lugar há em mim, para onde venha o meu Deus, para onde possa descer o Deus que fez o céu e a terra? Pois será possível – Senhor meu Deus – que se oculte em mim alguma coisa que vos possa conter? É verdade que o céu e a terra que criastes e no meio dos quais me criastes vos encerram? (AGOSTINHO, 2011, p. 26).

Postulando que o homem pio não encontra Deus se não no seu interior, isto é, reconhecendo-se enquanto criação divina, a máxima agostiniana faz eco à dialética plotiniana. Na medida em que Deus está no homem porque o homem está em Deus, a relação causal entre as duas sentenças atualiza o princípio plotiniano de participação da Alma no Uno:

E se alguém objetasse que a Alma não poderia ser Alma se não fosse una, e deduzisse daí a identidade entre a Alma e o Uno, seria necessário contestar, em primeiro lugar, que as outras coisas também são o que são por serem unas, mas, no entanto, o Uno é diverso delas, pois o Corpo e o Uno não são idênticos, mas o Corpo participa do Uno. Em segundo lugar, embora não seja composta de partes, a Alma é múltipla, pois tem várias faculdades – a razão, o desejo, a percepção – que são mantidas juntas como por um laço pela virtude do Uno. É verdade que a Alma, sendo uma consigo mesma, confere o Uno a outra coisa, mas ela também o recebe de outra coisa (PLOTINO VI, 9).

No que pese o emprego da linguagem da tradição platônica com a expressão da participação das coisas do mundo sensível no mundo das ideias, a noção de uma coisa ser por tomar parte em outra coisa é pulverizada por Plotino para uma expressão de sensação, o toque. Segundo Bernardo Brandão,

Na verdade, a contemplação do Um é um conhecimento em que o sujeito está ainda mais unido ao seu objeto que na experiência mística intelectual: uma verdadeira união da alma com o Absoluto. É por isso que, em alguns textos das *Enéadas*, Plotino considerou apropriado empregar a metáfora do contato e do toque. Além disso, o filósofo também compara essa experiência com ser arrebatado ou possuído (BRANDÃO, 2007, p. 156).

Nesse sentido, quando Santo Agostinho confessa invocar Deus, que está senão dentro dele mesmo, o padre da igreja convoca a participação plotiniana da Alma no Uno, isto

é, o arrebatamento pela presença, identidade e fusão do homem com o que aquilo que há de mais permanente na experiência efêmera da vida humana. Guardadas as devidas diferenças entre uma ascese via dialética e outra via graça e oração, Santo Agostinho toma de empréstimo a imagem plotiniana do homem interior. Em *Confissões*, o padre traz à baila uma referência à filosofia neoplatônica, quando de sua formação, no nono capítulo, do Livro VII: **O neoplatonismo e a fé cristã.**

Lá encontrei que o vosso Filho Unigênito, eterno como Vós, permanece imutável antes de todos os séculos e sobre todos os séculos, que, para serem bem-aventuradas, todas as almas recebem da sua plenitude e que, para serem sábias, são renovadas pela participação da Sabedoria que permanece em si mesma. Mas que no devido tempo Ele morreu pelos ímpios e que “não perdoastes ao vosso único Filho, mas o entregastes por todos nós” – isso não vem naqueles livros (AGOSTINHO, 2011, p. 152).

Ao que tudo indica, Agostinho parece ter tido contato com a teoria das hipóstases plotinianas, conferindo-lhes um potencial argumentativo, justificativo e de revelação da noção de participação da Alma no Bem. Contudo, o Pai da Igreja não se furta à oportunidade de comentar a ausência de referência à paixão de Cristo, narrada pelos livros bíblicos. Demonstrando profundo apreço pela tradição neoplatônica, Santo Agostinho, proselitista, acusa certo desmerecimento de Plotino pela passagem de Jesus na Terra - ditada por Deus e testemunhada pelos homens nos escritos sagrados.

Encarecendo a paixão de Cristo dos sentidos os mais ascéticos, revelatórios e transcendentais possíveis, Agostinho inaugura um novo tipo de reflexão filosófica, a escolástica. E rivalizando diretamente com os neoplatônicos, Agostinho se faz ao mesmo tempo herdeiro dessa tradição<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cf. STEINER, 2008, pp. 48-50: “A tese central de Agostinho é platônica. A alma e o intelecto devem ser “exercitados” a fim de serem despertados para a apreensão das verdades eternas reveladas. O primeiro passo, indispensável, na direção de tal compreensão é semiótico, é o estudo dos “signos”. Sem os signos, não se pode ter acesso ao significado. Entretanto os signos, por si só, “nada ensinam”. Este paradoxo não pode prescindir do construto agostiniano do “Mestre interior”, ou seja, do único “Mestre de verdade”, que é Cristo. [...] A encarnação de Cristo assume uma função eminentemente pedagógica. “Nosso único Mestre interior fez-se externo a fim de nos convocar do mundo exterior para o interior”. O que foi, em Platão, uma abstração quase mitopoética, materializa-se. A misteriosa maravilha dos signos, da sua capacidade de significar e transmitir, relaciona-se imediatamente à Palavra viva, ao Logos que é o Cristo de São João. [...] A educação é simplesmente nossa capacidade, nossa disponibilidade de nos voltarmos para Ele. Onde estas não estiverem presentes, doutrina e pedagogia são sofismas. Portanto, o método maiêutico de Sócrates, como narrado por Platão, é uma antecipação alegórica da pedagogia cristã. Já então o “Deus desconhecido” encontrado por São Paulo na Epístola aos Coríntios estava em ação”.

A herança da tradição platônica se torna ainda mais evidente quando Agostinho demonstra, por meio do signo linguístico, o funcionamento da memória pelo processo da reminiscência. No décimo nono capítulo do Livro X, Agostinho se dá ao trabalho de oferecer um exemplo empírico de reconhecimento de determinado sentido ao coração ainda não-convertido:

O mesmo sucede quando uma pessoa conhecida se nos depara à vista ou ao pensamento e, esquecidos do seu nome, o procuramos. Ao ocorrer-nos outro nome, não o ligamos (a tal pessoa), porque nunca nos acostumamos a associá-los no nosso pensamento. Por isso afastamos esse nome até se nos apresentar aquele que simultânea e perfeitamente concorde com o conhecimento habitual (AGOSTINHO, 2011, p. 234).

A relação necessária entre significante e significado, uma antecipação da teoria geral da linguística saussuriana, somente será capaz de compor um signo na sua unidade, inteireza e veracidade quando esse mesmo coração concordar em se lembrar de seu sentido. Em outras palavras, é preciso, para Agostinho, uma aliança entre o conhecimento e a vontade de conhecer no íntimo daquele que conhece:

Donde nos vem esse nome senão da própria memória? Supondo que o conhecemos por advertência de outra pessoa, ainda é da memória que nos vem, porque não o reconhecemos como um novo conhecimento, senão que, recordando-o, aprovamos ser esse o nome que nos disseram. Se se apagou completamente do espírito, não nos lembramos dele, ainda que nos avisem, Mas aquilo de que nos lembramos ter esquecido, ainda não o esquecemos inteiramente. Por isso, não podemos procurar um objeto perdido, se dele nos esquecemos totalmente (AGOSTINHO, 2011, p. 234).

Consequentemente, o signo linguístico por excelência para santo Agostinho, o signo que revela a origem e autentica o destino do homem, em imanência e transcendência, não seria outro para o Pai da Igreja senão Jesus. Adjetivado pelo epíteto de Cristo, a pessoa histórica de Jesus se converte, em santo Agostinho, no homem que sofre porque anuncia uma verdade divina. Comumente traduzido por *ungido*, o verbo pelo qual o adjetivo é formado tem como primeira acepção *tocar a superfície de um corpo*<sup>6</sup>. Do emprego primordial daquele que cura a dor pelo uso de uma pomada<sup>7</sup>, isto é, um φάρμακον - tal como Fedra, apaixonada pelo enteado,

<sup>6</sup> Cf. LIDELL & SCOTT. Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1949, p. 790. ΧΡΙΪΩ

<sup>7</sup> Cf. BAILLY. Dictionnaire Grek-Français. Paris: Hachette, 2000, p. 2115. χριστός.

pede à ama uma solução<sup>8</sup> -, a transposição para a noção de Messias não custará muito aos autores dos evangelhos. Reivindicando um signo preñado de sentido para o homem Jesus, santo Agostinho imputa-lhe a potência máxima do conhecimento humano. Em outras palavras, a paixão de Cristo é a pedagogia preferida do escólio agostiniano.

Assim, se Plotino imputava ao Bem de Platão a paternidade da sua teoria da unidade, e a necessária ascese em sua direção, santo Agostinho elege a pessoa de Jesus como égide de uma ascensão ainda mais epifânica. Desse modo, não seria de nos causar espanto o excerto no qual Santo Agostinho confessa a mais tenra homenagem à tradição platônica, sem, no entanto, deixar de observar uma única diferença, a saber, a graça divina que se projeta sobre os homens:

Por conseguinte, lancei-me avidamente sobre o venerável estilo (da Sagrada Escritura) ditada pelo vosso Espírito, preferindo, entre outros autores, o Apóstolo São Paulo. Desvaneceram-se-me aquelas objeções segundo as quais algumas vezes me pareceu haver contradição na Bíblia e incongruência entre o texto dos seus discursos e os testemunhos da Lei e dos Profetas. Compreendi o aspecto único daqueles castos escritos, e “aprendi a alegrar-me com tremor”. Comecei a lê-los e notei que tudo o que de verdadeiro tinha lido nos livros dos platônicos se encontrava naqueles, mas com esta recomendação da vossa **graça**: que aquele que vê não *se glorie como se não tivesse recebido* não somente o que vê, mas também a possibilidade de ver. “Com efeito, que coisa tem ele que não tenha recebido?” E Vós que sois sempre o mesmo, não só o admoestais para que vos veja, mas também para que se cure a fim de vos possuir (AGOSTINHO, 2011, p. 162 – grifo nosso).

No senso comum da catequese, graça é entendida como o reconhecimento da vida enquanto um dom divino aos homens. O passo que a teologia cristã dá em relação à metafísica de tradição platônica parecer ser justamente esse: considerar a fé como uma das faculdades humanas. Nesse sentido, a piedade, antes de ser um sentimento, é uma conduta: o princípio do reconhecimento da pequenez humana frente ao mistério da vida. Tomado enquanto um valor em si, a confissão de fé nesse princípio faculta ao homem se dar a conhecer nos seus limites, isto é, no intervalo de tempo entre o nascimento e a morte.

Contudo, a reflexão agostiniana identifica a vontade humana como o par correspondente à graça divina. Em *A Graça*, Agostinho comenta um versículo do livro de Zacarias: “Nas palavras do Senhor: *Converti-vos a mim, e eu me voltarei para vós* (Zc 1,3), uma parte implica a nossa vontade, isto é, a conversão a ele; a outra, a própria graça, isto é, que

---

<sup>8</sup> Cf. EURÍPEDES. Hipólito, v. 516: “O remédio é unguento ou uma beberagem?”.

ele se volte para nós” (AGOSTINHO, 2000, p. 22). Refutando uma hermenêutica de recompensa, isto é, meritocrática, Agostinho adverte para a absoluta gratuidade da graça divina. Em outras palavras, aquele que espera ser agraciado por Deus por ter agido de tal ou tal modo, não entendeu ainda o sentido da ação divina: sem garantia; por misericórdia. Mas o padre da Igreja replica:

Revela também o livre-arbítrio o que consta no primeiro livro: E tu, meu filho Salomão, conhece o Deus teu Pai, e serve-o com coração perfeito e plena vontade, porque o Senhor sonda todos os corações, e penetra todos os pensamentos do espírito. Se tu o buscares, achá-lo-ás; mas se o deixares, ele te rejeitará para sempre (1Cr 28,9). Mas os pelagianos vêm o mérito do homem nas palavras: Se tu o buscares, e, de acordo com esse merecimento, sobrevém a graça pelo que segue: achá-lo-ás. Esforçam-se assim para provar a concessão da graça de acordo com nossos merecimentos, ou seja, a graça que não é graça. O que se concede a alguém pelo merecimento *não se considera a recompensa como graça, mas como dívida*, como diz claramente o Apóstolo (Rm 4,4) (AGOSTINHO, 2000, p. 23).

Os pesquisadores Gracielle Nascimento Coutinho e Marcos Roberto Nunes Costa, considerando a graça uma das categorias da metafísica agostiniana, souberam esmiuçar o valor absoluto do dom de Deus, no seu sentido gratuito e incondicional:

A atuação divina no homem, orientando sua conduta ao bem é dom gratuito, dispensa qualquer mérito advindo de obras humanas; antes, é ela que incita no homem à prática das boas obras. A graça restauradora é auxílio disponível a todos e, sobretudo, aos que a buscam. Se o auxílio divino de que necessita o homem é dom e, portanto, gratuito, sem merecimento prévio, logo, destina-se a todos. Todos pecaram e se privaram de Deus, porém a todos se estende a graça do Criador que os chama; onde há pecado, a graça se faz presente (COUTINHO, G. e COSTA, M., 2015, p 41).

Destacando a universalidade da graça divina, a explanação de Gracielle Coutinho e Marcos Costa corrobora o sentido originário do adjetivo *católico*: a soma de todas as partes, isto é, universal<sup>9</sup>. O adjetivo empregado indiscriminadamente identifica um católico com outro, sem, no entanto, rejeitar o não-batizado, ou o ainda-não-iniciado. Em suma: qualquer homem de qualquer tempo, sociedade e cultura é, em potência, um cristão. Daí a graça divina ser um

---

<sup>9</sup> Cf. BAILLY. Dictionnaire Grek-Français. Paris: Hachette, 2000, p. 995. καθολικός.

princípio universal. Mesmo capturada pela ética cristã, a graça, segundo a metafísica agostiniana, habilita todo e qualquer homem à misericórdia de Deus.

Esse espírito identitário mútuo e a sensação de pertencimento recíproco impressos no adjetivo *católico* foram captados pelo helenista, E. R. Dodds: “Christians were in a more than formal sense ‘members one of another’: I think that was a major cause, perhaps the strongest single cause, of the spread of Christianity” (DODDS, 2001, p. 138). O desabrochar do cristianismo em comunidades autônomas nos primeiros séculos da nossa era revelou uma experiência autenticamente altruísta. Germinando uma prática ancorada na imagem plotiniana do homem interior, mas voltada para a alteridade, essa experiência originária ainda hoje se faz presente no ocidente.

Logo, a retribuição ou retaliação, código de justiça arcaico, perde toda sua eficácia na ética cristã, uma vez que nem de Deus se pode esperar um retorno, nem mesmo sob as melhores condições. Assim, a graça em santo Agostinho beira ao acaso se deixarmos passar despercebida a infinita misericórdia divina. Lastro de todo e qualquer dom, é o profundo perdão de Deus que repara os homens na sua sina. Não fosse Plotino, precursor de santo Agostinho que sobrepôs a noção do Bom à ideia do Belo platônico, o desdém de Deus para com a sorte dos homens seria a própria danação. Entre a piedade e a graça, a argumentação aporética agostiniana mantém o espanto:

Aquele que quiser e não puder, reconheça que ainda não quer plenamente, e assim reze para ter a vontade suficiente para cumprir os mandamentos de Deus. Desse modo recebe ajuda para fazer o preceituado. É útil o querer, quando podemos; é útil o poder, quando queremos. O que adianta querermos o que não podemos ou não querermos o que podemos? (AGOSTINHO, 2000, p. 35).

A refutação agostiniana facilmente se aplicaria aos anseios dos protagonistas das narrativas de *Corpo de Baile*. De **Campo Geral** a **Buriti**, todos – sem exceção – desejam o que ainda não podem. Embora desejar o que não se tem seja a maneira mais simples de se definir a atuação de Eros, segundo Platão; a virtude da temperança, segundo santo Agostinho, justifica a projeção do sentido mais íntimo de Deus. Interiormente conectados com a divindade que os preside, os protagonistas rosianos se lançam ao imponderável mistério da esperança.

Mesmo sendo muito difícil discordar de Paulo Rónai, quando o crítico afirma: “No fundo, nada mais ilusório que resumir uma história de Guimarães Rosa” (2020), é possível tentarmos recuperar o enredo de cada narrativa de *Corpo de Baile* à luz do erro ao qual o

protagonista está submetido e da graça pela qual ele menos espera. O dilema de Miguilim, entregar ou não o bilhete do Tio à Mãe, ilustra bem essa estratégia de leitura.

Suspenso sob a advertência do mito homicida de Caim e Abel, Miguilim freia a discórdia familiar. Apesar de desejar a felicidade da Mãe, Miguilim retém o impulso e se desonera de uma responsabilidade. O desfecho das peripécias de Miguilim na primeira infância com a família desmente qualquer catástrofe que o herói por ventura tivesse desencadeado. Com a morte do Pai em duelo com um terceiro pretendente, já sem nada mais esperar, um vaqueiro passa pelo Mutum e convida Miguilim a seguir viagem para a cidade. E Tio Terez pode voltar. A cena em que Miguilim recebe os óculos do vaqueiro e descobre a beleza do Mutum sublima qualquer dor pregressa.

Podemos dizer o mesmo de Manuelzão, em **Uma estória de Amor**. O velho vaqueiro e administrador de uma fazenda passa toda a festa de inauguração de uma capela reclamando de uma dor no pé, além de desdenhar do filho e desejar a própria nora. Ao ouvir de Camilo o Romance do Boi Bonito, narrativa na qual um jovem vaqueiro tem a missão de laçar um boi encantado, Manuelzão se inspira e finalmente decide chefiar a próxima comitiva. Na perspectiva da nova viagem, Manuelzão abre o calejado espírito a novas aventuras, afirmando, assim, a fé na vida.

Não seria diferente com o herói de **O Recado do Morro**. Tido como bandoleiro namorador, o enxadeiro Pedro Osório desperta a rivalidade com os demais colegas. Apesar de sonhar com a constituição de uma família em brevíssimos parágrafos de monólogo interior, Pedro Osório sofre uma emboscada dos amigos. Avisado indiretamente da traição por uma canção, o enxadeiro se safa a ponto de evitar matar qualquer adversário, e ruma para os seus Gerais. O retorno à casa faculta ao herói a quietude de que tanto precisara.

**Cara de Bronze** é exemplar na reversão do erro à graça. Narrativa central de Corpo de Baile, já na terceira e definitiva edição do conjunto, o protagonista homônimo pede, no leito da morte, um padre que o abençoasse. Porém, mais do que expressar o arrependimento, Cara de Bronze encontra consigo mesmo na narração do Grivo. Encomendando ao vaqueiro um relato de tudo o que vira em viagem, Cara de Bronze recebe da narração do Grivo a descrição dos olhos gázeos de uma noiva. Nos escombros de sua memória, está o noivo que fugira porque pensara ter matado o pai.

Em **A Estória de Lélío e Lina**, a cumplicidade do jovem vaqueiro com a velha curandeira faz da voracidade sexual a busca pelo amor ideal. Sob a indumentária de uma Diotima, a sacerdotisa que explica a Sócrates a atuação do deus Eros entre os homens, Lina

rearranja a disposição anímica de Lélío. De glutão, Lélío se torna o homem que ama porque ama, e parte, junto com Lina, em busca de um amor jamais correspondido.

O ex-jagunço Soropita, de **Dão-Lalalão**, quebra qualquer expectativa de instinto bélico ao perdoar um eventual insulto. Paranoico com a manutenção de uma honra, já que seu erro fora sofrer de impotência sexual, a veracidade do casamento com uma ex-prostituta parece estar sempre ameaçada. Soropita desconfia até das intenções de um amigo de longa data. Os amigos do amigo dão a entender seu passado de matador. A menor sombra de ofensa, Soropita reage com virilidade. Clímax da narrativa, a parte ofensiva pede desculpas. E para frustração do leitor, acostumado à gratuidade da violência no sertão, o Soropita não revida e volta à normalidade da vida conjugal.

Por fim, Miguel, de **Buriti**, não parece, à primeira vista, cometer nenhum erro. Diligente, Miguel trabalha com afinco e paciência na fazenda do Buriti Bom. No entanto, seu silêncio diante da beleza de Maria da Glória desconcerta e desespera a moça em idade de se casar. Glorinha, descrente do retorno do herói, cede a um empregado de seu pai – um homem infértil, de quem nunca poderá engravidar. A narrativa já seria um típico relato encontrado em clássicos da sociologia brasileira, não fosse a entrada de cena de Leandra, a cunhada abandonada pelo marido. Lalinha é levada para a casa do sogro, com quem desenvolve uma relação ambígua de nora e amante ao mesmo tempo. Cidadina e emancipada, é Leandra quem faz a roda girar na decadente família. Encarnando o espírito filosófico meditativo, Lalinha se põe a refletir sobre os hábitos e acomodações no Buriti Bom e determina à Maria da Glória que espere por Miguel. Assim, o desejo erótico é o que parece mobilizar os protagonistas de *Corpo de Baile*.

### 3. Platonismo

Potestade por excelência a presidir o movimento humano em direção ao conhecimento, Eros encarna, em Platão, uma pulsão epistêmica por assim dizer. Detectado em todos os diálogos, a divindade busca por aquilo que não tem; procura pelo que lhe falta; investiga o que lhe escapa. Dessa pesquisa, o filósofo trilha o caminho da verdade, na sua condição bela e boa. Isto é o que afirma a pesquisadora Jill Gordon, em *O mundo erótico de Platão*:

A alienação envolve um esquecimento de nossas origens, mas a lembrança amarra a alma humana esquecida a suas origens. Com o eros residindo na alma humana, somos impelidos a um entendimento noético das causas primeiras mesmo assim, uma vez que a lembrança compartilha com o eros os mesmos objetos. O eros define o que buscamos e como buscamos. Ele direciona a atividade da *psychê* que está enraizada em suas origens alienadas, ou seja, questionamento, raciocínio hipotético, e a criação de teorias metafísicas que nos levam além da experiência humana e direcionam-nos de volta para essas origens divinas (GORDON, 2015, p. 14).

Tendo em vista a magnitude da memória para Platão, seu poder para descobrir a essência de cada coisa como se recuperando uma informação esquecida, Gordon argumenta que esse encontro só seria possível devido ao desejo da alma. O processo da anamnese, ou seja, o potencial mnemônico de encontrar o que se tinha perdido, estaria condicionado pelo desempenho de Eros na disposição daquele que se põe a procurar. Quando bem conduzida por Eros, a alma investigadora orienta seu desejo para aquilo que realmente importa e tem relevância, isto é, o entendimento inabalável dos seres. Inaugurando uma ética própria, a tradição platônica promove os impulsos eróticos a pulsões epistêmicas. Em outras palavras, filósofo é o amante do conhecimento.

Uma vida engajada nessas atividades requer um tipo particular de coragem e exercício ou treinamento psíquico rigoroso, os quais acontecem por meio de uma orientação apropriada. A condução e a orientação vêm de amantes verdadeiros em relações eróticas, e de um especialista na arte de casamenteiro, que una o *erômenos* a um *erastês* adequado. A condução e a orientação por um amante verdadeiro são de particular importância no caso do cultivo do autoconhecimento. Todas essas atividades de cultivo pessoal – questionamento, obtenção de coragem, engajamento em ginástica filosófica rigorosa, pareamento com um amado verdadeiro e obtenção de autoconhecimento por meio de uma boa relação erótica – são realizadas com a consciência e uma abertura às nossas limitações mortais. Na verdade, a mortalidade humana é um fato sempre presente nessas práticas eróticas de cultivo pessoal. A morte corporal sinaliza o *nostos* – ou volta para casa, para o qual o cultivo pessoal foi uma preparação. Com boa orientação, tanto humana como divina, a alma erótica bem preparada retorna aos objetos de desejo da vida inteira e alcança a desalienação noética (GORDON, 2015, p. 14).

Porém, para Jill Gordon, a função epistêmica desempenhada pela pulsão erótica é apenas um dos efeitos da atuação bem direcionada da divindade do amor. Para a pesquisadora, Platão modula a limitada capacidade que os homens, de um modo geral, têm para se

desenvolverem enquanto filósofos. Destrinchando a argumentação socrática no *Fédon*, Gordon identifica passagens nas quais Platão relativiza sua ambição em forjar um protótipo perfeito do filósofo. No diálogo, Sócrates comenta que a alma do homem comum, encarnada e enjaulada num corpo específico, teme a morte. Para contornar tamanho constrangimento, Sócrates lança mão de tradições religiosas, segundo as quais o homem guiado por um sacerdote em rituais de epifania e revelação estaria melhor preparado quando sua hora chegasse. Crente de que algo melhor o espera no mundo pós-morte, o homem iniciado nos mistérios ainda em vida aceitaria com mais tranquilidade sua própria e inata condição mortal.

É muito provável que os instituidores de nossos mistérios não fossem falhos de merecimento e que desde muito nos quisessem dar a entender por meio de sua linguagem obscura que a pessoa não iniciada nem purificada, ao chegar ao Hades vai para um lamaçal, ao passo que o iniciado e puro, ao chegar lá passa a morar com os deuses. Porque, como dizem os que tratam dos mistérios: muitos são os portadores de tirso, porém pouquíssimos os verdadeiros inspirados. E no meu modo de entender, são estes, apenas, os que se ocuparam com a filosofia, em sua verdadeira acepção, no número dos quais procurei incluir-me, esforçando-me nesse sentido, por todos os modos, a vida inteira e na medida do possível sem nada negligenciar (PLATÃO, *Fédon*, XIII).

Por analogia, o filósofo, quando bem guiado, é orientado a conduzir seus desejos eróticos em direção ao conhecimento que é, por sua vez, um processo de anamnese, isto é, de recordação. Do simples fato de estar a recordar as formas ideais é que a epistemologia platônica sugere um ciclo de morte-vida-morte a toda e qualquer alma que se põe a buscar o conhecimento. Justificando tanto o conhecimento prévio quanto o conhecimento póstumo através do movimento cíclico de nascimento-morte-renascimento, Sócrates demonstra a imortalidade da alma. Contudo, o filósofo não se exime do grau de dificuldade que a busca da verdade lhe impõe. Jill Gordon comenta a coragem como um pré-requisito da atitude filosófica<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Cf. GORDON, 2015, p 196: “O que acontece depois que morremos? De onde viemos? E como é o melhor modo de vivermos nossa vida? Mais especificamente, o diálogo visa a amenizar os medos e fortalecer a coragem dos interlocutores que ainda não aceitaram a realidade da limitação epistêmica humana; o diálogo exorta as almas corajosas a adotar a filosofia em face dessa constatação. A lição para Símiás e Cebes – e para Fédon, para Equócrates e para nós – é que o “conhecimento preciso [dessas questões] é impossível” (85c1-4) e que, embora “nenhum homem sensato fosse insistir” que os argumentos de Sócrates são precisos, “o risco [de acreditar neles] é nobre” (114d1-6). [...] Sócrates nos diz que, se tínhamos conhecimento antes de nascer, somos alienados (ἀπωλέσαμεν) de nosso conhecimento original no nascimento (75e3), e escolhe explicar o mecanismo de nossa recuperação desse conhecimento em linguagem e imagens sobre objetos eroticamente desejados que são trazidos à mente por sinais desses objetos desejados. Nossa relação com o invisível é, portanto, entre outras coisas,

Na linguagem tradicional platônica, desejos epitiméticos são aqueles motivados pelos prazeres do corpo, isto é, pela satisfação dos apetites, tais como: fome, sede, sono, sexo etc. Inibidor desses apetites seria a atitude filosófica que, advertida da efemeridade das sensações corpóreas, se indigna a investigar uma estabilidade para sua condição mortal. Motivado por *Eros*, isto é, pelo desejo noético de presentificação, o filósofo encontra nas formas ideais a verdadeira constante, dando o salto para o conceito abstrato. Jill Gordon conclui a exegese do diálogo com a função primordial de *Eros* na ontologia platônica: lançar a alma daquele que ama em busca daquilo que ama.

O *Fédon* lança nossa consciência de volta para o lugar de onde viemos e para onde estamos indo. Ele o faz por seu foco na pré-vida e na vida após a morte, ou seja, por sua apresentação da lembrança e do destino da alma depois da corporificação. Em diálogo após diálogo, somos impelidos a dirigir nosso olhar tanto para nossas origens cósmicas como para o destino de nossa alma depois da morte do corpo. Somos exortados também a cultivar nossa alma entre esses dois pontos o melhor que pudermos, para que a condição de nossa alma esteja suficientemente bem preparada para se reunir com nossas origens divinas. A cada passo do caminho no ciclo, o eros está presente. Somos criados na ordem cósmica com faculdades eróticas, nascidas de nossa alienação do ser do qual fomos individuados; expressamos esses anseios eróticos pelo que nos falta fazendo perguntas e formulando hipóteses, duas formas discursivas de *logoi* que expressam nossa natureza erótica; devemos juntar coragem em nossa alma para buscar nossos desejos eróticos, pois a busca é árdua e nem sempre bem-sucedida; ao longo do caminho, precisamos nos associar a uma alma apropriada que nos ame verdadeiramente e dedicarmo-nos a um treinamento difícil com esse parceiro; a única maneira de conseguirmos alcançar autoconhecimento é dentro de tal relacionamento com um amante verdadeiro, porque esse é o único meio pelo qual podemos ver nosso verdadeiro eu; e, por fim, equipados com nossa memória dos entes noéticos aos quais fomos ligados no passado, chegamos ao momento da morte preparados para retornar a essas origens que desejamos durante toda a nossa vida (GORDON, 2015, p. 223).

---

de alienação e desejo, um desejo de superar essa alienação. E o meio pelo qual seres humanos corporificados transpõem o esquecimento ontológico são suas experiências materiais concretas, que ajudam a lembrá-los do que eles originalmente sabiam. A lembrança é, assim, induzida pelo desejo erótico. É verdade que nossos desejos são o que nos liga ao corpo e tornam a libertação difícil, mas o texto do *Fédon* mostra claramente que esses são desejos epitiméticos, não desejos eróticos. Sócrates começa explicando que apenas os amantes da aprendizagem (*φιλομαθεῖ*) alcançam a companhia dos deuses, aqueles que realmente amam a sabedoria (*φιλοσοφοῦντες*) e abstêm-se de desejos corporais (*τῶν κατὰ τὸ σῶμα ἐπιθυμιῶν*)”.

Pela conclusão de Gordon sobre a função epistêmica da pulsão erótica, cujo efeito é a alforria da alma em relação aos desejos corporais, Platão parece se valer de uma tradição mitológica, segundo a qual Eros, filho de Afrodite, une o amado ao seu amante, no jogo da sedução. Segundo Jean-Pierre Vernant, em “Un... deux... trois: Eros”, a união proposta por Platão geraria um terceiro elemento, a saber, um filho em casais heterossexuais, ou o reconhecimento da transcendência do amor em uniões homoafetivas.

Le point de vue de Platon s'exprime, à l'inverse, dans une formule du type :  $1+1=3$ , valable aux deux niveaux où opère Eros. Sur le plan de la vie physique, l'amour consiste pour deux êtres à en engendrer un troisième, différent de chacun d'entre eux et qui cependant les prolonge. L'erotique selon le corps vise à produire, au sein même de l'existence terrestre, passagère et périssable, un substitut d'immortalité. Aussi le plus bel amour, ou plutôt le seul amour justifié selon le corps, est celui qui unit un homme et une femme "pour engendrer dans la beauté". L'Eros homosexuel, disqualifié du point de vue de la chair puisque lui fait défaut cet élan vers l'immortel dont il doit être traversé, ne retrouve sa justification que transposé, déplacé sur le plan spirituel où il récupère sa finalité, c'est-à-dire sa transcendance. D'homme à homme, éros cherche à enfanter dans l'âme d'autrui de beaux discours, de belles vertus : toutes valeurs qui échappent à l'ordre du mortel. Cet éros mâle emprunte le masque de Socrate : Silène à la face bestiale, au nez camus, accoucheur comme sa mère de ce que chacun porte en soi mais qui ne peut venir à terme que dans ce courant d'échange, ce face à face avec l'autre, cette réciprocité du flux amoureux qui, comme au cours d'une initiation, vous arrachent au monde sensible, au devenir, vous transportent ailleurs et rendent votre vraie personne, dans et par le commerce avec l'autre, semblable au divin. A travers l'élan qui de toute son âme l'entraîne vers les beaux jeunes gens, Socrate, figure d'Eros, se fait (pour eux) miroir, un miroir où en se regardant eux-mêmes, les aimés se voient avec les yeux de qui les aime, rayonnant d'une autre lumière, une lumière lointaine, celle de la Vraie Beauté (VERNANT, 1988, p. 298).

Ao que tudo indica, o passo ternário do movimento amoroso na alma, que tanto faculta ao homem a imortalidade - seja pela descendência com um filho, seja pela ascendência à beleza divina - exige do par de amantes a coragem de submissão à sedução erótica. Antes de lhe fazer resistência, amante e amado assumem conscientemente o risco do jugo de Eros sob suas vidas. Confiantes na entrega recíproca, as almas enamoradas gozam não apenas do encontro com a alteridade, mas da alteridade mesma, experimentando, paradoxalmente, a sensação de fusão com o Bem. Em outras palavras, a alma sob possessão de Eros vem a se encontrar com Deus. Como define o helenista francês: “A travers l'éros qui la pousse vers

autrui, l'âme se rejoint dans la coïncidence de sa nature authentique avec le divin” (VERNANT, 1988, p. 209). O caráter divino da função erótica sob os homens também é a conclusão a que chega E. R. Dodds:

Trata-se aqui novamente de um “dado” (“concedido”), algo que acontece com o homem sem que ele o tenha escolhido ou saiba por que – trata-se, portanto, da obra de um formidável *daemon*. Aqui, mais uma vez – e sobretudo aqui – Platão reconhece a operação da graça divina, e utiliza a velha linguagem religiosa para expressar este reconhecimento. Mas Eros tem uma importância especial no pensamento de Platão, por traduzir um modo de experiência que traz consigo as duas naturezas do homem – a do “eu” divino e a do animal aprisionado – porque Eros está sinceramente enraizado naquilo que o homem compartilha com os outros animais: o impulso fisiológico do sexo (fato que é, infelizmente, obscurecido pela má utilização moderna do termo “amor platônico”). Todavia, Eros também fornece o impulso dinâmico que encaminha a alma na busca de uma satisfação que transcenda a experiência terrena. Assim, ele atravessa todo o escopo da personalidade humana, fazendo a junção empírica entre o homem tal qual ele é e o homem tal qual poderia ser (DODDS, 2002, p. 220).

#### 4. Medievos

Desse despojamento platônico, qual seja, da libertação da alma em relação ao corpo na busca pelo amor, e da sua conseqüente experiência de epifania, Plotino salta para a ascese mística. Da função cognitiva, em Platão, à consagração da função ascética, em Plotino, o Amor imprime suas digitais na alma daquele que entende a vida na sua eternidade. Descartando a transitoriedade da biografia de cada indivíduo, a tradição platônica vislumbra a plenitude humana no pouso do conhecimento. Como que preterindo a cosmologia mítica, os homens somente escapam da efemeridade e transcendem à mortalidade no encontro com a verdade. No salto para a era cristã, com suas comunidades originárias se afluando, a filosofia escolástica aproveita a metafísica clássica da eternidade para justificar o Amor de Deus para com os homens, e para assentar os tipos e as qualidades do Amor dos homens para com Deus e dos homens para com outros homens.

Assim é que Tomás de Aquino irá inaugurar toda uma mentalidade de amor demais e de amor de menos, classificada em sete categorias, os famosos sete pecados capitais. Inventariando as ações humanas, a metafísica tomista discriminará os excessos das faltas, de acordo com o principado do Amor: seja para com Deus, seja para com os homens entre si. Logo,

a teoria dos sete pecados capitais nasce da necessidade de se estabelecer uma moral que repare o excedente ou a deficiência nos apetites humanos. Ainda segundo o medievalista Luiz Jean Lauand, a teoria dos sete pecados capitais de Tomás nada mais é que uma tentativa de compreensão da natureza dos impulsos humanos, nas suas vidas concretas<sup>11</sup>.

O entendimento de Tomás de Aquino sobre o vício como “uma restrição à autêntica liberdade e um condicionamento para agir mal”, faculta a catalogação dos sete principais pecados segundo o critério de amor demais e amor de menos do homem por algo externo a si, isto é, por qualquer outra coisa que não Deus. Por um lado, estariam os pecados nos quais o homem demonstra insuficiência na faculdade de amar e age mal: a vaidade, a inveja e a ira. Por outro lado, estariam os pecados nos quais o homem demonstra excessivo amor e age mal: a avareza, a gula e a luxúria. Entre um polo e outro, estaria a acídia, isto é, nem o excesso nem a deficiência, mas a tristeza em se recusar a amar.

Embora o inventário tomista dos principais erros cometidos pelos homens não estabeleça com clareza uma hierarquia entre os mais e os menos graves (com exceção da soberba, considerado o pecado por excelência), o critério de amar de mais ou de menos, e no centro, a tristeza oriunda da rejeição ao amor, justifica a arquitetura dantesca nos andares do Purgatório. A meio caminho andado, isto é, no andar dos preguiçosos, Virgílio explica a Dante a disposição dos ciclos do **Purgatório**, segundo o excesso ou a deficiência no amor (XVII, vv. 103-139):

Podes considerar, pelo que eu digo,  
o amor semente de toda virtude  
e de todo ato que clame castigo.

Ora, por nunca poder, de saúde  
do objeto seu, o amor torcer o rosto,

---

<sup>11</sup> Cf. LAUAND, In: AQUINO, 2001, p. 65: “A doutrina dos vícios capitais é fruto de um empenho de organizar a experiência antropológica cujas origens remontam a João Cassiano e Gregório Magno, que têm em comum precisamente esse voltar-se para a realidade concreta. Cassiano – bem poderia ser escolhido o padroeiro dos jornalistas – é o homem que, em torno do ano 400, percorreu os desertos do Oriente para recolher – em “reportagens” e entrevistas – as experiências radicais vividas pelos primeiros monges; já o papa Gregório (não por acaso Magno), cuja morte em 604 marca o fim do período patrístico, é um dos maiores gênios da pastoral de todos os tempos. Ambos tratam de fazer uma tomografia da alma humana e, no que diz respeito aos vícios, surge a doutrina dos pecados capitais, que encontra sua máxima profundidade e sua forma acabada no tratamento que lhe dá Tomás. Essa doutrina – que, como tantas outras descobertas antropológicas dos antigos, está hoje esquecida – bem poderia ajudar ao homem contemporâneo em sua desorientação moral antropológica. Seja como for, a Igreja ainda fala em seu novo Catecismo da doutrina dos sete pecados capitais, fruto da “experiência cristã” (ponto 1866). Os vícios capitais na enumeração de Tomás são: vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia”.

o ódio a si próprio qualquer um elude,  
 e, se existir não pode ser suposto,  
 cindido do Primeiro um outro ser;  
 não pode ódio por este ser-lhe oposto.

Resta ao próximo vosso o malquerer  
 - sem vosso barro a prosperar, daninho –  
 que em três modos divide, em meu entender.

Há quem do declinar do seu vizinho  
 seu ganho espera, e só por isso almeja  
 ver o seu fausto se tornar mesquinho.

Há quem poder, e fama, que o bafeja  
 teme perder caso o outro progrida,  
 pelo que só o contrário lhe deseja.

E enfim há quem, por injúria sofrida,  
 torna-se de vingança desejoso;  
 co' o mal do outro então seu mal revida.

Daqui pra baixo esses querer maldoso  
 viste expiar, ora tu o outro entende,  
 que busca o bem, mas de modo faltoso.

Cada um confusamente um bem compreende  
 que contente o seu ânimo, e o deseja;  
 logo, para alcança-lo ele contende.

Se lento amor vos leva, que fraqueja  
 ao chegar-lhe, este giro vos condiz;  
 que, após justa expiação, a vós o enseja.

Outro bem há que ninguém faz feliz;  
 não é da essência boa, que proporciona  
 de todo bem o fruto e a raiz.

O amor que a este em excesso se abandona  
 daqui pra cima expia-se em três cordões,  
 mas como tripartido se intenciona,

calo, pra que lhe encontres tu as razões.

A imagem forjada por Dante para a primeira sequência dos sete pecados capitais, a saber, inveja, vaidade, ira, parece se justificar na reflexão da origem do mal, expressa por Virgílio entre os versos 106 e 111. Com a síntese requerida por toda e qualquer poesia, e com o poder de síntese ainda mais intensificado no gênio do poeta da *Divina Comédia*, a ponderação

de Virgílio captura o modo pelo qual os homens se desejam o mal: não porque o ódio – antônimo do amor – seja uma premissa, isto é, seja congênito ao homem. No raciocínio de Virgílio, ninguém pode odiar a si próprio, logo, o ódio não existe *a priori*. Mas os homens se desejam o mal uns aos outros porque, na observação de Virgílio, são incapazes de tratar o semelhante como seu semelhante. Em outras palavras, no estudo de Virgílio, o mal não tem ontologia própria; o mal é pura e simples ausência de bem, ou deficiência no amor.

Precisamente na explicação de Virgílio sobre as disfunções do amor, se demais ou de menos nos homens, e a conclusão sobre a imaterialidade do mal, parece ecoar um excerto das *Enéadas*, no tratado sobre o Amor. Quando Plotino dá a entender a causa dos males, sua origem e mitigação. Segundo o filósofo, desejos impróprios para a alma, isto é, que não a levam à contemplação da beleza e à fusão com a unidade, são coisas ruins à própria alma que os pratica. Para Plotino, é a alma mesma que, dispersa, anseia pelo que não lhe convém.

Aqueles [amores] que fizeram a alma cair em desgraça por um desejo contra a natureza, esses são paixões, e de modo algum têm uma essência, nem uma realidade substancial, são ainda engendrados pela alma, e coexistem com o vício da alma que produz suas semelhanças em suas disposições e permanência.

[...]

... tal como se isso fosse um triângulo, considera-se que tem dois ângulos retos... (III, 5).

No andar do Purgatório em que Dante e Virgílio se encontram, a justificativa para o pecado da preguiça se cristaliza na imagem da lentidão e da fraqueza em amar. Segundo São Tomás, “a acídia é o tédio ou tristeza em relação aos bens interiores e aos bens do espírito” (AQUINO, 2001, p. 93). Desse modo, a acídia tomista ou a preguiça dantesca reconhecem na piedade a virtude correspondente ao vício. O fundamento para os demais pecados capitais, a saber, avareza, gula e luxúria, Virgílio deixa a cargo do próprio pupilo.

Os sete pecados capitais, teorizados por Tomás de Aquino, exigem, em contrapartida, uma reflexão sobre suas virtudes opostas e complementares. Espécie de antídoto aos erros capitais, essas virtudes, quando postas em prática, não apenas expurgariam o pecado ao qual se ligam, como promoveriam uma especialização não apenas melhor, como mais apurada da localização de cada homem em relação restante da sociedade. Na sequência dos andares do Purgatório, de Dante, teríamos o seguinte espelhamento:

Vaidade – Humildade

Inveja – Bondade

Ira – Compaixão

Preguiça – Solícitude

Avareza – Caridade

Gula – Temperança

Luxúria – Castidade

Embora não endosse uma exegese que apela ao caráter transcendental da alma nos diálogos platônicos, o pesquisador Julius Moravcsik, em *Platão e Platonismo*, detecta a reverberação do filósofo ateniense na filosofia tomista.

A ética de ideais de Platão, no sentido explicado no capítulo anterior, foi desenvolvida, se não em detalhes, certamente em relação a suas características conceituais básicas, por Aristóteles e por algumas tendências da ética helenística, como os primeiros estoicos. Depois disso, uma outra tradição da ética ideal uniu-se à linha grega: a da tradição judaico-cristã. Também nessa tradição, o objetivo geral e o caráter relacionado determinam tanto o que é bom como o que deve ser refletido em nossas relações com os outros, e não existe nenhum componente moral autônomo. As duas tradições foram unidas no período medieval por filósofos como Tomás de Aquino (MORAVCSIK, 2006, p. 312).

Esclarecendo que a ética platônica não se resumiria a uma fria conduta de códigos morais; mas, antes, investigaria quais seriam os valores e comportamentos que norteariam um ideal humano, isto é, uma vida bem vivida, Moravcsik argumenta que o cerne das preocupações de Platão está na adequada busca pelo bem em nome de instâncias que ultrapassariam uma determinada individualidade. Em outras palavras, cada homem que se dispusesse a reorientar suas ações, quando no exame da própria vida, não o poderia fazê-lo sem considerar as formas ideais no contexto da totalidade da humanidade. O pesquisador defende que, em Platão, um espírito competitivo é insuficiente para o reconhecimento dessas formas enquanto fundamento da realidade. Para o estudioso do platonismo, o espírito de cooperação é o que faculta ao filósofo a promoção da humanidade na vivência da realidade das formas. Em uma seleção de excertos

do capítulo dedicado exclusivamente e exaustivamente à ética em Platão, Moravcsik aponta os desdobramentos sociais do cuidado de si nos diálogos<sup>12</sup>.

Elegendo o mesmo *Fédon*, diálogo em que Sócrates descreve o movimento próprio do conhecimento como uma espécie de anamnese erótica, Julius Moravcsik vê na defesa da preservação da racionalidade, quando da morte do corpo, a esperança enquanto uma faculdade humana. Segundo a epistemologia platônica, porque a alma em vida se lembra das formas de quando ainda não havia nascido, preservará esse conhecimento mesmo depois da morte. Vindo do Hades e se dirigindo em direção ao Olimpo, é razoável que a alma, no ciclo noético platônico, projete uma realidade melhor para si, na companhia das formas ideais. Poroso a práticas religiosas contemporâneas de crença num mundo transcendental, Platão funda uma ontologia da esperança, disseminada pelos neoplatônicos e perpetuada pela escolástica<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. MORAVCSIK, 2006, pp. 314-321: “Uma maneira de expressar a diferença entre ter sentido *na* vida ou ter encontrado o sentido, ou um dos sentidos, *da* vida é contrastar enfrentar e contribuir. Se tivermos um objetivo geral e pudermos nos manter focalizados nele, isso nos ajudará a enfrentar a vida, suas vicissitudes, suas muitas circunstâncias que estão além do nosso controle. Isso nos dará direção e esperança. Poderemos dizer, “Sim, há uma finalidade na minha vida e dou o melhor de mim para cumpri-la dentro das circunstâncias”. Pode haver outras maneiras de enfrentar a vida, mas esta é certamente uma delas. Alternativamente, pode-se mudar a ênfase de enfrentar para contribuir. Em vez de se concentrar meramente nesse aspecto de finalidade que ajuda a enfrentar a vida, pode-se centrar mais o foco em como cumprir a sua finalidade contribuirá para os valores e a sua realização em unidades mais amplas da realidade. Se a pessoa puder ver que sua vida contribui para algum objetivo maior, então poderá ver o sentido da vida, pelo menos em uma de suas versões. A ética de Platão pertence à classe que interpreta o ideal como algo que nos liga a partes maiores e fundamentais da realidade. Outra ética desse tipo surge da tradição judaico-cristã. O objetivo geral gira em torno de manter uma certa relação com o elemento mais fundamental da realidade: Deus. Essa relação possibilita que vejamos o sentido da vida e nos dá um plano de vida que permeia todos os aspectos da nossa existência. A similaridade entre essa ética e o platonismo, porém, não deve nos cegar para a grande diferença entre as entidades com que Platão quer que nos relacionemos – as Formas – e a entidade fundamental da tradição judaico-cristã. [...] Em suma, portanto, a ética platônica pertence ao grupo de teorias éticas cujos membros negam a autonomia da obrigação moral, atribuem ao objetivo e ao caráter como intimamente ligados e interpretam o objetivo humano adequado como a tarefa de alcançar uma determinada relação com um elemento fundamental da realidade. Para Platão, os elementos relevantes constituem o domínio das Formas e a relação requerida é entender e espelhar. [...] O ideal platônico, da maneira como foi definido, dá sentido à vida. Assim, nossa vida ética deve centrar-se em manter esse ideal. Isso incluirá, ocasionalmente, formular regras de conduta e aplica-las; porém, estes não são os ingredientes mais fundamentais do projeto de manutenção. Manter o ideal platônico é análogo a manter o interesse, por exemplo, pela matemática, pela música ou pela filosofia. É conservar uma determinada orientação em nossas atitudes, crenças e atividades. Como veremos, a psicologia e a epistemologia morais de Platão são voltadas para essa tarefa, e não para a formulação de princípios muito gerais de conduta e sua explicação. [...] A questão: É racional ser moral? é transformada em: É racional escolher um ideal cuja manutenção inclua o desenvolvimento e a prática de virtudes cooperativas? Dada a possibilidade de uma avaliação objetiva de ideias, essa indagação deve admitir uma resposta; Platão acha que ela é afirmativa”.

<sup>13</sup> Cf. MORAVCSIK, 2006, pp. 341-343: “O *Fédon* começa com uma indagação concreta: “Como Sócrates deve morrer?” Mostra-se que isso leva imediatamente à pergunta: “Como um ser humano deve morrer?”. A razão generaliza. A generalização não pode incluir noções inadequadamente compreendidas. Assim, a segunda pergunta leva de imediato a um exame do que é ser humano. Na

O discurso de Sócrates a seus interlocutores ante a sentença do tribunal é a verdadeira apologia que Platão poderia fazer ao mestre. Incitando os discípulos a acompanharem o movimento da anamnese erótica, num ciclo noético que prevê um mundo melhor, Sócrates invoca deuses e a bem-aventurança depois da morte. O filósofo somente conquista a tranquilidade em acatar a decisão do tribunal, porque examinara previamente a própria vida. Desse modo, a condição mortal de Sócrates e, por extensão, de todo e qualquer homem que se volta para o entendimento, está respaldada na busca por algo imperecível que só a verdade pode oferecer. Fiduciária, é a busca mesma pelas formas ideais que se perpetua de filósofo em filósofo. Só resta a Sócrates, assim como restara a Jesus, oferecer-se a si próprio como sacrifício dessa busca.

O fato, Símias e Cebete, prosseguiu, é que se eu não acreditasse, primeiro, que vou para junto de outros deuses, sábios e bons, e, depois, para o lugar de homens falecidos muito melhores do que os daqui, cometeria uma grande erro por não me insurgir contra a morte. Porém podes fiar que espero juntar-me a homens de bem. Sobre esse ponto não me manifesto com muita segurança; mas no que entende com minha transferência para junto de deuses que são excelentes amos: se há o que eu defenda com convicção é precisamente isso. Esse motivo de não me revoltar a ideia da morte. Pelo contrário, tenho esperança de que alguma coisa há para os mortos, e, de acordo com antiga tradição, muito melhor para os bons do que para os maus (PLATÃO, *Fédon*, VIII).

Se Platão ousara imaginar e argumentar pela imortalidade da alma, uma soteriologia propriamente dita levaria um milênio e meio para se manifestar enquanto crença social generalizada. Com o passar dos séculos desde as primeiras comunidades da Ásia Menor, a adesão ao cristianismo por parte de culturas tradicionalmente mais helenizadas, chegando em Roma, capital do grande império europeu, a confiança num mundo melhor se impulsiona até vingar a religião católica numa instância de poder político. Institucionalizado, o cristianismo católico goza, na alta Idade Média, de prestígio e estabilidade. Num tempo de franco otimismo como a transição da alta para a baixa Idade Média, germinou no imaginário comum um destino

---

discussão da natureza humana que se segue, é feita a distinção entre corpo e alma e, na sequência vem uma noção de morte como deterioração do corpo, deixando em aberto a questão da sobrevivência psíquica. [...] Com Sócrates e a humanidade colocados em seus lugares adequados no esquema mais amplo de coisas, sabemos agora como esse ser humano sábio deve morrer. A resposta final, concreta, não é discernimento teórico nem conjetura, mas ação. A ação correta é a escolha do agente que compreende a realidade e encontrou propósito em sua vida. [...] Quando Sócrates enfrenta a morte, sua segurança não é da sobrevivência pessoal, mas a firme convicção de que o seu bem contribuiu para fazer deste um mundo melhor. Isso dá a Sócrates a satisfação tranquila que deriva de ver sentido e valor na própria vida, apesar de sua finitude e outras limitações”.

intermediário para as almas daqueles que não eram nem totalmente bons, como os santos, nem totalmente maus, como o próprio diabo. Com profunda fé e esperança, a sociedade do século XI semeou no bojo do cristianismo um *locus* em que fosse possível se redimir dos erros, na convicção de alcançar a paz celestial. Situado entre o céu e o inferno, o Purgatório simboliza uma soteriologia possível para o homem comum.

Segundo o medievalista Jacques Le Goff, em *O nascimento do Purgatório*, os séculos XI e XII testemunham uma lenta e essencial revolução mental, que pensa um terceiro lugar para além da dicotomia céu-inferno. Incapaz de solucionar as angústias do homem pio, a dualidade alto-baixo cede espaço para uma terceira dimensão, na qual as almas poderiam ser salvas sob determinadas provações. Espécie de ponto de intersecção entre a danação perpétua e a eterna bem-aventurança, o Purgatório surge na mentalidade do homem medieval como uma possibilidade factível. Inquieto com a arbitrariedade da vida, o homem do medievo projeta no seio da sua própria fé uma instância reparadora. Assim, o Purgatório surge de uma necessidade de equacionar a responsabilidade humana - individual e coletiva -, com a justiça divina.

O purgatório é também um intervalo propriamente espacial que desliza e se alarga entre o paraíso e o inferno, mas a atração dos dois polos agiu por muito tempo também sobre ele. Para existir, o purgatório deverá substituir os pré-paraísos do *refrigerium*, lugar de descanso imaginado nos primeiros tempos do cristianismo, e do *seio de Abraão*, caracterizado pela história de Lázaro e do rico mau no Novo Testamento (Lc 16, 19-26). Deverá, sobretudo, separar-se do inferno do qual permanecerá por muito tempo um departamento pouco distinto, a *geena* superior. Nesta disputa entre paraíso e inferno adivinha-se que a aposta do purgatório não foi fácil para os cristãos. Ante que Dante confira à geografia dos três reinos do além sua mais alta expressão, a preparação do novo mundo do além foi longa e difícil. O purgatório definitivamente não será um verdadeiro, um perfeito intermediário. Reservado à purificação completa dos futuros eleitos, ele se inclinará para o paraíso. Intermediário deslocado, não se situará no centro, mas em um intervalo deslocado para o alto. Entrando assim nesses sistemas de equilíbrio descentrado tão característicos da mentalidade feudal: desigualdade na igualdade que se encontra nos modelos contemporâneos da vassalagem e do casamento em que, em um universo de iguais, o vassalo está mesmo assim subordinado ao senhor, a mulher ao marido. Falsa equidistância do purgatório entre um inferno ao qual se escapou e um céu ao qual já se está preso. Falso intermediário, enfim, pois o purgatório, transitório, efêmero, não tem a eternidade do inferno ou do paraíso. E difere, no entanto, do tempo e do espaço deste mundo, obedecendo a outras regras que fazem dele um dos elementos desse imaginário que na Idade Média se chamava “maravilhoso” (LE GOFF, 2017, p. 17).

Para tanto, é invocado o fogo, que age diretamente no pecador: punindo-o e purificando-o. Elemento comum às mais díspares culturas, o fogo integra rituais de magia, nos quais a chama ardente transforma, ou seja, transubstancia. Representada pela queima, a expiação dos pecados nesse terceiro lugar mimetiza a mudança sagrada operada no interior de cada indivíduo, antes do encontro definitivo com Deus. Catalizador, “é o fogo que apaga o período da existência já vivida e que torna possível uma outra”, nas palavras do historiador das religiões Gerard Van der Leeuw.

Para além do poder simbólico de catarse coletiva e individual através do fogo no Purgatório, as orações dos ainda vivos pelas almas dos mortos contribuem na abreviação do tempo de espera que se impõe. Nas palavras de Le Goff, “os pagãos pediam aos mortos, enquanto os cristãos pedem pelos mortos”. Assim é que a descida de Cristo ao reino dos mortos narra uma soteriologia baseada na súplica pelas almas que ali estão e na infinita bondade de Deus. Variando de acordo com o pecado de cada um, a punição encontra nas orações um aliado pelo perdão divino. Verdadeira inovação do cristianismo, as orações pelos mortos no Purgatório exibem a possibilidade do resgate de almas e da remissão de pecados. Se até então as preces dos vivos se voltavam para a memória dos mortos, como que invocando ajuda e proteção, o cristianismo aposta no sentido contrário: são os ainda em vida que podem auxiliar com contrições aqueles em franca expiação dos erros. Rezando em vida pela alma dos mortos, o homem comum declara para si mesmo a misericórdia divina.

O purgatório é, enfim, um além intermediário onde a provação que se sofre pode ser reduzida pelos *sufrágios*, as intervenções dos vivos. Foi, parece, pela crença dos primeiros cristãos na eficácia de suas preces pelos seus mortos – como testemunham as inscrições funerárias, as fórmulas litúrgicas, e depois, no início do século III, a *Paixão de Perpétua*, a predileta das representações especializadas do futuro purgatório – que começou um movimento de piedade que levaria à criação do purgatório. É significativo que Agostinho, nas *Confissões*, esboce pela primeira vez uma reflexão que o conduzirá ao caminho do purgatório, ao expressar seus sentimentos após a morte de sua mãe Mônica (LE GOFF, 2017, p. 25).

Considerado o “Pai do Purgatório”, Agostinho lança mão da própria biografia para justificar a instância transitória entre a morte e a ressurreição, “pedindo a Deus que o corrija, para que não tenha que suportar, depois de morto, o fogo corretivo”, nas palavras de Le Goff. Convencido do fundamento da Sagrada Escritura, Agostinho argumenta uma escatologia

propositiva. No Livro IX, em *Confissões*, Agostinho pede pela intercessão divina no caso específico do destino da alma de sua mãe:

Por isso, “Deus do meu coração, minha glória e minha vida”, esqueço um momento as boas ações de minha mãe, pelas quais alegremente vos dou graças, para vos pedir perdão de seus pecados. Ouvi-me em nome daquele que é a Medicina das nossas chagas, que foi suspenso do madeiro da cruz e, sentado à vossa direita, intercede por nós. Sei que ela praticou a misericórdia e que perdoou de coração as faltas contra ela cometidas; perdoai-lhe também as suas dívidas se algumas contraiu em tantos anos que se seguiram ao batismo (AGOSTINHO, 2011, p. 210).

Sem poder saber em definitivo o destino da alma de sua mãe, cabe ao filho vivente pedir pela sua eterna bem-aventurança. Logo, a prece dos vivos voltada às almas dos mortos pressupõe, necessariamente, uma topografia transcendente ternária, que inclua uma espécie de sala de espera.

A decisão de colocar ou não Mônica no paraíso, na Jerusalém eterna, pertence somente a Deus. Apesar disso, Agostinho está convencido de que suas preces podem alcançar Deus e influir em sua decisão. Mas o julgamento dele não será arbitrário e sua própria prece não é nem absurda nem absolutamente temerária. É porque Mônica, apesar de seus pecados – pois todo ser humano é pecador –, mereceu ao longo de sua vida a salvação, que a misericórdia de Deus poderá se exercer e a prece de seu filho ser eficaz. Sem que isso seja dito, o que se pressente é que a misericórdia de Deus e os sufrágios dos vivos podem acelerar a entrada dos mortos no paraíso, não lhes abrir as portas se forem grandes pecadores nesse mundo. O que também não é dito, mas é verossímil, é que, como não existe purgatório (em nenhum texto de Agostinho haverá uma única frase que estabeleça um vínculo entre os sufrágios e o fogo purgatório), esta pressão feita para a salvação dos mortos pecadores, mas merecedores, acontecerá logo depois da morte ou, em todo caso, sem que tenha decorrido um tempo suficientemente longo para que seja necessário definir um prazo e ainda menos um lugar onde essa espera possa acontecer (LE GOFF, 2017, p. 105).

Apesar do Purgatório, enquanto *locus* de purificação não figurar em nenhum lugar na Bíblia, o livro sagrado já adverte ainda no Antigo Testamento, quanto ao fim dos homens, se bons ou maus. Os versos do Salmo XXXVII personificam a ira e a inveja, enfatizando a esperança no além-morte com a ilustração da Terra Prometida<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Cf. Sl. XXXVII, 7: De Davi.

“Não se irrite por causa dos que vencem na vida,

Nesse sentido, as atribuições desta vida já são como que um prenúncio do porvir do Purgatório. O paradoxo se coloca ao homem irado, que paga na mesma moeda, isto é, comete injustiça ao reivindicar justiça. Uma exegese do Salmo identifica na ética judaica uma predisposição do homem à resiliência frente à arbitrariedade das condições materiais. Exigindo justiça, o homem pio deve antes apascentar a ira, confiante da aliança que estabeleceu com Deus. Segundo a teóloga Ivone Brandão de Oliveira, em “Salmo 37: Confia e vive a não-violência”, o Salmo 37 trata de aconselhar o homem justo a permanecer na justiça, apesar das adversidades.

Antes de tudo, é preciso não cair na tentação da amargura, nem ceder ao sentimento de ira. Só há um jeito de superar essa tentação: confiar-se completamente a Deus (v. 3.5). Esperar em Deus é confiar e reencontrar a paz, paz que é descanso interior (v. 7) e bem-estar cotidiano (v. 11.37). A Deus deve o justo entregar o próprio caminho (v. 5), assumir e observar sua vontade (v. 34), fazer com que a Lei seja o centro do próprio coração e a luz de seus passos. A Lei tem um conteúdo bem preciso: compadecer-se, dar, estar disposto a emprestar; é ela que orienta para a solidariedade (OLIVEIRA, 2011, pp. 65-80).

A noção de justiça divina, reparadora das desigualdades inerentes à vida humana, parece justificar a crescente crença no **Purgatório**. No que pese a hagiografia exemplar de santos e mártires religiosos, o homem comum conhece o tamanho da sua pequenez diante da arbitrariedade mundana. Para aplacar sua sede de justiça, ou mais propriamente, seu desejo de vingança, esse homem confia na honestidade de Deus em julgar cada alma pelos seus erros, sejam eles voluntários ou veniais.

A reflexão dos vivos sobre o além me parece, no entanto, mais inspirada pela necessidade de justiça do que pela aspiração à salvação – com exceção, talvez, nos breves períodos de efervescência escatológica. O além deve corrigir as desigualdades e as injustiças deste mundo. Mas esta função de correção e de compensação do além não é independente das realidades judiciárias terrenas. Como no cristianismo, o destino eterno dos homens está fixado no juízo final, a imagem do julgamento adquire uma importância singular.

[...]

---

nem tenha inveja  
dos que conseguem realizar  
os seus planos de maldade.  
Tenha paciência,  
pois o SENHOR Deus cuidará disso”.

Mas este julgamento futuro, final, geral, traz apenas duas possibilidades: a vida ou a morte, a luz ou o fogo eterno, o céu ou o inferno. O purgatório vai depender de um veredito menos solene, um julgamento individual logo após a morte que as imagens criadas pela Cristandade medieval facilmente representam sob a forma de uma luta pela alma do defunto entre anjos bons e maus, entre anjos propriamente ditos e demônios. Como as almas do purgatório são almas eleitas que serão finalmente salvas, dependem dos anjos, mas estão submetidas a um procedimento judicial complexo. Podem, com efeito, beneficiar de um perdão de pena, de uma libertação antecipada, não por sua boa conduta pessoal, mas por causa de intervenções externas, os sufrágios. A duração da pena depende, portanto, além da misericórdia de Deus, simbolizada pelo zelo dos anjos em arrebataram as almas dos demônios, dos méritos pessoais do defunto adquiridos durante sua vida e dos sufrágios da Igreja fomentados pelos familiares e amigos do defunto (LE GOFF, 2017, p.317-319).

Da germinação de uma terceira dimensão espiritual, no interior da qual esperam as almas que ainda não foram condenadas, mas que também ainda não foram perdoadas, o Purgatório se especifica no imaginário da baixa Idade Média como o portal da esperança.

A esperança se expressa muitas vezes na prece. Todo o *Purgatório* é ritmado por preces e cantos. Dante soube integrar ao poema a liturgia que os escolásticos quase sempre deixaram de lado. E a imagem dos mortos do purgatório em prece será precisamente aquela que os artistas do fim da Idade Média escolherão para distinguir o purgatório do inferno. Aqui nenhuma esperança, para que rezar então? Lá, ao contrário, a certeza da salvação deve se materializar na prece, ser testemunhada e antecipada por ela. Esperança simbolizada pelo branco e pelo verde, cores da pureza e da esperança (LE GOFF, 2017, p. 530).

Com a catalogação tomista dos principais erros cometidos voluntariamente pelos homens, os sete vícios capitais figuram na Divina Comédia, de Dante, numa montanha ascendente no ato de expiação. Triunfo poético, o Purgatório de Dante oferece ao homem do medievo uma medida, uma cor e uma intensidade do seu sofrimento ainda em vida.

O purgatório é realmente “este segundo reino” entre o inferno e o paraíso. Mas Dante tem deste além-intermediário uma ideia muito dinâmica e espiritual. O purgatório não é um lugar intermediário neutro, é orientado. Vai da terra, onde os futuros eleitos morrem, ao céu, onde está sua morada eterna. Ao longo de seu itinerário, purgam-se, tornam-se sempre mais puros, aproximando-se muito mais do topo, das alturas a que estão destinados. De todas as imagens geográficas que o imaginário do além desde tantos séculos oferecia a Dante, ele escolheu a única que expressa a verdadeira lógica do purgatório, aquela onde se

sobe, a montanha. Para Dante que realiza, na evocação dos fins últimos, a síntese entre o mais novo (o purgatório) e o mais tradicional (o medo do inferno e desejo do céu), não existe cristalização dos sentimentos em torno da morte. Contenta-se em evocar de uma maneira significativa no segundo canto do purgatório onde, no barco do anjo condutor, as almas “cantam todas juntas em uníssono” o Sl 113 (*In exitu Israel de Aegypto*) que se cantava na Idade Média enquanto se transportavam os mortos de seu domicílio para a igreja e depois para o cemitério (II, 46-48). O essencial está na ascensão dessa montanha, constantemente mencionada (“ele sobe” ao longo do cântico) e até mesmo chamada “o monte sagrado” (*il sacro monte*, XIX, 38), o monte santo (*il santo monte*, XXVIII, 12). A essa montanha, em dois desses versos de que tem a engenhosidade para evocar vários sentidos ao mesmo tempo, Dante define como um pico, breve lembrança de vulcão, e como que erguida em direção ao céu, para o qual deve conduzir (LE GOFF, 2017, p. 514).

Entretanto, se para o medievalista Le Goff, a *Divina Comédia* traduz em poesia o espírito do medievo, para o crítico literário E. Auerbach a obra prima de Dante já não mais pode representar o seu próprio tempo. Cume do imaginário cultural da alta Idade Média, o poema de Dante surge quando a Igreja, enquanto instituição política, começa a ter seu efetivo poder enfraquecido. Em *Dante, poeta do mundo secular*, o teórico da literatura expõe sua leitura: “A *Comédia* representou a unidade física, ética e política do cosmos cristão e escolástico, num período em que ele já começava a perder sua integridade ideológica” (AUERBACH, 1997, p. 216).

Localizando em Dante certo despertar da cultura clássica, Auerbach rastreia na *Divina Comédia* mais a sobrevivência dos antigos que a mera mimesis de seus contemporâneos. Reconhecendo um princípio de unidade no poema, tanto relativo à forma quanto à caracterização dos personagens, Auerbach resgata a noção de destino – misto de acaso e necessidade – típico do gênero trágico:

Na história da moderna cultura europeia, há, na verdade, uma constante que veio de longe, inalterada, através de todas as metamorfoses de formas religiosas e filosóficas, e que é discernível primeiro em Dante. Ou seja, a ideia (seja qual for sua base) de que o destino individual faz sentido, é necessariamente trágico e significativo, e que o contexto de mundo inteiro se revela nele (AUERBACH, 1997, p. 218).

Levantando um legítimo inventário das imagens do poema de Dante, Auerbach lança mão do sentido da visão, mais propriamente da composição de uma imagética para compreensão do estilo do poeta: “O conteúdo da *Comédia* é uma visão. Mas o que está por trás

da visão é a verdade como realidade concreta, donde o ser ela, ao mesmo tempo, real e racional” (AUERBACH, 1997, p. 197). Nesse sentido, a descrição do destino de cada alma encontrada por Dante, seja no Inferno, no Purgatório ou no Paraíso, se constrói sob o traço de extremo esforço reflexivo do poeta que desenha, sincronicamente, o estado de espírito dessa alma numa determinada atmosfera. Nas palavras de Auerbach: “O ato ou evento, o vício ou virtude, a situação prática, histórica, em suma, um fato concreto, decisivo, basta para manifestar o homem a ele ligado em toda a sua realidade sensível” (AUERBACH, 1997, p. 182).

Reabilitando o ato propriamente cometido que, no poema dantesco caracteriza o personagem na sua inteireza e profundidade; e que, na tragédia clássica, desencadeia uma série de eventos interconectados, Auerbach lê a *Comédia* não pelo seu tom transcendental, mas antes, pela materialidade dos heróis de que é feita: “As almas do Outro Mundo de Dante não são defuntos, são, ao contrário, os únicos vivos verdadeiros” (AUERBACH, 1997, p. 167).

Ponderando entre a genuína fé do homem cristão na salvação de sua alma, e uma ética comprometida com seus atos e consequências enquanto agente político-social, Auerbach confina a poética de Dante no ínterim dos dois polos:

Assim, muito embora a *Comédia* descreva o estado das almas depois da morte, seu tema, em última análise, continua sendo a vida terrena, com toda a sua gama de acontecimentos, com todo o seu conteúdo. Tudo o que sucede debaixo da terra, ou nos céus, acima, está relacionado com o drama humano neste mundo. [...] E é justamente o magnífico e terrível dom da liberdade potencial que gera o clima – premente, insone, humano, e cristão-europeu – da transitoriedade do momento presente, fugaz, irrecuperável, e de que é absolutamente necessário tirar proveito. A Misericórdia de Deus é infinita, mas infinita é também a Sua justiça, e uma não invalida a outra (AUERBACH, 1997, p. 165).

Daí que para o crítico literário, a errância de Dante pelos outros mundos se dever mais a uma omissão, ou esquecimento, do amor por Beatriz que propriamente uma ação desastrosa. Ou, antes, é a própria morte de Beatriz, e a perda da sua memória, que leva Dante à falta de piedade. Compreendido como revelação suprema, é o amor a própria expressão da verdade.

Na sua primeira juventude Dante foi beneficiado em alto grau pela Graça divina, como destinado à mais alta perfeição que um homem mortal pode alcançar. Mas depois da morte e transfiguração de Beatriz, a luz do seu semblante já não estava lá para conservá-lo no bom caminho, e ele lhe voltou as costas. Em nenhum outro lugar Dante

revela tão claramente a exata natureza da sua apostasia (AUERBACH, 1997, p. 144).

Contudo, a compreensão da supremacia do amor, enquanto dom e revelação divina, só se completará no Paraíso. Instância proferida e prometida, é o Paraíso o objetivo de cada alma quando em concórdia e harmonia com outra alma. Essa é a conclusão a que Dante chega do sentido do seu amor por Beatriz, já no **Paraíso** (XXVI, 25-30):

E eu: “Por filosófico inquirir  
e Autoridade que daqui descende,  
deve-se em mim esse Amor imprimir;

que o Bem, enquanto bem quando se entende,  
assim o Amor acende, e tão maior  
quanto mais de bondade em si compreende.

Já sobre os demais pecadores, homens imperfeitos e sujeitos aos mais variados desvios do amor bem direcionado (mas nem por isso menos dignos de perdão, se confessados suas culpas e seus arrependimentos), Dante, amparado pela imagética do Purgatório, concede-lhes uma provação. Para cada categoria de pecado, uma determinada expiação. Assim, os sete erros capitais, em franca purgação, encontram suas sete virtudes correspondentes.

Rodeadas por imagens, visões, vozes, exemplos de virtude premiada ou vício punido, as almas são curadas pelo sofrimento. E esse sofrimento que as cura é, em muitos casos, de natureza oposta à da enfermidade – os arrogantes são dobrados por pesadas cargas; os invejosos, transformados em mendigos cegos, os que se apoiam precariamente uns nos outros [como os da “Parábola de Bruegel no Museo Nazionali de Nápoles]; os preguiçosos correm de um lado para outro em velocidade alucinante; os gulosos passam fome e sede à vista de bebida e comida [como no suplício mitológico de Tântalo, rei de Sípilo]; os lúbricos se purificam no fogo. Mas a cura pode ser também semelhante ao vício que vai curar, como se fora dele uma espécie de simbolização concreta, e a atividade do penitente é, então, penosamente contraditória a sua boa vontade – caso dos gananciosos, que são acorrentados ao solo de cara para o chão, e dos coléricos, que se movem numa nuvem de fumaça escura (AUERBACH, 1997, p. 142).

Para Dante, contudo, sua jornada expiatória parece ser ainda mais longa. Tendo sobrevivido ao Inferno, atravessando cada uma das sete principais penitências no Purgatório, e alcançando a revelação da verdade divina no Paraíso, o poeta como que tem uma experiência total da condição humana. Espécie de deus de si próprio, ou com o deus dentro de si - como

defende uma teoria da inspiração -, Dante cria não o *locus* cristão ideal, mas um hétérocosmos, isto é, o seu próprio mundo na travessia de uma atmosfera a outra.

Ele é o viajante que percorre os três reinos ao qual a Graça envia Beatriz e Virgílio como guias. Beatriz desce do “assento eterno” onde subira para convocar Virgílio na sua morada eterna. Duas pessoas deixam, desse modo, o lugar que a Providência lhes destinou [uma no Limbo, outra no Paraíso] a fim de realizar a missão salvífica. E esses dois executantes do plano de Deus são, ao mesmo tempo, as forças mestras da vida de Dante: Virgílio, o poeta da *pax romana* e profeta do fim do mundo, arauto de uma verdade para ele ainda velada, deu a Dante o belo estilo de uma abrangente poesia de sapiência. Já Beatriz, antes manifestação visível da verdade oculta, e agora revelação da ordem perfeita, é o próprio *daemon* dele, que cumpre seguir para salvar-se. Essas são as forças profundas da sua alma, as forças do seu amor verdadeiro, que tem de ser invocado para livrá-lo do erro – e nisso se contém a justiça da Graça que anula a severa sentença (AUERBACH, 1997, p. 125).

Considerando Virgílio como metáfora de uma literatura sapiencial, isto é, produção mimética de uma tradição cultural, cuja liturgia se decodifica numa conduta ética, Auerbach atribui ao poema de Dante a busca por uma ontologia que se faz ao mesmo tempo epistêmica e epifânica.

A sabedoria põe poderes criativos em movimento e se torna uma figura poética. Dante começa com um homem que se perdeu. A Razão – não Aristóteles, mas Virgílio – é enviada para ajudá-lo e o encaminha para a verdade revelada, o que lhe permite ver Deus. Assim, revertendo a ordem da *Suma*, Dante mostra a verdade divina como destino humano, como elemento do Ser na consciência do homem falível, que participa só de maneira inadequada do Ser divino, e tem necessidade de completar-se e realizar-se (AUERBACH, 1997, p. 119).

Ao que tudo indica, o teórico literário inclui na trajetória ascética de Dante a suscetibilidade humana ao fracasso, isto é, sua condição imperfeita. Segundo Auerbach, é justamente essa imperfeição que estimula o poeta à perpétua busca pela plenitude com Deus. Na travessia dos mundos, o neófito se aproxima cada vez mais do encontro com o divino porque conduzido pela tradição poética sapiencial, encarnada por Virgílio, e guiado pela inexorabilidade do amor, encarnado por Beatriz. Lançando mão também da argumentação tomista, segundo a qual Deus seria a causa inteligente do universo, o poeta da *Divina Comédia* narra como que o encontro com o divino é que é o destino do homem. No que pese a

catalogação de Tomás de Aquino dos principais vícios acometidos pelos homens, Dante, ao se aproveitar da filosofia tomista, inverte essa escala, avizinhandose da tradição platônica.

Para Dante, e eu aqui me refiro também ao autor da *Comédia*, o objetivo da arte e da mais alta beleza concebível reside na ordem do Ser. O caminho até lá passa pelo conhecimento, que descreve e demonstra a unidade da ordem, que é, ela, o conhecimento supremo. Assim, “beleza” não é distinta de “verdade”, e não temos motivo – nós, pósteros – para achar que somos superiores a essa maneira de ver – que é muito mais confiável, mais concreta, e mais coerente que qualquer das teorias modernas sobre filosofia e arte (AUERBACH, 1997, p. 99).

A contaminação de Dante pela tradição platônica é difusa e indireta. Auerbach, porém, identifica os precursores do poeta da *Divina Comedia* nos autores da poesia provençal. Tal filiação justificaria em Dante uma soteriologia via sentimento amoroso. Nas palavras do crítico, “A concepção fundamental do amor como disciplina nobre assumira caráter cada vez mais ético, sugerindo uma doutrina mística de salvação” (AUERBACH, 1997, p. 91). Assim, a perda de Beatriz, além de encarnação da busca epistemológica pela beleza, possibilitaria, igualmente, a experiência epifânica de revelação da verdade.

Em Dante, a dama esotérica do *stil nuovo* está à vista de todos, é parte necessária do plano da salvação, decretado pela Divina Providência. A bem-aventurada Beatriz, identificada com a sabedoria teológica, é a mediadora necessária entre a salvação e o homem necessitado de iluminação, e só para o incréu Romântico do século XIX isso parece pedante e pouco poético. Para Dante, o tomista, para o qual conhecimento e fé eram uma só e mesma coisa, a amada sibilina, a quem a Virgem Maria deu poderes para salvá-lo pela revelação gradual da verdade – as verdadeiras ideias e a verdadeira realidade – não era uma construção híbrida, mas uma síntese viva de perfeição sensual e racional (AUERBACH, 1997, p. 83).

Alegando a fusão do sensorial com o abstrato na figura de Beatriz, Auerbach estreita os laços de Dante com a tradição platônica, que recorre a Diotima, uma sacerdotisa, para explicar do movimento do impulso amoroso. Encadeando a busca pela satisfação do desejo erótico a partir da extensão da beleza dos corpos à ideia do Belo, Diotima relaciona a soma das partes ao seu todo. Em outras palavras, a sacerdotisa atribui a participação de todas as coisas belas no princípio de unidade da Beleza. Sem jamais mencionar Diotima, Dante faz da beleza de Beatriz a revelação da sua participação no Paraíso, a ideia do Bem. Embora a exegese de

Auerbach não chegue a nomear a tradição platônica, aponta com clareza o precursor do estilo de Dante:

A dialética do sentimento em Dante é algo muito diferente. Inconsciente de começo, ela retorna às fontes autênticas da retórica antiga, i. é., aos gregos. Porque embora Dante não soubesse grego, embora ele tivesse apenas a mais vaga noção de Homero, e nenhuma, absolutamente, dos poetas trágicos; embora ele devesse sua cultura clássica a uns poucos autores latinos, que, do nosso ponto de vista, parecem escolhidos arbitrariamente; mesmo assim ele é o herdeiro autêntico do que existe de mais nobre na Grécia antiga da linguagem que criou μέν e δέ. Suas sentenças são as primeiras desde a Antiguidade a conter um mundo e são simples como o texto de uma cartilha, expressando sentimentos profundos com extrema clareza de pensamento e atingindo em cheio o coração com a sua métrica igual e serena. Além disso, e acima de tudo, elas são as primeiras em que a retórica não suprime a realidade, mas a conforma e retém com firmeza (AUERBACH, 1997, p. 68).

Moeda corrente na sintaxe do grego antigo, a coordenação de orações pelas partículas μέν...δέ expressam não apenas um valor adversativo, mas, sobretudo, estabelecem uma relação de simultaneidade e simetria entre as ações postas. Comumente traduzidas pela expressão *por um lado...por outro*, o emprego dessas partículas revela o que há de mais caro na experiência grega: a noção de harmonia. Daí a enfática observação de Auerbach sobre a retórica de Dante: um princípio de unidade.

Porque todo o esforço de Dante consiste em intensificar seu sentimento ao máximo elevando-o acima da esfera de subjetividade à qual o sentimento fica ordinariamente confinado para conferir-lhe validade objetiva, estabelecendo-o no reino celestial do supremo e absoluto. Essa é a sua única preocupação, e esse empenho se reflete nas metáforas e contrastes imoderados que superam até a retórica mística do *stil nuovo*. Mesmo hoje nós podemos sentir o vigor dessa vontade, e o poema, por desigual que seja, ainda respira a mesma magia. Que é a magia exercida pela paixão que Dante tem pela unidade; por sua tentativa de envolver o cosmos inteiro na sua própria experiência individual. A orientação do seu sentimento é tão definida que não pode ser desviada pela canhestra ordem racional do poema, mas opera, ao invés, nas partes como no todo, qual uma radiação de energia, um encantamento flamejante (AUERBACH, 1997, p. 62).

Ecoando a hipostasia do Uno, a centralidade e a radiação do Belo e do Bem plotinianos, e narrando uma ascese de caráter claramente místico e de hierofania, o gênio criativo de Dante tanto condensa o temperamento medieval como prenuncia um classicismo

ainda por vir. Para Auerbach, Dante é tanto mais homem de seu tempo quanto mais dele recua e avança.

Desse modo, uma concepção do homem perfeito veio a originar-se das ideias de espiritualismo comum, e talvez jamais se tenha acentuado de maneira suficiente o quanto esse ideal romântico tem suas raízes na Antiguidade. As noções em geral associadas com “antigo” e “cristão” são ainda demasiadamente unilaterais; Antiguidade não é a mesma coisa que materialismo mundano, e está longe de ser suficientemente reconhecido que o que a Europa herdou diretamente da Antiguidade não foi a cultura da Grécia ática ou o espírito pragmático dos romanos, mas o nebuloso e sincretista neoplatonismo fundido ao cristianismo e para o qual cunhamos o termo “espiritualismo vulgar” (AUERBACH, 1997, p. 35).

Exemplar desse espiritualismo vulgar, misto de neoplatonismo com cristianismo, é o próprio reencontro que Dante tem com a amada, ainda no trânsito dos andares Purgatório para os céus do Paraíso. Ecoando a imortalidade da alma, segundo a tradição platônica, e a união com o divino, como quer Plotino, as palavras de Beatriz ao poeta mimetizam a conceituação do Amor como exposto nas *Enéadas*. Uma justaposição dos versos de Dante ao lado do excerto plotiniano realça a semelhança tanto vocabular quanto descritiva do movimento amoroso no interior de cada alma, no **Purgatório** (XXX, 127-132):

Mas, logo que, chegando ao limiar  
já da segunda idade, mudei de vida,  
de mim furtou-se para a outrem se dar.

Quando de carne pra espírito erguida,  
e em beleza e virtude fui alçada,  
menos lhe fui procurada e querida;

e os seus passos volveu por via errada,  
seguindo falsas imagens do bem  
que nunca cumprem a promessa dada

E os que querem engendrar contra a natureza, naquilo que é contrário à norma, trilhando durante o seu início um caminho segundo a natureza, depois se tornam errantes desse caminho, como se escorregassem dele; permanecem perdidos, não conhecendo o amor que os conduz, nem o desejo de procriação, nem a utilidade da imagem da beleza, nem o que é a beleza em si mesma (PLOTINO, *En.* III, 5).

Discriminando os atributos de Eros, de acordo com a natureza de cada alma humana, Plotino primeiro importa de Platão uma definição razoável para o deus, para depois demonstrar em que medida a negação do aspecto divino da retribuição amorosa leva ao erro.

Segundo Plotino, alguns corpos se atraem porque nessa atração se lembram da ideia de beleza de que tinham se esquecido ao nascerem. Para Plotino, esses corpos amam em função da geração de filhos; outros corpos, por sua vez, castos e, portanto, mais prudentes, amam simplesmente porque já contemplam, na sua interioridade, a beleza em si mesma. Para tais corpos, a própria meditação sobre o Belo reflete neles a beleza. Contudo, o filósofo atenta para um terceiro tipo de corpo: que deseja não a memória da ideia de beleza, nem deseja o reconhecimento da beleza enquanto entidade eidética, mas um corpo que deseja porque deseja, sem qualquer tipo de correspondência. Para essa última categoria, Plotino prevê a errância.

As palavras de Beatriz a Dante, nos limites do Purgatório, parecem evocar a discriminação plotiniano do Amor, e a eventual errância do amante quando desconectado do objeto amado. Reprendendo a dispersão erótica de Dante, Beatriz exige do poeta contrição e arrependimento. Espécie de *daimon*, Beatriz guia Dante pelos céus do Paraíso, no caminho de volta à concentração na contemplação da beleza. Uma vez confessado, o amor de Dante por Beatriz origina o próprio poema.

## 5. Guimarães Rosa e a memória cultural

Todo o repertório mobilizado por Guimarães Rosa para composição de *Corpo de Baile* parece refletir a profunda consciência do autor de uma tradição não apenas literária, como teológico-metafísica, características da mentalidade ocidental. Ciente da lenta e longa gestação dessa disposição ético-imagética do ocidente, o gênio poético de Guimarães Rosa parece querer se inserir na tradição que moldou o “espiritualismo vulgar”, fusão do neoplatonismo com o cristianismo – tal como detectado por Auerbach. Tímido e erudito ao mesmo tempo, o autor lança mão de noções de vícios e virtudes os mais antigos para forjar o próprio hermetismo. Num amálgama dos filósofos da era clássica com os padres da Igreja, e da poesia de Homero com o poema de Dante, Guimarães Rosa ressuscita conceitos e experiências dados como mortos. Soterrada, a moral ocidental-europeia é em *Corpo de Baile* não apenas resgatada como, sobretudo, reanimada para uma modernidade à brasileira. Ao que tudo indica, a poética rosiana joga com a memória de doutrinas e o esquecimento de princípios no tabuleiro da linguagem.

Em *Espaços da Recordação* (2018), Aleida Assmann advoga uma concepção para história e outra para memória. Para a primeira, a pesquisadora reserva a historiografia de um estado-nação, com datas, marcos e eventos precisos; na segunda, Assmann identifica a lembrança de acontecimentos que não couberam na narrativa oficial. Citando o sociólogo Maurice Halbwachs, a teórica da literatura crava a distinção entre história e memória, ressaltando o caráter agregador dessa última<sup>15</sup>.

Convocando para a discussão a pesquisa do historiador francês, Pierre Nora, Assmann conclui qual valor simbólico que cada memória tem na constituição identitária de um grupo. Nas palavras de Assmann:

Os estudos do historiador francês Pierre Nora demonstraram que por trás da memória coletiva não há alma coletiva nem espírito coletivo algum, mas tão somente a sociedade com seus signos e símbolos. Por meio dos símbolos em comum o indivíduo toma parte de uma memória e de uma identidade tidas em comum (ASSMANN, 2018, p. 145).

Um bom exemplo da diferença conceitual entre história e memória seria para nós o feriado nacional de 21 de abril, data em que se comemora uma das primeiras tentativas de emancipação da colônia brasileira em relação à metrópole portuguesa no século XVIII, com a morte de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes; e o fatídico 7 x 1, resultado final do jogo entre Brasil e Alemanha, na semifinal da Copa do Mundo de 2014, que nos desclassificou do torneio. No que pese a controvérsia política da Inconfidência Mineira, que não reivindicava independência de todo o território nacional, senão apenas do Estado de Minas Gerais, e as reais

---

<sup>15</sup> Cf. ASSMANN, 2018, p. 145: “Maurice Halbwachs trilhou caminhos bem diversos para chegar à sua distinção entre história e memória. Como sociólogo empírico, não teve intenções pautadas pela crítica cultural. Seu interesse voltou-se apenas à pergunta sobre o que mantém as pessoas unidas em grupo. Deparou, assim, com o significado agregador das lembranças em comum, como importante elemento de coesão. Derivou daí a noção da existência de uma “memória de grupo”. Mas as lembranças não se estabilizam somente no grupo. O grupo torna estáveis as lembranças. A investigação de Halbwachs em torno dessa “memória coletiva” resultou no seguinte: a estabilidade da memória coletiva está vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem em sua memória a parte de lembrança que os fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo. [...] Halbwachs distinguia rigorosamente memória coletiva e memória da ciência histórica. De modo especial, destacou os seguintes traços distintivos:  
 - a memória coletiva assegura a singularidade e a continuidade de um grupo, ao passo que a memória histórica não tem função de asseguarização identitária;  
 - as memórias coletivas, assim como os grupos aos quais estão vinculadas, existem sempre no plural; a memória histórica, por sua vez, constrói uma moldura integradora para muitas narrativas e existe no singular;  
 - a memória coletiva obscurece ostensivamente as mudanças, ao passo que a memória histórica é nelas que se especializa”.

intenções capitalistas do minerador que, abandonado pelos demais conspiradores, fora imortalizado mártir de um movimento fracassado, fato é que a derrota vergonhosa para um país sem tanto prestígio no esporte, em casa, acoplou-se ao imaginário popular brasileiro, de modo a fazer tremer nossa convicção de país do futebol.

Quero dizer com essas narrativas que o esforço hercúleo de uma historiografia oficial em fomentar coesão nacional com a decapitação de um dentista é menos efetivo que a franca ruína de uma identidade nacional popularmente forjada com a perda de uma partida num torneio mundial. Desse modo, cada uma dessas narrativas parece corresponder à diferenciação de Aleida Assmann entre história e memória, cabendo à segunda, isto é, à frustração dos brasileiros na Copa do Brasil, a função de símbolo agregador por excelência.

Para Assmann, a diferença entre história e memória é tão fundamental, que a pesquisadora estabelece um critério ainda mais nítido de oposição e complementaridade entre esses dois aspectos:

O passo essencial para além da polarização ou equiparação dos conceitos de memória e história consiste em compreender a relação entre memória habitada e memória inabitada no sentido de dois modos complementares da recordação. Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação *memória cumulativa*. Conhecemos bem as desilusões que o esquecimento nos impõe, a perda irreversível do saber ponderado e de experiências vitais. Sob o teto amplo das ciências históricas podem guardar-se vestígios inabitados e acervos que ficaram sem dono, mas que podem ser recuperados, de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional (ASSMANN, 2018, p. 147).

Assmann parece acentuar a diferenciação entre história e memória não pelo caráter oficial da primeira e extraoficial da segunda, mas antes, pela subjetividade que cada recordação faculta ao grupo. Na formulação de Assmann, toda e qualquer recordação consciente, isto é, em plena ativação social, encontra-se no umbral da memória funcional; já as recordações latentes, isto é, aquelas que pairam no inconsciente dos indivíduos, encontram-se no vale da memória cumulativa. Acumulativa por definição, a recordação só pode se organizar, saindo da escuridão para a presentificação, em função de um sentido próprio.

Avizinhando-se do onírico e do aleatório, a memória cumulativa abarca de uma só vez todas as recordações possíveis e passíveis de serem reanimadas para a memória funcional, que ganham corpo num sistema de significação. Da condição fantasmagórica para a presentificação numa narrativa, as recordações da memória cumulativa contêm o potencial intrínseco de alteração de toda e qualquer memória funcional – seja oficial ou não. Nesse sentido, toda memória cumulativa poderia ser a versão mais tribal em cada sociedade humana.

Em uma cultura oral da memória, na qual memórias individuais fortalecidas por esteios materiais e corpóreos como bordadura, pintura, ritmo, dança e música constituem o refúgio da memória cultural, é impensável haver uma distinção entre memória funcional e cumulativa. Há tão pouco lugar na memória e as técnicas de memorização são tão dispendiosas que não entra sequer em questão conservar algo que também não seja útil para a identidade do grupo e, portanto, decisivo para a sua sobrevivência. Com a escrita, por outro lado, enquanto *medium* cumulativo paradigmático extracorporal, ultrapassa-se esse horizonte das culturas orais da memória. Com a escrita pode-se registrar e acumular mais do que se poderia evocar por meio da recordação. Com isso, distende-se a relação entre recordação e identidade; a diferença entre memória cumulativa e funcional está embasada nessa distensão. O *potencial* da escrita consiste na codificação e acumulação de informações, para além de seus portadores vivos e em que independe da atualização em encenações coletivas. O problema da escrita consiste na acumulação de informações, que tende a ser ilimitada. Por meio de *media* cumulativos extracorporais e independentes também da memória humana, vai pelos ares o horizonte da recordação viva e corporificada e criam-se condições de existência para arquivos culturais, saber abstrato e tradição esquecida (ASSMANN, 2018, p. 150).

A partir das considerações teóricas de Aleida Assmann, infiro que o espólio Guimarães Rosa, sua biblioteca particular, é terreno fértil onde se cultiva uma memória cumulativa que é, por sua vez, constantemente consultada. O efeito do hábito do autor de consulta a tradições culturais remotas, sejam elas do período clássico, sejam da era medieval, é justamente o grau de interferência da memória cumulativa na memória funcional no gênio do poeta. Ressuscitando textos escritos há mais de dois milênios e meio, verdadeiras múmias das tradições literária, teológica e metafísica, Guimarães Rosa perturba a estabilidade semântica da narrativa funcional que lhe é contemporânea. Assim, a aparição fantasmática das noções de imortalidade da alma e de purgação de vícios em virtudes ressignifica os enredos de *Corpo de Baile*, deslocando o debate do conjunto rosiano da chave da oralidade para o eixo das tradições orais. Em outras palavras, aquilo que Auerbach chamou de “espiritualismo vulgar”: um nebuloso e sincretista neoplatonismo fundido ao cristianismo.

Detectando a memória como a característica sutil da palavra poética, o helenista Marcel Detienne, em *Os mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, argumenta que narrativas míticas, cujo estatuto é atemporal, cumprem a função de presentificar a realidade, isto é, revelar o passado e o futuro no momento presente. Nas palavras do helenista:

Mas a memória dos poetas é uma função psicológica orientada como a nossa? As pesquisas de J.P. Vernant permitem afirmar que a memória divinizada dos gregos não responde, de modo algum, aos mesmos fins que a nossa; ela não visa, em absoluto, reconstruir o passado segundo uma perspectiva temporal. A memória sacralizada é, em primeiro lugar, um privilégio de alguns grupos de homens organizados em confrarias: assim sendo, ela se diferencia radicalmente do poder de se recordar que possuem os outros indivíduos. Nesses meios de poetas inspirados, a Memória é uma consciência de caráter adivinatório; define-se como o saber mântico, pela fórmula: “o que é, o que será, o que foi”. Através de sua memória, o poeta tem acesso direto, mediante uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com o outro mundo. Sua memória permite-lhe “decifrar o invisível”. A memória não é somente o suporte da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também, e sobretudo, a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto de palavra mágico-religiosa. Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; ela institui, por virtude própria, um mundo simbólico-religioso que é o próprio real (DETIENNE, 1988, p. 17).

Elegendo Hesíodo o bardo por excelência com o poder de presentificação da realidade, Detienne atribui a eficácia da palavra poética à associação da cara noção de verdade, *alétheia*, à necessidade de crença, *pistís*, e persuasão, *peithó*, desse discurso. Desse modo, a memória divina do poeta, espécie de mutação genética, revela a realidade porque, primeiro, estabelece um pacto com a audiência, e, segundo, convence essa mesma audiência do valor simbólico da sua palavra. Segundo o helenista:

Somente a Palavra de um cantor permite escapar do Silêncio e da morte; na voz do homem privilegiado, na vibração harmoniosa que faz ascender o louvor, na palavra viva que é potência de vida, manifestam-se os valores positivos e revela-se o Ser da palavra eficaz. Através do seu louvor, o poeta concede ao homem uma memória, da qual ele é naturalmente privado (DETIENNE, 1988, p. 20).

Aprofundando a investigação sobre o poder de revelação da palavra mítica no período arcaico, Detienne estabelece o par binário Verdade X Esquecimento como princípio

ontológico para a poesia. Alocando o discurso mítico no mangue da memória, seu potencial revelador somente se efetiva porque a performance do poeta não se exime da tentação de contar mentiras; antes, contorna a fatalidade de não se lembrar daquilo de que não se pode olvidar. O helenista esclarece:

Funcionário da soberania ou louvador da nobreza guerreira, o poeta é sempre um “Mestre da Verdade”. Sua “Verdade” é uma “Verdade” assertiva: ninguém a contesta, ninguém a contradiz. “Verdade” fundamental, diferente da nossa concepção tradicional, *Alétheia* não é a concordância da preposição e de seu objeto, nem concordância de um juízo com os outros juízos; ela não se opõe à “mentira”; não há o “verdadeiro” frente ao “falso”. A única oposição significativa é a de *Alétheia* e de *Lethe*. Nesse nível de pensamento, se o poeta está verdadeiramente inspirado, se seu verbo se funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a “Verdade” (DETIENNE, 1988, p. 23).

Um bom exemplo do testemunho oracular da palavra do poeta, e prova material da teoria da inspiração, é a canção de Demódoco, sobre o episódio do cavalo de madeira, na corte dos Feácios. Em passagem pela Esquéria, Odisseu, que ainda não revelara sua identidade, desafia o bardo (HOMERO, *Od.* VIII, 487-499):

Demódoco, eu te louvo como a nenhum mortal;  
ou a Musa ensinou-te, a filha de Zeus, ou Apolo:  
cantas com muita elegância a sorte dos aqueus,  
quanto fizeram, sofreram e aguentaram os aqueus,  
como se lá tivesse estado ou de outrem escutado.  
Pois bem, passa adiante e canta a arte do cavalo,  
o de madeira, que Epeu produziu com Atena,  
ardil que à acrópole conduziu o divino Odisseu  
após enchê-lo de varões, que Ílion aniquilaram.  
Se a mim essas coisas com adequação contares,  
logo a todos os homens também discursarei  
que o deus, benevolente, conferiu-te inspirado canto.

Na sequência dos versos homéricos, cumprindo com as exigências verossímeis do saque de Troia, o canto de Demódoco não apenas testemunha o poder oracular do poeta, e sua necessária inspiração divina, como narra o feito pela qual os gregos ganharam a guerra. Descrevendo a tomada da cidade de Príamo com o estratagema do cavalo de madeira, concebido pelo próprio Odisseu, Demódoco devolve ao náufrago sua verdadeira identidade. E o efeito do *phármakon* poético em Odisseu (VIII, 521-531) é o mais transgressor possível:

Isso o cantor bem famoso cantava; e Odisseu  
 derretia-se, e lágrimas molhavam, sob as pálpebras, a face.  
 Como a mulher cai sobre o caro marido, e o chora,  
 o qual, na frente de sua cidade e do povo, caiu,  
 tentando afastar, para urbe e filhos, o dia impiedoso;  
 a ele morrendo e convulsionando-se, ela vê  
 e o abraça e ulula com agudos. Mas aqueles, por trás,  
 golpeando-a com lanças nas costas e ombros,  
 levam-na como escrava, vida de pena e agonia;  
 e, com a dor mais lamentável, soçobra sua face –  
 assim Odisseu, sob as celhas, vertia lágrimas lamentáveis.

Contudo, para Detienne, a palavra poética se, por um lado, dá a ver revelações, por outro, também se faz ambígua na formulação das sentenças. Com tamanho embaraço, somente um gênio dotado de clarividência para decodificar o sentido oculto. Na compreensão do helenista,

O mundo divino é fundamentalmente ambíguo. A ambiguidade nuança os deuses mais positivos: Apolo é o Brilhante (Φοῖβος), mas Plutarco nota que, para alguns, ele é também o Obscuro (Σκόπιος) e que se, para uns as Musas e a Memória se põem a seu lado, para outros, aparecem Esquecimento (Λήθη) e Silêncio (Σιωπή). Os deuses conhecem a “Verdade”, mas sabem também enganar pelas aparências e pelas palavras. Suas aparências são armadilhas para os homens, suas palavras são sempre enigmáticas, pois escondem tanto quanto revelam: o oráculo “mostra-se através de um véu, assim como uma jovem desposada”. A ambiguidade do mundo divino corresponde à dualidade do humano. Existem os homens que reconhecem a aparição dos deuses sob as aparências mais desconcertantes, que sabem entender o sentido oculto das palavras, e depois estão todos os outros que se deixam levar pelo disfarce, que caem na armadilha do enigma (DETIENNE, 1988, p. 42).

Com a reforma hoplita, que tornou solidários entre si cada um dos guerreiros que combatiam lado a lado na falange, Detienne reconhece um processo de mutação genética da palavra mágico-religiosa. Compreendendo essa mutação como um processo de laicização, Detienne imputa o princípio guerreiro de igualdade ao surgimento da palavra pública. Argumenta o helenista:

Instrumento de diálogo, este tipo de palavra [mágico-religiosa] não mais obtém sua eficácia através do jogo de forças religiosas que transcendem os homens. Está fundada essencialmente no acordo do grupo social, que se manifesta pela aprovação e desaprovação. É nas

assembleias militares que, pela primeira vez, a participação do grupo social funda o valor de uma palavra. Prepara-se, nesse momento, o futuro estatuto da palavra jurídica ou da palavra filosófica, da palavra que se submete à “publicidade” e que tira sua força do assentimento do grupo social (DETIENNE, 1988, p. 51).

Desprovido de eficácia, o *lógos* se torna órfão de pai, o poeta, e de mãe, as Musas. Submetido à apreciação coletiva, toda e qualquer enunciação de verdade passa a ser suscetível à refutação. Desse modo, o despontar do pensamento reflexivo-dedutivo, a racionalidade própria do discurso filosófico, isto é, o milagre grego, parece ter como condição de surgimento a prática guerreira ancestral de, concretamente, levar ao centro os espólios para redistribuição e, simbolicamente, levar ao centro toda e qualquer questão referente ao exército.

Mas a verdade do discurso filosófico, por sua vez, também não foi suficiente para aplacar a ansiedade grega. Curioso incessante, o cidadão grego médio não conseguiu se satisfazer com explicações positivas da realidade. Precisou ele mesmo reabilitar a palavra mágico-religiosa no seio da sua complexa experiência. Assim, correntes místicas, como o pitagorismo e o orfismo, facultaram a revelação da verdade ao iniciado. Com isso, o acesso ao real estava assegurado por meio de ensinamentos teóricos e práticas ritualísticas. Com a promessa de salvação da alma e o prenúncio de imortalidade, o par binário Verdade X Esquecimento volta a valer nessas seitas, quando respeitada a Memória como função religiosa. Conclui o helenista:

A via da salvação é a via do esforço; é a via de *Melélte* (exercício), da longa *áskesis* (ascese), e do exercício da memória. A outra via é a do prazer, do vício, do Esquecimento. Uma é rude e escarpada; a outra, plana e fácil, pois, uma vez nela, o homem se deixa levar por uma inclinação natural, por seu gosto pelo prazer. À encruzilhada dos caminhos que se abre no começo da existência, corresponde à bifurcação dos caminhos no além. No outro mundo, de fato, a alma encontra uma bifurcação da qual saem dois caminhos, um em direção às Ilhas dos Bem-Aventurados, e outro em direção ao Tártaro. Nas “tabuletas de ouro” são duas vias que levam, cada uma delas, a uma fonte, uma à esquerda, a outra à direita, onde se encontra a água do lago Memória. Mas a escolha no além é puramente factícia: as tabuletas que acompanham o iniciado em seu túmulo indicam-lhe claramente o caminho que deve tomar, o caminho a que tem direito. Uma delas diz, expressamente, que a alma eleita anda pelo caminho da direita. A maior parte fornece ao iniciado a senha que lhe permitirá beber a água de Vida. A escolha no além está, portanto, prefigurada pela escolha feita embaixo. Existe uma perfeita correspondência entre o plano terrestre e o plano escatológico. Todo este pensamento dicotômico que opõe direita e esquerda, *Pónos* (trabalho) e *Hedoné* (prazer), Memória e

Esquecimento, *Alétheia* e *Léthe*, é um pensamento de alternativa. A escolha que se impõe nas seitas filosófico-religiosas é o sinal indubitável da contradição que rege este pensamento. Entretanto, ainda que a ambiguidade tenha desaparecido, como zona intermediária entre os termos antitéticos, não foi riscada, na mesma medida, do mundo humano, como forma do real (DETIENNE, 1988, p, 67).

Os princípios éticos das seitas filosófico-religiosas descritos por Detienne não se distinguem substancialmente da proposta aceta plotiniana, sendo, inclusive, componentes da sua ascese mística. Os mesmos princípios éticos do pitagorismo e do orfismo (para não citar as devotas de Deméter e Perséfone nos rituais eleusinos, bem como as devotas de Dioniso nos rituais báquicos), também se assemelham substancialmente à hagiografia de santos e mártires da Igreja Católica. Ao que tudo indica, E. R. Dodds não está sozinho ao afirmar que Plotino encontra em Platão aquilo em que já acreditava, uma vez que o filósofo de Atenas fora poroso a essas seitas que lhe foram contemporâneas.

E o teórico literário E. Auerbach, por sua vez, soube detectar com perspicácia e agudeza a ideia central elaborada por Dante, e aperfeiçoada ao longo de toda a *Divina Comédia*: o indivíduo na sua integralidade. Identificando a herança da cultura clássica na sociedade europeia como o amálgama do neoplatonismo com o cristianismo, escoados para um espiritualismo vulgar, Auerbach não vê na alma após a morte senão o corpo quando em vida, no poema dantesco. O mesmo parece se dar nas narrativas rosianas de *Corpo de Baile*: advertidos pelo erro em que se encontram, na moldura simbólica dos sete pecados capitais, os protagonistas do ciclo têm a chance de reverter uma tragédia em suas próprias vidas, facultando sua abertura para o imponderável.

O que parece ainda subjazer na composição de *Corpo de Baile* é a tradição secular da simbologia do número 7 (sete). Detectado pelo medievalista J. Le Goff, o sistema numérico do algarismo sete gozou de relativo prestígio social nos últimos séculos do medievo. Solidário à substituição do binarismo, típico de uma cultura purista e clivada entre Bem x Mal, por um sistema ternário, que agrupa o não inteiramente bom ao não completamente mau, o sistema setenário é reabilitado como que reorganizando a espacialização do pensamento.

Na alta Idade Média o pensamento organizava-se facilmente em torno de esquemas binários. Para pensar as potências do universo: Deus e satanás, ainda que – correção muito importante – o pensamento cristão, ao rejeitar do ponto de vista do dogma o maniqueísmo, subordinava o diabo ao bom Deus. Para pensar a sociedade: os clérigos e os leigos, os poderosos e os pobres. Para pensar a vida moral e espiritual: as virtudes e os vícios. Cortes antagonistas que se combatiam ardentemente, tal

como a *Psicomaquia* que opunha, segundo o poema de Prudêncio, as virtudes e os vícios. A fronteira passava pelo interior do homem, dilacerado entre Deus e satanás, entre o orgulho do poderoso e a inveja do pobre, entre o apelo da virtude e a sedução do vício. Desde o ano mil, esquemas pluralistas, muitas vezes herdados da Antiguidade greco-romana e mais ainda da Antiguidade cristã, tendiam a se sobrepor aos esquemas dualistas. No século XII, os modelos construídos com o número sete conhecem um grande sucesso: são os setenários dos sete sacramentos, dos sete pecados, dos sete dons do Espírito Santo (LE GOFF, 2017, p. 341).

Reconhecendo a sobrevivência do sistema setenário desde a Antiguidade clássica até o período da baixa Idade Média, Le Goff autentica, indiretamente, a importação do uso simbólico do numeral sete, tal como ocorrera na Bíblia. Difícil seria levantar todas as ocorrências do algarismo no livro sagrado, mas a referência ao número sete em Gênesis e no Apocalipse são significativas. Tanto o livro de abertura quanto o livro de conclusão do cânone bíblico explicitam a simbologia do sistema setenário na tradição judaico-cristã. O narrador de Gênesis informa ao leitor que Deus criou o mundo em seis dias e no sétimo descansou. Já o narrador de Apocalipse insiste na gravidade do rompimento dos sete selos que lacram a sacralidade de um livro.

Em Gênesis, o leitor se regozija com a benção atribuída ao número sete, através do reconhecimento do esforço divino pela devoção ao criador:

Assim foram concluídos o céu e a terra com todo o seu exército. No sétimo dia, Deus terminou todo o seu trabalho; e no sétimo dia, ele descansou de todo o seu trabalho. Desde então abençoou e santificou o sétimo dia, porque foi nesse dia que Deus descansou de todo o seu trabalho como criador (Gn. 2, 1-3).

O Apocalipse, por sua vez, não economiza em imagens de temor, terror e piedade ante o julgamento final prometido e previsto pelo rompimento dos sete selos que guardam a sacralidade do livro:

Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve no céu um silêncio de meia hora...  
Vi então os sete Anjos que estão diante de Deus. Eles receberam sete trombetas. E outro anjo se colocou perto do altar: tinha nas mãos um turíbulo de ouro. Ele recebeu uma grande quantidade de incenso para ser oferecido, juntamente com as orações de todos os santos, sobre o altar de ouro, que está diante do trono. Da mão do Anjo subia até Deus a fumaça do incenso com as orações dos santos. Depois, o Anjo pegou

o turíbulo e o encheu com o fogo do altar; e atirou o turíbulo sobre a terra. Houve então trovões, clamores, relâmpago e grande terremoto. E os sete Anjos com as sete trombetas se prepararam para tocar (Ap. 8, 1-6).

O que parece residir no apelo e evocação numérica dessas narrativas bíblicas, em especial do número sete, é o seu valor simbólico de completude, isto é, a noção de cumprimento de um ciclo: sete dias de criação e sete etapas de destruição, em Gênesis e em Apocalipse, respectivamente. Não posso aqui me furtar à consideração do conjunto *Corpo de Baile* ser inaugurado com as aventuras do menino Miguilim, e completado com a inquietude do adulto Miguel. Abrindo e fechando as sete narrativas do conjunto com o mesmo protagonista, o autor faz clara referência à tradição que comporta princípio e fim numa mesma unidade. Em outras palavras, Guimarães Rosa, elaborando uma simbologia própria no amálgama de tradições herméticas, cifra todo o ciclo *Corpo de Baile* numa partitura literária que exige do leitor menos desavisado a apuração dos mais diversos signos.

Mesmo sob o estigma de ciências ocultas, a numerologia me ajuda a compreender o uso simbólico dos algarismos na literatura bíblica e na história da literatura. Permitindo-me explorar a inóspita mata verde escura do esoterismo, descubro o potencial de decifração do sistema setenário aplicado à simbologia rosiana na composição de *Corpo de Baile*.

*Decifrar* as mensagens da natureza é uma das funções da numerologia, que, em si mesma, não é senão um aspecto da ciência dos símbolos. Símbolo (σύμβολον) significa, em grego, “sinal de reconhecimento”. A princípio, esse sinal era formado por duas metades (que se podiam unir) de um objeto quebrado. Mais tarde, a palavra assumiu o sentido ampliado de senha, sinete, insígnia, palavra de ordem etc.

Inicialmente sinal visível de autenticidade, o símbolo se tornou sinal visível de uma realidade que pode ser, ela própria, invisível (como a assinatura em um documento, por exemplo, é símbolo de aprovação, sem que ninguém possa “ver” essa aprovação – salvo, talvez, através de outros *símbolos* que são os gestos e as palavras...).

Portanto, se o símbolo esconde um significado, ele *revela* igualmente esse significado a quem *o sabe ler* (CHABOCHE, 1979, p. 54).

Como observara J. Le Goff, na tradição cristã, sete são os sacramentos, os vícios e as virtudes, e os dons do Espírito Santo. Na tradição secular, sete são as cores do arco-íris e sete são as notas musicais. Na tradição semita, sete são os braços do candelabro; na tradição grega, sete são os planetas; na tradição hindu, sete são os chakras. No calendário lunar, sete são os dias

da semana. Simbolizando um ciclo completo, o número sete perfaz o princípio e o fim. No conjunto das sete narrativas de *Corpo de Baile*, a criança Miguilim se torna o adulto Miguel, perfazendo um ciclo de vida do erro à graça.

## SEGUNDA PARTE

### 1. Miguilim e a ira

Era dia de domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomèzinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: **quando ele crescesse, matava Pai**. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater: espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido (ROSA, 2016, p. 108, grifo meu).

Protagonista mirim, Miguilim é uma criança entre sete e oito anos de idade. Vive com sua família no interior das Minas Gerais. Sob uma estrutura patriarcal, quem responde à altura da rudeza do pai é a sensibilidade de Miguilim para com as relações humanas e para com as relações com a natureza.

Contudo, apesar da expressiva ternura com os animais e com seus irmãos menores, “Miguilim tinha as tempestades” (ROSA, 2016, p. 113) - revela o narrador. Com o irmão mais velho, distante, não se controla e briga: “O ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo” (ROSA, 2016, p. 108). Não seria forçado interpretar os rompantes de Miguilim com a tentação da ira: “Ora vez, tinha raiva. Das pessoas, não. Nem de Deus; não. Mais não sabia, de quem ou de que. Tinha raiva” (ROSA, 2016, p. 99) - confessa o narrador. Miguilim é capaz mesmo de odiar a todos de uma só vez: “Agora, pensava uma raiva dos irmãos, dos parentes – não era bem raiva, era um desconhecer deles, um desgosto” (ROSA, 2016, p. 50) - assume o narrador. Em constante frenesi, Miguilim se deixa dominar pela ira: “Ah, não fosse pecado, e aí ele havia de ter uma raiva enorme, de Pai, deles todos, raiva mesmo de ódio, ele estava com razão. Pudesse, capaz de ter uma raiva assim até do Dito!” – confia o narrador (ROSA, 2016, p. 56). Em verdadeiro uso da técnica do monólogo interior, o narrador avisa o leitor de que “Miguilim sempre queria não brigar, mas brigava, derradeiramente, com todos” (ROSA, 2016, p. 75). Até que Miguilim acaba brigando com quem menos queria:

O Dito veio perto, falou que o touro era burro, Miguilim achava que tinha entendido que o Dito queria era mexer – minha-nossenhora! – nem sabia por que era que estava com raiva do Dito: pulou nele, cuspiu, bateu, o Dito bateu também, todo espantado, com raivas – “Cão!” “Cão!” – no chão que rolaram, quem viu primeiro pensava eles dois estivessem brincando (ROSA, 2016, p. 88).

Entretanto, a cena mais emblemática desse descontrole, dessa fúria toda, parece se condensar na frieza de elaboração de um plano de assassinato do Pai. Mas nada disso acontece; tudo se reverte: Miguilim adocece e o Pai lamenta, convencendo o filho de que o ama.

Para Tomás de Aquino, o erro da ira se assenta num apetite por vingança, porém, é mais o desejo de morte ao pecador, que a morte propriamente do pecado. Nas palavras do filósofo: “Quando, porém, alguém quer uma vingança à margem da ordem jurídica ou pretendendo mais o extermínio de quem peca do que do próprio pecado, isto é irar-se contra o irmão” (AQUINO, 2000, p. 96).

Os rompantes de Miguilim, que não são poucos, indicam que o caráter do protagonista, intempestivo, conecta a primeira narrativa de *Corpo de Baile* ao pecado da ira. Sensível às injustiças cometidas pelo Pai, e mesmo àquelas provocadas pelo irmão Liovaldo, Miguilim apela ao senso de vingança, sem, no entanto, modular seu impulso. Entretanto, antes de dar o salto para a tradição cristã, e sem me contentar com uma e única exegese, é preciso dar um passo atrás, de volta à cultura clássica. Berço propriamente dito das instituições ocidentais, é no período grego arcaico que vemos germinar a noção de erro enquanto uma falta moral.

Pecado em grego koiné, dialeto no qual primeiramente se verteu o Novo Testamento, se diz *hamartia* (ἁμάρτια); mas *hamartia* é originariamente erro, o erro trágico por excelência. Diz Aristóteles:

Resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum **erro**; como no caso daqueles entes que obtiveram grande reputação e prosperidade, como Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de grandes famílias (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a).

Em nota, o tradutor da *Poética*, Paulo Pinheiro, comenta a acepção do vocábulo:

No original, *hamartia*: erro, falta ou falha cometida pelo herói trágico. Platão e outros autores da Antiguidade também se servem desse termo, mas a palavra utilizada para se referir à ignorância que caracteriza os diversos antagonistas de Sócrates e a do próprio Sócrates é *amathia*. Os

dois casos, *hamartia* e *amathia*, remetem sempre à ideia de uma falha, ignorância ou erro cometido por aquele que desconhece o teor e as consequências da sua falha. Mais tarde, no latim, *hamartia* dará vez à noção de *peccatum* (pecado), o que certamente abre um novo campo semântico para o termo grego (PINHEIRO. In: ARISTÓTELES, 2015, p. 113).

Consenso entre os especialistas, o erro trágico, segundo Aristóteles é algo que se justifica pela ignorância do herói,

[...] que se vê vítima de um erro que ele poderia ter evitado caso conhecesse todas as circunstâncias que envolviam a situação enfrentada por ele. A falta cometida, embora realizada pelo herói e motivada por razões quase sempre honestas, apresenta consequências contrárias à sua vontade (ANJOS, 2008, p. 44).

A tradução de *hamartia* por erro, e não pecado, é adotada pelo helenista português contemporâneo, Frederico Lourenço: “No dia seguinte, vê Jesus dirigindo-se para ele e diz: ‘Eis o cordeiro de Deus, que tira o **erro** do mundo’” (Jo 1,29). E nas páginas de abertura da narrativa de “Campo Geral”, o narrador descreve o medo de Miguilim pelo desconhecido: “No começo de tudo tinha um **erro** – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo” (ROSA, 2016, p. 26).

Ao forjar uma noção específica de erro dentro de suas narrativas, Guimarães Rosa se vale, concomitantemente, das duas tradições ocidentais à sua disposição, a clássica e a judaico-cristã. Tanto em função da estruturação dos enredos quanto da possibilidade da descoberta de um sentido da vida, o narrador rosiano aproveita seus precursores e atualiza, ao seu modo, um princípio ético na experiência humana. Como diz Suzi Sperber, em “As palavras de chumbo e as palavras aladas”:

A leitura dos pensadores, por parte de João Guimarães Rosa, ainda que tenha lhe dado o conhecimento de suas filosofias, foi aproveitado, sobretudo a partir de seus estímulos para a elaboração da linguagem e das imagens. O aproveitamento literário ecoa trechos pontuais de suas leituras (SPERBER, 2007, p. 146).

Optando pelo termo erro, e não pecado, o narrador de *Corpo de Baile* suspende, momentaneamente, um juízo moral das culpas, sem deixar de problematizar a vida dos protagonistas. Suzi Sperber já apontara, em *Caos e Cosmos*, uma leitura significativa de

Guimarães Rosa da *Christian Science Journal*, revista protestante publicada mensalmente desde 1883, nos Estados Unidos. A abordagem da revista se dá pelos temas:

[...] Deus; ausência de medo; negação de sentimentos negativos e aceitação em si de sentimentos positivos – e não só os positivos, sobretudo Amor, Verdade e Vida (com maiúsculas). [...] Os termos são empréstimos de filosofias e religiões. Como o Mal é negado, fala-se apenas em “erro”. Mal conota “diabo”, que conota “nada”. Por extensão, “erro” *necessita* ser qualificado como “nada”. E Deus será qualificado como “tudo” [...] (SPERBER, 1976, p. 131)

A problemática nas narrativas rosianas se dá justamente na reversão do erro - ou peripécia, diria a *Poética* de Aristóteles, “Reviravolta, conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário” (1452a). No caso de “Campo Geral”, ao adoecer e ver o Pai chorando por ele, Miguilim se convence desse amor. No **Purgatório** (XV, 131), a reversão do pecado da ira se dá pela virtude da compaixão: os iracundos rezam por paz e misericórdia, e sua expiação é “abrir o coração à água da paz”.

Miguilim, uma criança, ainda não é consciente desse erro, e nem pode sê-lo. O juízo moral de Miguilim é tão insuficiente, que ele precisa recorrer ao Dito toda hora. O dilema do bilhete do Tio Terez para a Mãe é a prova material de sua inimputabilidade: mesmo sendo próximo ao Tio e distante do Pai, Miguilim não pode escolher por um ou por outro; Miguilim se cala. Assim, aposto no potencial reversor trágico operado no íntimo das personagens. Em outras palavras, cada protagonista de *Corpo de Baile*, uma vez em franco exercício expiatório, salta para o invisível e indizível. Acredito que tudo o que há na obra de Guimarães Rosa são pessoas comuns com possibilidade de transformação, via ascese espiritual.

A leitura de Heloisa Vilhena de Araujo, em *O Roteiro de Deus*, de fato contempla *Corpo de Baile* na sua unidade-integralidade. Porém, antes de problematizar o drama de cada protagonista, Araujo assume certa candura congênita aos personagens, contextualizando o ciclo rosiano no Paraíso dantesco. A leitura de Araujo, apesar de analisar com cuidado, afincos e destreza a relevância das epígrafes do místico belga, Ruysbroeck, embaralha as correspondências entre os céus, os planetas, as constelações e as narrativas de *Corpo de Baile*.

Na *Divina Comédia*, nove são os degraus do céu que levam ao encontro de Dante com Deus. Dentre esses, sete são nomeados segundo os planetas da astrologia ptolomaica (a saber, Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno). Araujo se esforça em alocar cada narrativa do conjunto rosiano em um determinado céu, apadrinhado por um planeta não-

coincidente com a respectiva constelação na tradição ptolomaica. Desse modo, além da justaposição assimétrica entre os céus no **Paraíso** de Dante e as narrativas rosianas de *Corpo de Baile*, Araujo peca no que há de mais sagrado para a astrologia: desrespeita a natureza de cada constelação segundo a regência de seu planeta.

Assim, a aproximação de *Corpo de Baile* com a *Divina Comédia*, antes de pautar uma aplicação moderna da tradição poética medieval, justifica um dos recursos de composição dos personagens e das narrativas. Facultada pela simbologia do número sete, a correspondência dos sete pecados capitais com os sete protagonistas não esgota a leitura com ciclo rosiano; apenas abre para a dimensão espiritualista da obra. Em outras palavras, há uma franca transformação em operação no íntimo do protagonista. Com maior ou menor grau de consciência do erro a que estão submetidos, os heróis de *Corpo de Baile* conseguem reverter dentro e fora de si uma tragédia e prosseguir.

A trajetória de purgação do erro de Miguilim, isto é, a expiação do pecado da ira, parece se dar em consonância com a descoberta da beleza do Mutum. Inquieto e incapaz de se certificar da qualidade do sítio onde vive sob restrições financeiras com a numerosa família, Miguilim tenta, em vão, convencer a si próprio daquilo que ouvira em viagem: “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (ROSA, 2016, p. 25). Porém, tanto ou mais emblemática que a confirmação ou refutação da beleza do Mutum, é a incumbência da entrega do bilhete do Tio à Mãe.

Convocado a participar do mundo dos adultos, Miguilim decide por omitir o bilhete, advertido pela narrativa bíblica dos irmãos Caim e Abel. Tentando evitar ao máximo uma tragédia familiar, e reconhecendo a autoridade do Pai, Miguilim encara a verdade diante do tio Terêz: “- Tio Terêz, eu não entreguei o bilhete, não falei nada com Mãe, não falei nada com ninguém!” (ROSA, 2016, p. 78). A missão abortada se justifica ainda pelo medo concreto da mata fechada. Tanto na ida quanto na volta, Miguilim é incumbido de levar o almoço para o Pai, na lavoura. Tendo que atravessar um bosque, elemento que remete ao conto de Chapeuzinho Vermelho, Miguilim teme pela existência de um lobo. Encarnando o perigo, a presença de Tio Terêz no caminho obriga o menino que tanto teme a encarar o próprio medo.

Ao longo do trajeto da casa à roça, com o almoço do pai, Miguilim invoca reza braba:

Agora Miguilim esbarrava, respirava mais um pouco, não queria chorar para não perder seu pensamento, sossegava os espantos do corpo. E não tinha outro caminho, para chegar lá na roça do Pai? Não tinha, não. Miguilim lá ia. Ia, não se importava. Tinha de ser lealdoso, obedecer

com ele mesmo, obedecer com o almoço, ia andando. Que se rezasse, sem esbarrar, o tempo todo, todo tempo, não ouvia nada do que Tio Terêz falasse, ia andando, rezava, escutava não, ia andando, ia andando... Entrava no mato. Era aquele um mato calado. Miguilim rezava, sem falar alto. Deus vigiava tudo, com traição maior, Deus vaquejava os pequenos e os grandes! E era na volta que o Tio Terêz ia aparecer? Mas não era (ROSA, 2016, p. 77).

A prece, enquanto pedido de proteção, sugere tanto a piedade do menino em relação ao divino, quanto uma atmosfera mágica no mundo terreno. Inúmeras são as passagens que relatam credices populares enraizadas a povoarem a infância de Miguilim. Vovó Izidra, Mãitina e Seo Aristeu são, talvez, as personagens que melhor exemplificam a personificação de poderes excepcionais.

Mãitina, descendente de escravos, suplica numa linguagem e simbologia próprias:

Vovó Izidra, mesmo no escuro assim, avançava nos guardados, nos esconsos, em buracos na taipa, achava aqueles toquinhos de pau que Mãitina tinha escascado com a faca, eram os calunguinhas, Vovó Izidra trazava tudo no fogo, sem dó! - : eram santos-desgraçados, a gente nem não devia de consentir se Mãitina oferecesse aquilo para respeito de se beijar, bonecos do demo, cazumbos, a gente devia era de decuspir em riba. Mãitina depois tornava a compor outros. Essas horas, a gente nunca sabia o que Mãitina fosse arrumar, tudo com ela dependia. Tinha vez, ria atôa, não fazia caso; mas, outras, ela gritava horroroso, enfrenesiava no meio do quintal, rogando pragas sentidas, tivesse lama deitava mesmo na lama, se esparramava (ROSA, 2016, p 52).

E Seo Aristeu, violeiro e produtor de abelha, acumula as funções de curandeiro e profeta:

“[...] Ei, Miguilim, isto é p’ra você, você carece de saber das coisas: primeiro, foi num mato, onde eu achei uns macacos dormindo, aí acordaram e conversaram comigo... Depois, se a gente vê um ruivo espirrar três vezes seguidas, e ele estando com facão, e pedir água de beber, mas primeiro lavar a boca e cuspir – então, desses, nada não se queira, não!” (ROSA, 2016, p. 65).

Especificamente sobre a figura de Seo Aristeu, Heloisa Vilhena de Araujo, em *A Raiz da Alma*, identifica no criador de abelhas uma devoção a Apolo que limita a transgressão sexual da Mãe, tanto com o tio Terêz quanto com o enxadeiro Luizaltino. Embora a inspiração

para a composição da personagem tenha sido declarada pelo próprio autor, em carta ao tradutor italiano<sup>16</sup>, Araujo avança na exegese:

Em seu artigo, “O Mito do ‘Orfeu do Mel’”, Marcel Detienne [...] diz que, desde Aristóteles até os tratados bizantinos,, tais como o *Geoponica* e o *De animalium proprietate*, de Fileu, a concepção que os gregos tinham das abelhas obedeceu a um modelo que, durante mais de quinze séculos, não sofreu variações: “A *melissa* (abelha) distinguia-se por um modo de vida puro e casto e, igualmente, por uma dieta estritamente vegetariana” (p 98). As *melissai*, além disso, tinham um alimento especial, que preparavam elas mesmas, a partir de substância de seu próprio corpo, o que vinha enfatizar sua limpeza e sua extrema pureza; eram conhecidas, igualmente, por sua abstinência sexual; dizia-se, mesmo, que se reproduziam sem copulação. Esta insistência em pureza tornava-se perceptível na aversão que, dizia-se, as abelhas tinham aos cheiros, especialmente aos perfumes aromáticos (ARAUJO, 1996, p. 33).

Enfatizando o caráter regulatório do comportamento erótico da Mãe de Miguilim, Araujo aponta ainda que a visita de Seo Aristeu a Miguilim traz a alegria, a poesia e, claro, a profecia ao Mutum. O último predicado de Seo Aristeu, o dom da previsão do adultério da Mãe com o tio e com Luizaltino, é prerrogativa do deus, segundo consta no Hino Homérico a Apolo (HH 3, vv. 131-132):

A mim, a cítara minha, o arco recurvo meu!  
Aos homens vaticinarei o voto sem falha de Zeus

A referência explícita a Apolo, sua clarividência, lança a narrativa rosiana na figura de Seo Aristeu não apenas para a longínqua e sempiterna cultura clássica, como para a prática universal da magia. Segundo o antropólogo Marcel Mauss, citando seu antecessor, James Frazer, em “Esboço de uma teoria geral da magia”, define:

A magia constitui assim, ao mesmo tempo, toda a vida mística e toda a vida científica do primitivo. Ela é a primeira etapa da evolução mental que podemos supor ou constatar. A religião resultou dos fracassos e dos erros da magia. O homem, que havia inicialmente, sem hesitação, objetivado suas ideias e seus modos de associá-las, que imaginava criar as coisas assim como sugeria a si mesmo pensamentos, que se

---

<sup>16</sup> Cf. BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. SP: T. A. Queiroz, 1980, p. 21: “(Seu) Aristeu – deve ser dado na forma correspondente italiana, pois, como V. sabe, Aristeo era uma das personificações de Apolo - como músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças”.

acreditara senhor das forças naturais assim como era senhor de seus gestos, acabou por perceber que o mundo lhe resistia; imediatamente, dotou-o das forças mais misteriosas que se arrogara para si mesmo; depois de ter sido deus, povoou o mundo de deuses. Esses deuses, ele não mais os coage, mas devota-se a eles pela adoração, isto é, pelo sacrifício e pela prece (MAUSS, 2017, p. 51).

Reabilitando o valor epistêmico da magia, enquanto uma prática universal que reconhece o homem na sua pequenez, Marcel Mauss identifica na sua composição três elementos fundamentais: 1. O mágico; 2. As crenças, e 3. Os ritos. Para o primeiro componente, Mauss reserva a interseção psíquica como característica principal:

O mágico é normalmente uma espécie de possuído, ele é inclusive, como o adivinho, o tipo do possuído, o que o sacerdote só é muito raramente; aliás, tem consciência de sê-lo e conhece geralmente o espírito que o possui. A crença na possessão do mágico é universal. Na Europa cristã, ele é considerado de tal forma um possuído que o exorcizam; inversamente, tende-se a considerar o possuído como um mágico. Aliás, não apenas o poder e o estado mágico são comumente explicados pela possessão, mas também há sistemas mágicos em que a possessão é a condição mesma da atividade mágica (MAUSS, 2017, p. 76).

Imputando a Apolo seu poder de cura à moléstia de Miguilim, sua regulação ao comportamento erótico da Mãe, e sua ciência da tragédia do Mutum, Seo Aristeu exerce a magia no seio de um povo humilde. Tocador de viola, compositor poético e criador de abelhas, Seo Aristeu encarna o protótipo do mágico, nos termos de Marcel Mauss: “Cada mágico é o homem de uma receita, de um instrumento, de uma bolsa de remédios, que ele emprega fatalmente a qualquer propósito” (MAUSS, 2017, p. 98). Ao sortir palavras de purificação, é sobretudo Seo Aristeu quem reencanta o Mutum e renova as esperanças de uma família economicamente limitada. Ainda na voz de Marcel Mauss, podemos ouvir a razão social da magia:

De fato, a magia dá realmente a impressão de ser uma gigantesca variação sobre o tema do princípio de causalidade. Mas isso nada nos ensina; pois seria muito surpreendente que ela pudesse ser outra coisa, já que tem por objetivo exclusivo, ao que parece, produzir efeitos. Tudo o que concedemos é que, sob esse aspecto, simplificando-se suas fórmulas, é impossível não considerá-la uma disciplina científica, uma ciência primitiva, e foi o que fizeram Frazer e Jevons. Acrescentemos que a magia faz a função de ciência e ocupa o lugar das ciências por nascer. Esse caráter científico da magia foi geralmente percebido e intencionalmente cultivado pelos mágicos. O esforço em direção à

ciência, de que falamos, é naturalmente mais visível em suas formas superiores que supõem conhecimentos adquiridos, uma prática refinada, e que se exerce em meios onde a ideia de ciência positiva já está presente (MAUSS, 2017, p. 101).

Esse esforço de alcançar a positividade típica da ciência parece ser o pressuposto rosiano. Para além dos rituais de expiação e purgação, a magia é onipresente nas narrativas de *Corpo de Baile*, com sua faculdade de encantar a realidade. Lançando mão de figuras mágicas, tais como Seo Aristeu e Mãitina, o narrador rosiano elabora com o leitor uma alquimia própria, capaz de decodificar a simbologia mística, de abertura para o imponderável.

Na leitura de nossas fontes observaremos fusões e cooperações entre elementos teológicos e místicos nas práticas de magia que não correspondem às definições e taxonomias clássicas. Ou seja, a separação estrita entre doutrina e liturgia, como elementos religiosos, por um lado, e práticas para a obtenção de fins concretos, por outro lado, não se mostra produtiva. Com isso queremos dizer que magia é um produto religioso semiótica e semanticamente sincrético, que por sua vez, deve ser estudado nas variantes de materiais, semânticas, pragmáticas, que inclusive aglutinam textos de diferentes gêneros (NOGUEIRA, 2020, p. 30).

A figura de Vovó Izidra, com o rosário na mão e, sobretudo, com a advertência dos irmãos Caim e Abel, encarna com mais intensidade a eficácia simbólica da magia. Vovó Izidra, embora atuando como ícone de tradição católica, seu repertório das narrativas bíblicas e seus rituais de reza e oração apontam para práticas populares de magia do cristianismo primitivo. Solidárias entre si, religião e magia compõem e sincretizam uma espiritualidade própria e identitária no caráter de Vovó Izidra. Crítica à liberdade de Seo Aristeu e rival da mediunidade de Mãitina, a aparente vilania de Vovó Izidra disfarça uma crença profunda no imponderável do acaso, enraizada num inconsciente intuitivo.

E tanto, até o pai parecia ter medo de Vovó Izidra. Ela era riscada magra, e seca, não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo. Com o calor que fizesse, não tirava o fichú preto. – “Em vez de bater, o que deviam era de olhar para a saúde desse menino! Ele está cada dia mais magrinho...” Sempre que batiam em algum, Vovó Izidra vinha ralar em favor daquele. Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro (ROSA, 2016, p. 32).

A complexidade da psique de Vovó Izidra, assim como de todos os personagens rosianos, não permite a redução simplória do seu caráter numa subjetividade mergulhada em ressentimento e amargura. Antes, a exigência de Vovó Izidra diante das dificuldades do cotidiano lança luz na sombra dos mistérios. Em outras palavras, mesmo temida, ou porque temida, Vovó Izidra porta o cetro da justiça, fazendo-se clarividente em meio ao obscurantismo oracular. A gravidade com que anuncia a morte de Abel pelas mãos do irmão Caim adverte o pequeno Miguilim da seriedade do bilhete do Tio à Mãe. Invocando forças supremas, Vovó Izidra convence a criança a se omitir no triângulo amoroso. E sua palavra é eficaz não porque faz acontecer no seu mundo o mundo bíblico, mas porque evita a repetição de uma tragédia.

A cultura popular tem o poder de lidar com narrativas míticas, teológicas e especulativas, desde que seus símbolos venham a cooperar para a solução de problemas quotidianos. Não se trata de um fazer isso para obter aquilo, mas de coisas que se relacionam segundo um modelo dualista de mundo, no qual o que acontece no além-mundo tem incidência sobre esse mundo. Nos amuletos podemos perceber esse princípio em ação (NOGUEIRA, 2020, p. 35).

Para facultar ao leitor tamanha ascese espiritual, Guimarães Rosa se filia diretamente a tradição dos contos de fadas, cuja magia reside no encantamento da realidade. Além da referência à narrativa de Chapeuzinho Vermelho, no episódio do encontro com Tio Terêz no bosque, há também uma menção explícita à narrativa de João e Maria:

Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beira do mato. Fizessem isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho Mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar (ROSA, 2016, p. 33).

No trecho, novamente o bosque se apresenta como o *locus* por excelência do medo do desconhecido. Elemento comum a vários contos de fadas, é numa mata fechada onde a situação limite acontece com a morte iminente. Deitando raízes em rituais de passagem, o perigo que o bosque representa nos contos de fadas se dá em função propriamente da consciência da morte. Em pesquisa sobre a vasta produção de formas simples, típicas de tradições orais, Suzi Sperber comenta:

Nos contos de fadas (lembramos de “Branca de Neve e os sete anões”), a morte é ameaça e solução. Quando golpeia os maus (a madrasta que é má), não deixa descendência. Poderíamos inferir que com a morte desaparece a fonte geradora de ações más. Em verdade, a morte dos ataques ao eu indica as lutas nas tentativas de resolução de um problema, que abre espaço para as forças positivas, ativas e vivas do ser humano. Os bons continuam sua existência, ou deixam descendência, ou são ameaçados a fim de aprenderem, para que, depois da provação, sigam vivendo “para sempre”. Esta “bondade” consiste no amor a si mesmo, na solução dos conflitos e no intrínseco e fundamental amor à vida. Representa a integração de aspectos contraditórios no mesmo eu. A rainha boa, mãe de Branca de Neve, se perpetua em Branca de Neve. Representa continuidade da vida (SPERBER, 2006, p. 154).

Com medo de atravessar o bosque, isto é, consciente da própria morte, Miguilim acredita estar morrendo, quando, em verdade, vivencia a morte do irmão, Dito. Logo, “Campo Geral”, a narrativa inaugural de *Corpo de Baile*, se estrutura tal com um conto de fadas respeitando as seguintes etapas: (1) situação inicial de tranquilidade, seguida por (2) um desafio, que (3) põe a prova a coragem de encarar a morte, sendo 4. finalizada com a morte mesma - a superação do conflito por uma transformação. Por fim, o assassinato de Luisaltino, seguido pelo suicídio do pai, quando Miguilim ainda se enlutava pela perda do irmão, condensam e metabolizam todo o potencial transubstancial da morte no Mutum, propiciando o recomeço da vida, materializado o convite de mudança à cidade.

Paralelamente à solução do conflito de Miguilim com o Pai, isto é, uma ira desmedida recíproca, a passagem de um doutor pelo vilarejo, que empresta seus óculos à criança, promove a descoberta da pergunta inicial: “*que o Mutum era um lugar bonito*” e, como num passe de mágica, o erro de Miguilim é desfeito. Deslindando as formas e cores de cada elemento da paisagem, Miguilim se extasia diante da beleza primordial. É na intensidade dessa clarividência que a discórdia, tão característica da personalidade de Miguilim, se apazigua.

A confirmação da natureza e da qualidade intrínsecas ao Mutum remete à busca pela verdade, tal como a encontramos no diálogo platônico, *Fedro*. Alocado na fase madura do filósofo, é a narrativa do encontro de Sócrates com o jovem Fedro, nos limites do perímetro urbano da cidade de Atenas, que discute a possibilidade da revelação da verdade se dar a partir das sensações. Suscitado pela beleza do amado, o amante percorre o caminho que leva ao conhecimento da realidade, na sua suprema organização e estrutura. Com especial atenção ao amado, o amante se abre à sensibilidade ético-estética que, por sua vez, conduz paulatina e gradativamente ao acesso à verdade. É somente através da dedicação mútua e duradoura, que

amente e amado podem, juntos, vislumbrar a eternidade divina. O cultivo perene dessa relação, imbuído de desejo e afeto, desperta a lembrança da ideia do belo e do bom na memória de cada cônjuge. Em outras palavras, o processo de reminiscência, tão caro à filosofia platônica, é no *Fedro*, potencializado no relacionamento afetivo. Porque amante e amado se veem e são reciprocamente sensíveis às necessidades de cada um, que a travessia rumo à verdade inabalável se abre como num resgate de consciência.

Pois carece que o homem entenda segundo o que se chama ideia, de muitas **sensações** indo à unidade, por raciocínio concebida; e isto é reminiscência daqueles seres que outrora viu nossa alma, quando caminhou com um deus e de cima olhou o que agora nós afirmamos que é, e para cima virou-se ao que essencialmente é (PLATÃO, *Fedro*, 249c, grifo nosso).

É sumariamente importante salientar no trecho acima a função das sensações na epistemologia platônica. Ao contrário do que se cristalizou na crítica especializada, Platão aqui parece reservar um lugar aos sentidos, sejam eles o toque, o olfato, o paladar, a audição e, em especial, a visão. Expressa pelo termo *αἴσθησις*, a percepção pelos sentidos pode não ser enganosa e, inusitadamente, conduzir à ideia, quando tais sentidos não são senão outra coisa que o efeito do cuidado de um amante para com seu amado. Em outras palavras, é o zelo respectivo, típico do relacionamento afetivo, que promove a reflexão ético-estética no entendimento de cada alma pensante.

Eis por que só cria asa a reflexão do filósofo; pois àqueles seres sempre remonta da memória, conforme pode, aos quais justamente remonta um deus por ser divino. Ora, quando de tais lembranças corretamente se utiliza um homem, e em perfeitos mistérios perfeitamente se inicia, é o único a se tornar essencialmente perfeito; como todavia ele se afasta dos humanos interesses e ao divino se volta, é advertido pela maioria como se em falso se movesse, mas na verdade divinamente possesso não o percebe a maioria (PLATÃO, *Fedro*, 249d).

Assimilando a sensação da memória como fonte segura de condução à verdade, Platão parece mesmo operar uma revisão, se não uma retratação de toda a sua ontologia precedente. Sugerindo que o efeito da devoção recíproca do relacionamento erótico-afetivo entre amante e amado, pautada pela sensação da memória das formas mais intelectivas, Platão aqui desfaz a prístina dicotomia mundo sensível X mundo inteligível. Alegando o potencial cognitivo das formas ideias a partir da abertura à sensibilidade mútua de todo que qualquer

relacionamento exige à médio e longo prazo, Platão funde aparência e essência numa única realidade. Sobre a insólita passagem do diálogo platônico e seu valor no conjunto da obra do filósofo atenense, comenta a filósofa americana contemporânea, Martha Nussbaum, em *A fragilidade da Bondade*:

Os elementos não-intelectuais têm uma natural e aguçada capacidade de sensibilizar-se com a beleza, especialmente quando esta se apresenta através do sentido da visão. A beleza é, entre as coisas valiosas do mundo, a “mais evidente” e a “mais amável” (250d-e). Nós “a aprendemos através do mais claro dos nossos sentidos na medida em que mais claramente ela lampeja” (D1-3); isso incita nossas emoções e apetites, motivando-nos a empreender sua busca. [...] Mas em pessoas de boa natureza e instrução, a resposta sensível e apetitiva está vinculada a e desperta emoções complicadas de temor, admiração e respeito, que desenvolvem e educam elas próprias a personalidade como um todo, tornando-a mais discriminativa e receptiva. O papel da emoção e do apetite como orientadores é motivacional: eles movem a pessoa inteira em direção ao bem. Mas é também cognitivo: pois dão *informação* à pessoa como um todo quanto ao que são a bondade e a beleza, explorando e selecionando, eles mesmos, os objetos belos. Têm em si mesmos, bem instruídos, um senso de valor. Avançamos em direção ao entendimento buscando e atendendo as nossas complexas respostas apetitivas/emocionais ao belo; ele não teria sido acessível ao intelecto por si só. O estado do amante que se apaixonou por alguém bom e belo é um estado de inspiração passional, em que todos os elementos da personalidade se encontram em um estado de extraordinária excitação. Sentido e emoção orientam em direção ao bem e aos indícios de sua presença.

[...]

O intelecto é, idealmente, algo puro e puramente ativo; não tem em si, em sua melhor configuração, nenhuma passividade ou receptividade. É “muito semelhante” à forma (*Fed.* 80B). Sua lucidez pura é comparável aos raios secos e límpidos do sol. A alma em desenvolvimento do *Fedro* está num estado muito diferente. Complexa e impura, pulsando com “efervescência em toda parte”, febril e em constante movimento, depende para seu crescimento justamente desses aspectos impuros de sua condição. Para mover-se em direção à beleza, essa alma deve, antes de mais nada, ser aberta e receptiva.

[...]

O apetite erótico agora não é um anseio cego pela “satisfação” do intercuro; como vimos, ele é sensível à beleza e serve de guia até o lugar onde será encontrada a beleza. Mesmo as pessoas mais vis procuram objetos belos. E, em pessoas com aspirações mais complexas, o *éros* mira muito alto, buscando uma experiência sensível que levará a

uma transformação misteriosa da alma inteira, incluindo o intelecto (NUSSBAUM, 2009, pp. 188-191).

No artigo “Prazer, sensação e errância em Platão”, o pesquisador brasileiro Fernando Muniz já discernira dois aspectos simultâneos da sensação, expostos no *Fédon*:

Se a resistência manifesta-se sensação, revelando nessa manifestação a atuação de uma potência que arrasta a alma para a errância, é também, na própria sensação, que a contrapartida da resistência deve ser buscada. Pois há, na sensação, a manifestação de uma outra potência que, ao atuar, abole a errância. Algo que lança o pensamento na direção de outro registro da memória, memória não mais das sensações, mas de uma apreensão pura do verdadeiro. Essa dualidade no próprio sensível é compreendida, no *Fédon*, a partir do paralelo entre o sensível e os apetites, o que possibilita a articulação, tanto pela presença em ambos da marca da deficiência (o valor negativo) quanto da “tendência ao real e verdadeiro” (valor positivo). De fato, esses valores opõem-se apenas aparentemente; quando contrastados com a aparência entregue a si mesma, eles revelam, por fim, sua complementaridade. O reconhecimento desses dois traços do mundo sensível só é possível na presença da Forma. Pois a reminiscência é que reativa a Forma que expõe o duplo caráter do sensível (MUNIZ, 2001, p. 29).

Se a reminiscência, em Platão, não é outra coisa que a sensação da memória do verdadeiro, então, não seria heresia da minha parte considerar, a partir de alguns dos excertos platônicos, a pulsão erótica na sua função ética, epistêmica e ascética. Uma vez que a sensação da memória das Formas se dá sob o auspício da loucura divina de Eros, o desejo pelo belo e bom se faz desejo sensivelmente noético.

O protagonista de “Campo Geral”, uma criança de sete e oito anos, não está propriamente apaixonado, e nem poderia está-lo. Mas mesmo imaturo, fora convocado a participar do mundo erótico dos adultos, quando da entrega do bilhete do Tio à Mãe. Sua intervenção precoce, na omissão do bilhete e no enfrentamento da verdade diante da frustração do Tio, promove a alma inquieta e iracunda de Miguilim à categoria de filósofa. Sendo obrigado a tomar uma decisão, cujas consequências poderiam levar a uma tragédia familiar, Miguilim reflete no seu íntimo e ajuíza pela contenção. Advertido pelo mito bíblico da morte de Abel pelas mãos do irmão Caim, Miguilim teme o desfecho do triângulo amoroso entre o Pai, o Tio e a Mãe. Na suspensão da realização imediata do desejo do Tio, Miguilim se abre para o imponderável do acaso. Com o suicídio do Pai, nada mais resta a Miguilim. De repente, um estrangeiro à gente do Mutum lhe empresta os óculos, e Miguilim tem a revelação da dúvida: “O Mutum era bonito! Agora ele sabia” (ROSA, 2016, p. 122).

Entre os vários seres viventes do Mutum descobertos na sua inteireza, integridade e intensidade por Miguilim com o uso dos óculos (das formigas à cachorra cega, Cuca, do papagaio aos empregados da casa, das crianças que brincam aos adultos que brigam), cabe, então, ao gato Sossõe mimetizar o centro místico de Plotino. É na descrição do olhar do felino que se pode atestar a sobrevivência das hipóstases plotínicas:

Mas, daí, rodeando como quem não quer, o gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro outra, até não ter fim (ROSA, 2016, p. 44).

## 2. Manuelzão e a inveja

Promovendo a festa de inauguração de uma capela em honra a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Manuelzão, o administrador de uma grande fazenda, tem a oportunidade de rever sua vida. Ao se permitir desfrutar do tempo com reza, comida e dança na companhia de amigos, conhecidos e desconhecidos, Manuelzão pondera conquistas e frustrações ao longo dos seus quase sessenta anos. Manuelzão, se ainda não é um senhor, também já não é mais moço. Gozando de prestígio social e tendo o respeito até do patrão, Manuelzão dá-se conta de que não conseguira formar uma família, tal como seu filho. Como num princípio de juízo moral e um despertar de consciência do erro, o narrador nos revela o íntimo de Manuelzão: “[...] é custoso de saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento” (ROSA, 2016, p. 129).

A sensação de incompletude de Manuelzão contrasta com seu grau de realização profissional. Reconhecido pelo patrão e admirado pelos demais companheiros de labuta, Manuel Jesus Rodriguez parece recalcar uma carência de ordem afetiva. Segundo o narrador, “Manuelzão trabalhava para Federico Freyre – administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado. Porém Federico Freyre nem bem uma vez por ano se lembrava de aparecer, e Manuelzão valia como único dono visível, ali o respeitavam” (ROSA, 2016, p. 127). Trabalhando em nome de alguém que marca presença apenas por carta, Manuelzão é, na prática, o senhor das terras da Samarra. Com tamanho poder de mando e de veto, Manuelzão encarna um sistema de parceria de sucesso.

Segundo o cientista político Jorge Caldeira, em *História da Riqueza do Brasil*, muito da economia do país, ao longo de sua formação, se deve ao mercado interno. Ao contrário de leituras consagradas que discorrem sobre a importância dos ciclos de exploração e exportação de cana de açúcar, ouro e diamante, café e borracha, Caldeira identifica no mercado consumidor interno um dos pilares de sustentação de todas as fases econômicas do Brasil. Caldeira esclarece sua análise:

Embora sejam economias sem moeda – fato que levou os estudiosos tradicionais a supor uma economia incapaz de acumular riqueza -, descobriu-se que são economias perfeitamente capazes de produzir excedentes e trocá-los com outras formações, além de terem mecanismos próprios para a administração dos bens acumulados, da riqueza que produzem. Em grau ainda mais acentuado, a mesma capacidade de acumular bens, muito ao contrário do que sugeria a restrita circulação do dinheiro, foi sendo constatada em toda a economia do sertão (CALDEIRA, 2017, p. 13).

Perguntando-se pelo destino dos 750 mil escravos libertos com a Abolição em 1888, a hipótese de Caldeira recai sobre o sistema de parceria, no qual “o empresário transforma-se em simples rendeiro e procura dividir o trabalho de direção e planejamento com o trabalhador rural que assume, de fato, a categoria de empresário” (CALDEIRA, 2017, p. 360). Sem jamais afirmar que ex-escravos se tornaram latifundiários, o cientista político argumenta que o sistema de parceria possibilitou relativa estabilidade financeira aos trabalhadores rurais por todo o território nacional.

Mas no período houve uma consolidação daquele amalgamento [sistema de colonato e sistema de parceria] que virou a regra em todo o Brasil. Os elos básicos da nova cadeia ganharam vários nomes regionais. Na Amazônia, os empreendedores eram chamados aviados, os comerciantes, aviadores. No interior do Nordeste, proprietários e vaqueiros ou agregados; no litoral, plantadores ou donos de usinas e diaristas. No sertão pecuário do Centro-Oeste e parte de Minas Gerais, fazendeiros e boiadeiros. No Brasil todo havia parceiros, meeiros, camaradas – uma leva de nomes para uma mesma função: sócio na empreitada agrícola, dividindo riscos e lucros com um adiantador de meios. Com três quartos da população morando no campo, todas essas relações econômicas se resolviam ainda ao largo dos governos – ou, dito de outro modo, apenas entre pessoas, na sociedade. O costume revitalizou-se agora que a lei não proibia mais os arranjos formais necessários para o capitalismo (CALDEIRA, 2017, p. 365).

Segundo a pesquisa de Caldeira, o triunfo do sistema de parceria parece ter garantido a sobrevivência de muita gente no Brasil, e parece justificar o sucesso profissional de Manuelzão, em “Uma história de Amor”, de Guimarães Rosa. Respondendo em vias de fato pela organização da fazenda, Manuelzão é seu administrador quase empreendedor. Mas, se a realização profissional do vaqueiro é socialmente atestada, resta no interior de Manuelzão uma dúvida quanto à suas escolhas de vida. Ao que parece, a crise que “Uma história de amor” flagra no íntimo de Manuelzão tem menos a ver com a limitada condição material de onde viera e da qual se descolara, e mais a ver com o preenchimento daquilo que o dinheiro não pode comprar.

Desde menino, Manuelzão sempre curtira vontade de ter um cavú daqueles, mas que não era vestimenta para gente pobrezinha, nem o pai dele Manuelzão nunca tinha conseguido possuir um. Agora, que ele para isso conseguira dinheiro arranjável, não adiantava nada, porque o cavú não existia mais, de nenhum jeito, para se comprar, nem costureira não fazia, nem alfaiate em cidades (ROSA, 2016, p. 138).

Em *Sobre a essência da verdade*, Martin Heidegger dedica alguns parágrafos à meditação sobre a fuga ou escape da verdade à qual estamos todos nós sujeitos. Evitando, ou melhor, tentado se desgarrar do encontro necessário e incontornável com a verdade, Heidegger nomeia essa oscilação como errância. O filósofo argumenta que no fluxo contínuo dos dias, a errância é inevitável, porque os homens aprendem errando; mas a errância, implacável que é, não deve, porém, jamais ser desejável, cabendo ao homem a tarefa de decidir pelo seu querer, isto é, deliberar através da vontade. Diz o filósofo:

Mas a humanidade, enquanto toma medida, está desviada do mistério. Este insistente dirigir-se ao que é corrente e o ek-sistente afastar-se do mistério se copertencem. São uma e mesma coisa. Essa maneira de se voltar e de afastar resulta, no fundo, da agitação inquieta que é característica do ser-aí. Este vaivém do homem no qual ele se afasta do mistério e se dirige para a realidade corrente, corre de um objeto da vida cotidiana para outro, desviando-se do mistério, é o *errar* (HEIDEGGER, 1979, p. 142).

Mesmo sendo difícil determinar com precisão o sentido de mistério do qual Heidegger se vale para caracterizar o encontro com a verdade, isto é, mesmo descartando qualquer epifania ou experiência mística na descoberta da verdade, o filósofo parece acenar com essa palavra para a abertura semântica intrínseca à experiência da verdade. É na permissão da suspensão de um significado previamente dado e nunca questionado, que o homem se põe a caminho da verdade, desejante do seu reconhecimento e vivência. Do vazio à plenitude ou, em outras palavras, é preciso se perder para se encontrar. Do contrário, a vida que sempre já esteve predeterminada, jamais poderá desfrutar do seu próprio propósito.

Todo o comportamento possui sua maneira de errar, correspondente à abertura que mantém e à sua relação com o ente em sua totalidade. O erro se estende desde o mais comum engano, inadvertência, erro de cálculo, até o desgarramento e o perder-se de nossas atitudes e nossas decisões essenciais. Aquilo que o hábito e as doutrinas filosóficas chamam erro, isto é, a não-conformidade do juízo e a falsidade do conhecimento, é apenas um modo e ainda o mais superficial de errar. A errância na qual a humanidade historial se deve movimentar para que se possa dizer que sua marcha é errante é uma componente essencial da abertura do ser-aí. A errância domina o homem enquanto o leva a se desgarrar. Mas pelo desgarramento a errância contribui também para fazer nascer esta possibilidade que o homem pode tirar da ek-sistência e que consiste em não se deixar levar pelo desgarramento. O homem não sucumbe no desgarramento se for capaz de provar a errância

enquanto tal e não desconhecer o mistério do ser-aí (HEIDEGGER, 1979, p. 143).

Permitindo-se festejar a edificação de uma capela, Manuelzão, mais do que se perder no tempo transcorrido entre a preparação da festa e a festa mesma, extravai-se da própria vida e se acusa em erro, enviezadamente se perguntando: Por que ele não se casou? Por que ele não? Por que não? Embora o termo erro ocorra com relativa frequência ao longo da narrativa rosiana, a noção de reversão do erro forjada pelo narrador ainda é embrionária do ponto de vista da consciência do protagonista, quando tomado *Corpo de Baile* em toda a sua extensão:

Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. Por tanto, podia merecer nome outro: o de “Seco Riacho”, que o velho Camilo falou. O velho Camilo tivesse ideia para esse falar, era duvidoso; e alguém acusara por ele. Mas Manuelzão sabia, o inventante tinha sido mesmo o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro? Mas que podia acontecer a qualquer um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo. (ROSA, 2016, p. 130).

Segundo consta no *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o significado primordial do rio é o fluxo da vida: “Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios” (CHEVALIER, 2019, p. 781).

Para além do sentido geral do rio na cultura grega antiga, como metáfora para o divino, e para além da ressignificação dada por Platão, como metonímia para a fluidez das formas, os elaboradores do dicionário consideram: “O corpo tem uma existência precária, escoar-se como a água, e cada alma possui seu corpo particular, a parte efêmera de sua existência – seu rio próprio” (CHEVALIER, 2019, p. 782). De acordo com a acepção simbólica, o rio é como o corpo que abriga a alma: uma forma transitória.

Já a extensa simbologia da água levantada pelos organizadores do dicionário traz quatro aspectos fundamentais para o elemento: fonte da vida, purificação, regeneração e iniciação. Solvente universal, a água simboliza um potencial expiatório para cada erro. Da purgação do erro, o sentido simbólico da água se desdobra para a sua qualidade regenerativa ou simplesmente renovadora. Uma vez facultada, a vida mesma brota da água – símbolo universal da fertilidade e fecundidade. Do mistério da vida, o valor iniciatório da água, com o batismo nas águas. Ponderam os idealizadores do dicionário:

Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O **men** (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e deve ser, em consequência, considerada como uma *hierofania* (CHEVALIER, 2019, p. 16).

Dono de uma simbologia própria, Guimarães Rosa parece criptografar, em “Uma estória de Amor”, a desventura da ausência tal como o desvio de um rio. Símbolo por excelência de um fluxo contínuo, o rio, quando seca, interrompe a correria cotidiana de Manuelzão. A carência do elemento fertilizante por definição desperta em Manuelzão o que até então estava diluído no dia a dia. Concentrado, o sentimento de incompletude emerge no amargo da solidão, mesmo em dia de festa. Ou, talvez, por ser mesmo tempo de festa: o anfitrião se dá conta de que não tinha ninguém em especial com quem festejar.

E Manuelzão, que o [senhor do Vilamão] dentro da casa, alçantes estandartes, de repente sentia a dor de uma ferroadada no machucado do pé, esbarrava no instante, sem querer se abaixar nem soltar meio-gemido. Avistava o Adelço, perpassante no fundo do corredor – ah esse não dava préstimo de vir acomodar os hóspedes, nas coisas da festa nem ajudava em nada; por certo, o Adelço tinha sofismado sempre a ideia da festa, mesmo sem disso palavra dizer! (ROSA, 2016, p. 137).

Assim, tão frequente como o vocábulo erro e a sensação de incompletude, é a insistência com que Manuelzão se compara ao filho, Adelço. Os termos depreciativos com que o pai desqualifica o filho e, inversamente, os elogios com que o sogro qualifica a nora, sugerem a cobiça em Manuelzão. O sentimento de inveja pelo Adelço, faz endereçar o desejo erótico de Manuelzão por Leonísia:

Leonísia prestava gentil a **caridade** – mesmo com tantos cansaços do dia, ela por suas boas mãos tinha botado água na bacia, tratou do machucado no pé dele Manuelzão, sem o desdém (p. 147).

Mas – o que alguém ali tinha dado a entender: que o Adelço, próprio, alguma vez usava o selvagem corpo dela! – isso havia de poder ser? (p. 152).

Carecia de um filho, prossequinte. Um que levasse tudo levantado, sem deixar o mato rebrotar. Não o Adelço – ele sabia que o Adelço não tinha esse valor (p. 153).

Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa. O Adelço merecia uma mulher assim? Seu cismado, soturno caladão, ele encabruava por

ela **cobiças** de exagero, um amuo de amor, a ela com todas as grandes mãos se agarrava. Nem a gente podia aquilo moderar, não se podia repreender, com censuras e indiretas; pois não era mulher dele? (p. 153).

Leonísia já devia de estar em cama, junto com o Adelço, só ele tinha o direito de olhar a formosura alegre de Leonísia. Mesmo de pensar, mesmo de reparar no rosto, no descanso de Leonísia. Deus de lei. Maus pensamentos. A Leonísia devia de ter permanecido sempre exata donzela formosa, não se casando com ninguém (p; 157).

O termo cobiça aparece em um dos trechos. O monólogo interior enquanto técnica narrativa é uma estratégia discursiva: quando o narrador é capturado pelo personagem, a narrativa se dá pela ótica – consciente/inconsciente - do protagonista. No trecho em questão, Manuelzão julga o uso que Adelço faz da própria esposa: e no seu entendimento, descartando qualquer afetividade no casal, o pai se projeta no filho. Daí a inveja.

Em Dante, o pecado da inveja é expurgado pela virtude da caridade, outro termo que também ocorre em “Uma estória de amor”. Ao olhar de Manuelzão, Leonísia é caridosa. No **Purgatório** (XIII, 67-72) a pena aos invejosos é mendigar como cego em porta de igreja:

E como para o cego o Sol não chega,  
assim aos pecadores de que eu falo  
o Céu seu resplendor também lhe nega

que as pálpebras lhes cose, pra ocultá-lo,  
co'arame, qual co' gavião bravio  
se usa fazer pra quieto conservá-lo

Em *Dante, poeta do mundo secular*, comenta Auerbach: “Na estética de Plotino, elementos da metafísica de Platão e de Aristóteles, fundidos com seu próprio emanacionismo e inclinação para a contemplação mística, sintética, deram origem a ideias de uma beleza terrena da qual o espírito participava” (AUERBACH, 1997, p. 30). Manuelzão é um homem de quase sessenta anos de idade, em crise. A crise vem com a idade, que desnuda Manuelzão: senhor-administrador, respeitado e prestigiado, e sem-par.

Um amor está no descampadal do ar, no itê das frutas, no duro do chão onde minha boiada pasta. O devir, que não se sabe. Queria saber de mim? Errou a vida? Ia seguir trabalho de ser, para os netinhos, esses cresciam tendo mais, conhecendo. O meu, em meus melhores! Mesmo achava, devia gostar do Adelço; mas ainda não conseguia reunido, na

prática. Tencionou; pelejava. O Adelço teria ódio a ele? (ROSA, 2016, p. 161).

O riacho, critério de escolha pela localização da casa na extensão da fazenda, secou. Mímesis de um estanque no coração de Manuelzão, a morte do riacho figura o seu erro pelo desenraizamento. Nos pensamentos de Manuelzão, o riacho ainda paira:

Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada – sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmaginava (ROSA, 2016, p. 162).

Para Tomás de Aquino, o mal da inveja acomete quando da tristeza pelo sucesso do outro. Nas palavras do padre da Igreja:

Ora, invejar, pelo seu próprio objeto, implica algo contra a caridade, pois é próprio do amor de amizade querer o bem do amigo como se fosse para si mesmo, porque – como diz o Filósofo (IX *EA*, 1166<sup>a</sup>, 30-2) – o amigo é como se fosse outro eu. Daí que entristecer-se com a felicidade do outro é claramente algo oposto à caridade, pois por ela amamos ao próximo. Daí que Agostinho diga (De vera rel. 47): “Quem inveja a quem canta bem não ama ao que canta bem”. Daí que a inveja é pecado mortal por seu gênero (AQUINO, 2001, p. 90).

Tendo Aristóteles por referência, Tomás de Aquino vai ainda mais longe na caracterização da inveja. Discriminando o prazer como a fruição da busca pelo bem, a reflexão tomista observa na tristeza o mal que oprime o ânimo:

Ora, sendo a inveja uma tristeza pela glória de outro, considerada como um certo mal, segue-se que, movido pela inveja, tenda a fazer coisas contra a ordem moral para atingir o próximo e, assim, a inveja é vício capital.

Nesse impulso da inveja, há princípio e termo final. O princípio é precisamente impedir a glória alheia, que é o que entristece o invejoso, e isto se faz diminuindo o bem do outro ou falando mal dele: disfarçadamente, pela *murmuração* (*sussuratio*, *fofoca*), ou abertamente, *detração* (AQUINO, 2001, p. 91-92).

De acordo com o narrador de “Uma estória de Amor”, “Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só” (ROSA, 2016,

p. 126). Para além do grau de ineditismo da festa - evento que possibilita ao ilustre administrador da fazenda desfrutar do tempo em companhia dos amigos -, os pensamentos de Manuelzão em ralação à legitimidade do afeto do filho, e o conseqüente rebaixamento do comportamento de Adelço e a desvalorização do seu trabalho exemplificam a expressão tomista do mal da inveja. Em outras palavras, Manuelzão murmura consigo próprio contra a felicidade matrimonial do filho.

Nesse fluxo de consciência, Manuelzão não consegue evitar responsabilizar Adelço pelos problemas na fazenda. Sem vigiar os próprios pensamentos, Manuelzão se entristece por se ver incapaz do mesmo feito que o filho: encontrar uma mulher com quem queria se casar e constituir família. Mesmo sem respostas, tanto pelo desaparecimento do riacho quanto pela ausência de uma companheira, Manuelzão é capaz do gesto da caridade: oferece uma festa ao povoado pela fundação da capela em honra a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Daí o despontar da reversão do erro: da inveja pela esposa do filho à caridade ao desconhecido. Contudo, é somente a oferta do Adelço em chefiar a comitiva, diante do sofrimento do pai com o machucado no pé, que catalisa a solidão de Manuelzão e converte toda a sua inveja em amizade.

- “Nho pai, o senhor não supre bem, do pé... Seja melhor eu ir, levar esse trem de boiada, nos conformes... O senhor toma um repouso...”

Disse. Não se acreditava.

Manuelzão pôs bem o peito, dos ombros, nas pressas de um sentir, como, de supetão, demais se felicitava. Um sentir de bom poder, um desagradado, o aluído de um peso – e ele se clareando do que aquilo fosse: glórias de estar tudo em sua mão, o resoluto; ufano de ser generoso e senhor; honras fortes de não quebrar a palavra. Aquele – um prazer – prazer antigo não havido: que estava dando um doado ao Adelço, um benefício. Dádiva que quanto mais certa e grande conseguisse, que se pudesse. Balançou a cabeça.

- Ah, não, meu filho. Decidi que vou. Careço mesmo de ir. Me serve... (ROSA, 2016, p. 194).

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles reconhece na amizade uma virtude:

Depois do que dissemos segue-se naturalmente uma discussão da amizade, visto que ela é uma virtude ou implica virtude, sendo, além disso, sumamente necessária à vida. Porque sem amigos ninguém escolheria viver, ainda que possuísse todos os outros bens. E acredita-se, mesmo, que os ricos e aqueles que exercem autoridade e poder são os que mais precisam de amigos; pois de que serve tanta prosperidade sem um ensejo de fazer bem, se este se faz principalmente e sob a forma

mais louvável aos amigos? Ou como se pode manter e salvaguardar a prosperidade sem amigos? Quanto maior é ela, mais perigos corre (ARISTÓTELES, *EN*, 1155a).

A beira dos sessenta anos, promovendo uma festa com a desculpa da inauguração de uma capela, Manuelzão é admirado pelos convidados e reputado pelo patrão. Mas não estabeleceu ainda um vínculo honesto e isento de interesses com o próprio filho - a pessoa que mais próxima lhe seria. Desse modo, a festa pela fundação da capela em honra a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, momento de franca alegria compartilhada, é a oportunidade que Manuelzão tem de se reaver consigo próprio, no bojo da sua inveja e mesquinha. É ao ouvir a proposta de Adelço de chefiar a comitiva, ante a dor que o pai sente no pé, que Manuelzão se convence de uma vez por todas da amizade do filho.

A amizade perfeita é a dos homens que são bons e afins na virtude, pois esses desejam igualmente bem um ao outro enquanto bons, e são bons em si mesmos. Ora, os que desejam bem aos seus amigos por eles mesmos são os mais verdadeiramente amigos, porque o fazem em razão da sua própria natureza e não acidentalmente. Por isso sua amizade dura enquanto são bons - e a bondade é uma coisa muito durável (ARISTÓTELES, *EN*, 1156b).

Uma passagem bíblica também joga luz sobre o tema da amizade enquanto antídoto da inveja. Segundo o Evangelho de João, Batista testemunha a favor de Jesus, usando como analogia o casamento de um amigo. Eis o excerto: “Eu não sou o Cristo, mas fui enviado à sua frente. Quem tem a noiva é o noivo, mas o amigo do noivo, que está lá ouvindo-o, enche-se de alegria por causa da voz do noivo. Esta é a minha alegria, e ela ficou completa” (Jo 3, 28-29). Embora a exegese do trecho tradicionalmente associe o tema do casamento à aliança de Deus com seu povo, o fragmento joanino vale-se da noção de amizade (*philia*) para aplacar uma eventual rivalidade entre Batista e Jesus. De acordo com Johannes Beutler, teólogo, a amizade de Batista por Jesus convida à alegria:

Segundo este testemunho, Jesus é superior a João. Se o sucesso de Jesus supera o de João, é porque Deus assim o quer. João Batista não é, pessoalmente, o Messias; ele apenas foi enviado à frente dele para lhe preparar o caminho. E ele é apenas o amigo do esposo, que se alegra quando ouve a voz do esposo no quarto nupcial. Este deve crescer, ele, porém, diminuir. A alternância das imagens convida os leitores a uma colaboração criativa. Eles se lembrarão das imagens bíblicas da relação nupcial entre Deus e seu povo, e também da cena das bodas de Caná, em Jo 2, 1-12, com seu mundo de simbolismo. A alegria que o amigo

do esposo sente é experimentada agora pelo Batista, no seu último testemunho a favor de Jesus. É uma alegria completa, da qual também o leitor deve participar (BEUTLER, 2015, p. 107).

O autor de *Corpo de Baile* e o narrador em “Uma estória de Amor” não fazem referência explícita à passagem bíblica; mas deixam entrever o valor da *philía* entre pai e filho: uma virtude a ser buscada por Manuelzão. Ao fim da festa, o protagonista parece contornar o erro da inveja e se animar com a próxima comitiva.

A epígrafe plotiniana que acompanha o volume *Manuelzão e Miguilim* faz alusão à teoria da processão, com menção ao centro: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”. Giovanni Reale nos explica em *Plotino e Neoplatonismo* (2014):

A derivação das coisas do Uno é representada como o irradiar-se de uma luz a partir de uma fonte luminosa, na forma de círculos sucessivos que pouco a pouco diminuem de luminosidade, enquanto a própria fonte permanece sem empobrecer-se, mesmo no seu difundir-se em torno de si (p. 55).

Finalmente, menos célebre, mas não menos interessante, é a imagem dos círculos concêntricos: o Uno é como o centro, a segunda hipóstase é como um círculo imóvel, ao passo que a alma é como um círculo móvel (p. 57).

A transposição da teoria da processão plotiniana, ilustrada pela imagem do centro de uma circunferência e cujo movimento comporta dois sentidos, a saber, a fase proódica (do Uno à Alma) e a fase epistrófica (da Alma ao Uno), parece se dar no par Velho Camilo e Joana Xaviel. Num sentido, temos a história suspensa e incompleta de Joana, uma história que pede, por sua vez, por um final. É a história de Camilo que, no sentido oposto, conclui o projeto inicial de Joana, perfazendo o símbolo de um círculo. À dupla perspectiva da teoria plotiniana, isto é, a emanção produtiva do Uno e o retorno místico da Alma ao Uno, corresponde às duas metades da narrativa rosiana. E o centro plotiniano de onde tudo emana e para onde tudo deve se voltar é sugerido pela consciência de Manuelzão, seu centro de decisão: a chefia da próxima comitiva.

Nesse sentido, o par Joana Xaviel – velho Camilo também espelha o movimento circular celeste. Embora não vivam mais juntos, a relação de oposição e complementaridade entre eles é explícita. Cada qual com seu mito, seja a estória da Destemida seja o Romanço do Boi Bonito, o par encarna as duas metades de uma estória de amor. Da escuta das lendas,

Manuelzão gera energia para chefiar a próxima comitiva, e a indecisão é superada. É a volta à epígrafe plotiniana com referência ao centro que justifica o movimento dos corpos celestes espelhado pelo par Joana-Xaviel e Camilo, subsidiando o encorajamento de Manuelzão para a chefia da próxima comitiva.

Assim é que a participação do espírito na beleza terrena, à qual Auerbach se refere na *Comédia* dantesca, ganha corporeidade em Guimarães Rosa nas lendas de Joana Xaviel e do velho Camilo. Comportando os polos feminino e masculino pelos seus respectivos protagonistas, as lendas se opõem e se complementam ao mesmo tempo. Primeiramente, Joana Xaviel narra uma estória de final inconcluso, deixando a todos os ouvintes indignados e curiosos por um desfecho. Pergunta-se o narrador: “Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de ideia das estórias?” (ROSA, 2016, p. 151).

Sobre a brusca suspensão de Joana Xaviel, comenta a pesquisadora Clara Rowland, em *As formas do meio* (2011, p. 31):

Se uma conclusão, na sua mais simples e persistente definição, é aquilo a que nada se segue, os ouvintes recusam o fim que Joana Xaviel oferece, pressupondo um movimento estrutural que faria desse fim o momento que antecede a inversão necessária: o *meio*, separando primeira e segunda parte. Esse fim que não fecha é assim sentido como interrupção de algo que só na história poderia continuar: acabar impropriamente equivale a acabar “de-repentemente”, bruscamente, sem verdadeiramente acabar.

À inconclusão de Joana Xaviel para o mito da Destemida, segue-se o Romance do Boi Bonito, narrado pelo velho Camilo. Requisitado por Manuelzão e incentivado pelo mesmo público, Camilo começa como que retomando do fim inacabado de sua parceira, isto é, dando um sentido à falta de sentido no fim inesperado:

- Seo Camilo, o senhor conte uma estória!  
O que era para se dizer e não se crer. Pois, então, era? Assim de só ser, sem razão. Uma estória. Mais o velho Camilo entendeu, obedeceu. Alguns ainda riram dele.  
- Caso eu tenho, por contar... (ROSA, 2016, p. 196)

Ao cabo da narração do velho Camilo, Manuelzão decide com veemência: “A boiada vai sair. Somos que vamos” (ROSA, 2016, p. 210). Mas o que velho Camilo teria dito de tão especial, a ponto de comover Manuelzão e impelir o administrador da grande fazenda a

chefiar a próxima boiada, apesar do machucado no pé? Um princípio de resposta talvez esteja naquilo que a narrativa teria de mais enigmático: a conversa entre um vaqueiro e um boi.

Em “Uma estória de Amor”, velho Camilo narra a disputa pela mão da uma princesa com a captura de um boi bravo fugidio. O vencedor é um vaqueiro vindo do estrangeiro que, ao devolver o boi ao seu tutor, recusa a mão da donzela, pedindo no seu lugar a guarda do cavalo que o ajudara na busca. O recurso estilístico da personificação, típico dos contos de fadas, traz como conclusão uma charada:

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que **o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era – o espírito primeiro.** Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do velho Camilo, poucos podiam perceber o contato (ROSA, 2016, p. 208, grifo meu).

Ao que tudo indica, Guimarães Rosa parece aqui criptografar o primeiro sacramento instituído pela Igreja, o batismo. Já no início do conto, Manuelzão faz uma observação sobre a capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que acabara de ser inaugurada: “ – “Falta uma pia de água benta...” – ele reparava, de supetão, na voz de comandar mil bois” (ROSA, 2016, p. 124). Se, por um lado, é a própria consciência do protagonista que lhe acusa essa falta, por outro, a narração do velho Camilo aponta para um tempo não-cronológico, no qual o homem teria disputado com os animais o privilégio de ser batizado, isto é, de ser iniciado.

No *Dicionário de Símbolos* o verbete traz o recolhimento de várias culturas, como os druidas e maias, a terem como prática civilizatória o ritual do batismo. Mas a reflexão da função iniciatória do batismo cabe à tradição judaico-cristã, com a referência a João Batista, no evangelho: “Os moradores de Jerusalém, de toda a Judeia, e de todos os lugares em volta do rio Jordão, iam ao encontro de João. Confessavam os próprios pecados, e João os batizava no rio Jordão” (Mt 3, 5-6). Segundo os organizadores do *Dicionário de Símbolos*:

Todos os passos dessa cerimônia iniciática traduzem a dupla intenção de purificar e de vivificar. Revelam também *a estrutura folheada* do símbolo: em um primeiro plano, o batismo lava o homem de sua sujidade moral e outorga-lhe a vida sobrenatural (passagem da morte à vida); em um outro plano, evoca a morte e a ressurreição do Cristo: o

batizado assimila-se ao Salvador, sua imersão na água simboliza a colocação no túmulo, e sua saída, a ressurreição; em um terceiro plano, o batismo liberta a alma do batizado da sua sujeição ao demônio, introduzindo-o na milícia de Cristo, ao impor-lhe a marca do Espírito Santo, pois essa cerimônia consagra um compromisso de servir à Igreja (CHEVALIER, 2019, p. 126).

Longe de ser uma mera alegoria para o valor do batizado na Igreja, o conto “Uma estória” de amor toca com extrema sensibilidade na questão da abertura à espiritualidade. Não basta ao protagonista ser socialmente reconhecido pelo sucesso na administração da fazenda. É preciso que o próprio Manuelzão se convença da insuficiência do mundo material, e se converta à necessária transitoriedade da vida humana. Na função de apresentar o homem à eternidade divina, o batizado consagra a consciência da condição humana. Nesse sentido, a fundação da capela, a falta da pia de água benta, o riacho que seca e a conversa entre o vaqueiro e o boi, meros detalhes da narrativa, estruturam a exegética do batismo enquanto componentes de um ritual de iniciação de abertura espiritual.

Para além da referência explícita aos contos fantásticos, que nivela homens e animais, a conversa entre o vaqueiro e o boi e a luta pela graça divina através do batismo também indicam a iniciação aos mistérios com o sacrifício de um boi, praticado no culto a Mitra. Divindade reverenciada pelos Persas, o culto chegou à Grécia e permaneceu até os primeiros séculos do Império Romano. Originariamente sem uma imagem própria, Mitra é associada a Hemera e ao Sol, pelos gregos e romanos, respectivamente. No culto, o neófito porta uma coroa, evoca a divindade, sacrificando, em seguida, um boi. Heródoto nos conta o ritual:

Eis aqui os ritos que os Persas observam ao sacrificarem aos deuses a que me referi. Não erguem altares, não acendem fogo, não fazem libações e não se servem nem de flautas nem de ornamentos sagrados, nem de aveia misturada com sal. Quando um persa quer oferecer um sacrifício, conduz a vítima a um lugar puro e, com a cabeça coberta por uma tiara, ordinariamente de mirto, invoca o deus. Não é permitido a quem oferece o sacrifício fazer votos apenas para si; deverá pedir pela prosperidade do rei e de todos os outros Persas em geral, pois a sua própria pessoa se inclui nesse voto comum. Depois de cortar a vítima em pedaços e cozinhar-lhe a carne, estende no chão uma erva muito delgada, de preferência o trevo, coloca ali os pedaços da vítima, arrumando-os com muito cuidado, feito o que um mago, que se acha presente (sem mago não há sacrifício), entoia uma teogonia, reputada entre eles, com o mais poderoso motivo de encantamento. Em seguida, o que ofereceu o sacrifício leva as carnes da vítima e dispõe delas como julgar melhor (HERÓDOTO, *História*, CXXXI).

Embora *História*, de Heródoto, não conste no espólio bibliotecário de Guimarães Rosa, a sugestão ao culto de Mitra é menos descabida, quando considerado o apelo popular que o ritual exerceu sob um longo período da antiguidade tardia. Além de exigir o sacrifício de um boi e promover a iniciação mística, o ritual dedicado a Mitra - intimamente associado ao Sol - funda uma cosmogonia a partir do movimento dos planetas. Nessa astrologia, cada um dos sete planetas corresponde a um grau de iniciação.

[...] in Mithraism Hellenistic cosmology seems to be present at the foundation of the system. There is the cave mirroring the cosmos, covered by the vault of heaven with the zodiac; there are the seven planets governing the seven grades of initiation. The sacrifice of the bull Always has a cosmic setting, between the rising sun and the setting moon. Yet the identification of the bull and the moon seems secondary again; it does not exhaust the meaning of the sacrifice. The movement of the sun in the cycle of the year directly enters the ceremonies; some Mithraea had openings through which a ray of the sun would penetrate on certain days right to the central panel, illuminating the head of the god.

[...]

A special offshoot of Hellenistic science is astrology. This too made its impact on the cult of Mithra – whereas there is hardly a trace of it in the other mysteries. An inscription at the central Mithraeum of Rome at Santa Prisca refers to astrological data. One literary text explains the killing of the bull in astrological terms as the sun passing through the sign of Taurus. This is the “esoteric philosophy” of these mysteries, the author says, admitting that this is not the accepted meaning, but at the same time claiming that it comes from the insiders of the cult (BURKERT, 1987, p. 83-84).

Com a sugestão do culto a Mitra, difundido entre gregos e romanos, e sua implícita cosmologia dos sete planetas, quero dar a entender ao *Romanço do Boi Bonito*, narrado pelo velho Camilo, o aproveitamento da tradição setenária em função da iniciação que tanto o ritual pagão quanto o cristão promovem. Alquimista das palavras, Guimarães Rosa manipula contos e mitos para elaboração de uma simbologia própria. Fundindo a graça do batismo cristão ao mistério do sacrifício do boi pagão, o autor de *Corpo de Baile* faculta ao seu leitor a abertura para a continuidade da vida. Não sabemos se Manuelzão resistirá a mais uma viagem, mas sua disponibilidade entusiasmada para a chefia da boiada renova, no leitor, a esperança.

Dois metades de uma estória, ou duas faces de uma estória, o mito da Destemida e o *Romanço do Boi Bonito* consagram o amor e encorajam Manuelzão a prosseguir na vida. Para

a psicoterapeuta de orientação junguiana, Raïssa Cavalcanti, o centro e suas imagens comportam significados místicos. Em *Os símbolos do centro*, a psicoterapeuta descreve:

De acordo com a geometria sagrada, o ponto era o menor sinal simbólico concebido como representação da Unidade, do Centro transcendente, manifestado no mundo visível. E sendo o ponto a menor parte do todo, possui em si a totalidade e a perfeição. Deste modo temos que a representação do Centro primordial se dá a partir do ponto, de onde tudo se origina e se irradia, de onde flui incessantemente a energia criativa que alimenta a vida (CAVALCANTI, 2008, p. 15)

Consuelo Albergaria, leitora de Guimarães Rosa, igualmente reconhece no centro e em suas imagens significados místicos. Na análise da simbologia dos elementos esotéricos encerrados em *Grande Sertão: Veredas*, Albergaria avalia a relevância do centro para o desencadear do enredo, em *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*:

A razão do estabelecimento de um centro (*axis mundi*) como fundamental no processo de sacralização se prende, principalmente, ao fato de que o centro é a imagem da *coincidência oppositorum* e deve ser encarado como o Princípio, o real absoluto, o que significa que sua presença é universal e independe do Tempo e do Espaço (o centro não é uma unidade imóvel, mas dinâmica em sua relação com a circunferência). Dele parte o movimento do um em direção ao múltiplo e pode ser considerado, em sua radiação horizontal, como uma *imago mundi*, isto é, um microcosmos que contém em si todas virtualidades do Universo (ALBERGARIA, 1977, p. 148)

A interpretação de Albergaria sobre a função ascética do centro e uma imagem que possa moldá-la justifica a escolha de Guimarães Rosa da epígrafe plotínica para o conto em questão, e sua repercussão na vida de Manuelzão.

### 3. Pê Boi e a luxúria

A luxúria personificar o erro de Pedro Orósio pode parecer, à primeira vista, uma leitura excessivamente enviesada de *Corpo de Baile*. Contudo, uma segunda a leitura, atenta não apenas resgate do enredo, mas sobretudo aos seus detalhes, é capaz de detectar o tom lascivo com que Pedro Orósio se relaciona com as mais variadas mulheres. Imagem cristalina da falta de pudor de Pê Boi é a fantasia da paquera em plena missa: “Mais festivo, melhor de tudo, é em igreja – todos em seus lugares, o padre naquela solenidade de estado, o harmônio tocando, mulheres cantando; e a gente correndo com jeito o olho, era capaz de namorar com diversas, de uma vez” (ROSA, 2016, p. 75). E o juízo que frei Sinfrão faz das maneiras com as quais o protagonista interage com o sexo desejante corrobora sua face libertina:

E frei Sinfrão mesmo sabia, já respondia, jocoso, linguajado. Que o Pedro era ainda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha (ROSA, 2016, p. 29).

O comentário do frei justifica a emboscada dos colegas. A luxúria não desmerece Pedro Orósio: é o próprio desregramento sexual que precisa ser ponderado, isto é, o erro a ser revertido. Para além da salvação da armadilha, da função hermética do recado do Morro e de toda a cadeia transmissora que, imantada, transforma a mensagem em composição poética, há em Pedro Orósio o desejo da estabilidade:

E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida (ROSA, 2016, p. 41).

Ao longo da viagem, Pedro Orósio vai sentindo cada vez mais saudades. Não saudades de algo perdido, mas de algo ainda não vivido. O máximo desse *imaginamento* se dá num parágrafo completo de puro fluxo de consciência:

Um homem chega à porta de sua casa, se rindo de si e escorrendo água, desvestia pesada a croça de fibra de palmeira boa. E uma mulher moça, dentro de casa, se rindo para o homem, dando a ele chá de folha do campo e creme de cocos bravos. E um menino, se rindo para a mãe na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos campos-gerais... (ROSA, 2016, p. 84).

Em mais um caso de monólogo interior em Guimarães Rosa, essa parece ser uma imagem sacra de família impressa na alma de Pedro Orósio. Talvez a salvação da emboscada seja mesmo facultada, indiretamente, por essa imagem, a reminiscência da ideia de comedimento sexual através do casamento. A virtualidade do casamento, expressão de uma contenção sexual, indicia-se no parágrafo final do conto: “Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (ROSA, 2015, p. 87). É apenas no desfecho da narrativa que o protagonista se salva da emboscada, sem precisar matar ninguém, dando-se a oportunidade da cumplicidade de uma vida a dois.

A memória das formas ideais que a imagem imprime na alma, um tema platônico, é intensamente explorada e elaborada nas narrativas rosianas. Imagens como essa, da unidade celular de uma família (pai-mãe-filho) sintetizam as duas tradições, clássica e judaico-cristã.

Suzi Sperber identificou, em *Caos e Cosmos*, a leitura dos diálogos platônicos empreendida por Guimarães Rosa: “Na anamnese filosófica, Platão propõe que o indivíduo não recupere a lembrança dos *acontecimentos* que fazem parte de sua existência, senão que recupere a lembrança das *verdades*, das estruturas do real” (1976, p. 66). Porém, Sperber refuta uma mera e direta aplicação da teoria platônica por Guimarães Rosa. Para a pesquisadora, em “As imagens aladas e as palavras de chumbo”, não se trata de um empréstimo do platonismo e neoplatonismo, mas da licença de um aproveitamento temático.

Não seria demais lembrar que a epígrafe plotínica escolhida por Guimarães Rosa para acompanhar “O Recado do Morro” é justamente aquela que faz menção ao mestre Platão: “O melhor, sem dúvida, é escutar Platão [...]”. Ainda que não me aventure propriamente nas *Enéadas*, a intensidade do aproveitamento que Guimarães Rosa faz de Plotino e de Platão nos permite afirmar uma recepção genuína da tradição clássica.

Desse modo, se a teoria da reminiscência platônica ecoa no enredo, por analogia, no momento exato da armadilha é que Pedro Orósio se lembra do erro. Embora o protagonista esteja presente a cada vez que o recado é transmitido, isto é, recodificado, seu sentido só pode ser pressentido quando da mensagem incorporada em uma canção, como nos conta o narrador, “Aí então os Sete matavam o Rei, à traição. Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado

escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante” (ROSA, 2016, p. 86).

Em Dante, os lascivos são castigados com o fogo. A purgação da luxúria em castidade se dá com a imersão dos corpos no fogo: “Como na água, o peixe indo para o fundo” (**Purgatório**, XXVI, 135). Talvez, mais do que uma salvação, a sobrevivência de Pedro Orósio à traição dos camaradas seja, num sentido mais místico e tribal ao mesmo tempo, um ritual de passagem: um batismo de fogo da vida desregrada à vida comedida. Flagramos Pedro Orósio no vício da luxúria, e a conseqüente diferença com o colega, Ivo, na seguinte passagem:

E Pedro Orósio, pelo que tinha de esperar, repensava na Laura, filha do Timberto, do Saco-do-Mato; e na Teresinha e na Joana Joaninha, do arraial; e em todas. A-prazer-de que não queria deixar de pensar também na Maria Melissa, do Cuba, por causa do Ivo ele sentia uma qualidade de remorso; descontente com isso, do Ivo mesmo era que então começava quase a ter raiva (ROSA, 2016, p. 63).

Para Tomás de Aquino, “são os prazeres sexuais os que mais dissolvem a alma do homem” (AQUINO, 2000, p. 106). Sob uma égide dogmática, que exige do ato sexual a razão reprodutiva, o filósofo medieval condena a luxúria.

Como dissemos, vício capital é aquele cujo fim é muito desejável, de tal modo que, por desejá-lo, o homem é levado a cometer muitos pecados e todos têm origem naquele vício principal. Ora, o fim da luxúria é o prazer sexual, que é o máximo. E sendo este prazer o que exerce maior atração ao apetite sensível, quer pela sua veemência, quer pela conaturalidade dessa concupiscência, é manifesto que a luxúria é vício capital (AQUINO, 2000, p. 107).

No que pese o anacronismo de uma moral cristã medieval para a nossa era pós-moderna, cada vez mais desprovida de culpa e permissiva às práticas sexuais as mais diversas, a condenação da luxúria soa mais como um alerta que propriamente uma criminalização. No conto rosiano em questão, se a mensagem emitida pelo morro da Garça adverte para o risco de morte à traição; indiretamente, o recado do morro aconselha seu destinatário a regular seus próprios apetites sexuais. Nesse sentido, a visita de Malaquias ao irmão Catraz, “reconselhar o irmão, tivesse juízo, considerasse, as paciências, não estava mais em era de pensar em mulher” (ROSA, 2016, p. 37), prenuncia a ponderação a ser feita no íntimo de Pedro Orósio. Em outras palavras, a exigência de castidade imposta pelo eremita ao irmão antecipa o próprio erro da luxúria, do qual Pedro Orósio deve escapar.

A advertência de Malaquias ao irmão remete à gravidade com que os mitos ancestrais abordam o tema primordial do destino humano. Coincidentemente, é o mesmo Malaquias o primeiro a captar o sinal emitido de dentro da Terra, e sua reação de espanto e recusa alertam para a seriedade da mensagem: “- Não me venha com lóxias! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro!” (ROSA, 2016, p. 34).

Em *A forma do meio*, Clara Rowland já evidenciara o caráter profético da mensagem do Morro da Garça. Nas palavras da pesquisadora: “Do reconhecimento da profecia como profecia e do protagonista como seu objeto dependerá a sobrevivência de Pedro Orósio; da caracterização do modo como o aviso se constitui depende a ideia de transmissão que aqui interessa” (ROWLAND, 2011, p.123). Investindo no papel central desempenhado pelo bobo Guegue, ocupando a quarta posição e sendo o ponto médio na cadeia de emissão e retransmissão do recado, Rowland argumenta que Guegue, o recadeiro por profissão, ao errar propositalmente a rota de uma entrega, faculta a transmissibilidade da mensagem e potencializa sua recepção profética. Em outras palavras, figurando o centro móvel, Guegue, para Rowland, encarna a perturbação na relação de espelhamento e contiguidade entre o macrocosmo e microcosmo, isto é, entre os astros no céu e os pontos na Terra.

Do mesmo modo, o que faz do Guegue uma figura relevante para a construção do mapa de “O recado do Morro” é a sua subversão da noção de referência: os pontos que o Guegue fixa são pontos móveis, são os pontos que determinam a vida (a natureza) na sua mobilidade, que não permanecem nem permitem a repetição. No regresso ao caminho já visto, o olhar do Guegue é incapaz de ver o que permanece igual, o lugar-comum – apenas vê a ausência do que viu. O Guegue fixa apenas e exclusivamente o que não é, nem pode ser fixo. Trata-se de uma representação explícita daquilo a que em *Grande sertão: veredas* se chamará “movente”, através da permanente variação dos topônimos e da alteração do mapa, confinando o lugar à sua existência subjetiva, de acordo com o modo como no sertão, “o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROWLAND, 2011, p. 128).

Contudo, o recado não é abortado. Se o bobo Guegue é incapaz de se manter fixo e cultivar um olhar focado, seu encontro fortuito com o desgarrado Nominedomine garante a continuidade da atmosfera profética. Nesse sentido, o deslocamento aparente da rota original de Guegue apenas realinha o bobo a um dos sete raios do centro de imanação que é Morro da Garça. Arrisco aqui argumentar que em tom de profecia, o recado do Morro da Garça ao enxadeiro Pedro Orósio atualiza a prática dos gregos antigos de consulta oracular. Constantemente requerido pelos homens, Apolo dita sentenças pouco unívocas. Conhecido pelo

epíteto “o obscuro” (Λοξίας), o deus da clarividência se faz enigmático no vaticínio. Exigindo interpretação para a ambiguidade da palavra, os oráculos de Apolo estabelecem uma cadeia hermenêutica entre o deus e o consulente, passando pela pítia que pronuncia a mensagem e um exegeta que a decodifica.

In Archaic time the oracles contributed to Apollo’s fame more than anything else, although oracles do not Always belong to his cult – the oracle on Delos, for example, ceased to function – and there are also Zeus oracles and oracles of the dead. Already in the *Iliad* the seer stands under the protection of Apollo; in the *Hymn to Apollo* the god proclaims: “May the lyre be dear to me and the crooked bow, and to men I will utter in oracles the unerring counsels of Zeus”. In this function Apollo is especially close to his father Zeus: “Loxias is prophet of his father Zeus”. Nevertheless, it is the indirect and veiled revelation which belongs especially to Apollo; for this reason he is called Loxias, the Oblique; the obscure utterances of a medium possessed by the god are formulated in verses which are often intentionally ambiguous and indeterminate; often the just interpretation emerges only the second or third time as a result of painful experience. Even here, where the divine seemed particularly tangible to the ancients, Apollo remains distant and beyond bidding (BURKERT, 1985, p. 148).

Nesse sentido, nas sete vezes em que há recepção e transmissão da mensagem em “O recado do Morro” encenaria a cadeia hermenêutica oracular originariamente grega, e o Morro da Garça encarnaria o próprio deus Apolo. Ademais, a referência explícita à tradição astrológica ptolomaica em “O Recado do Morro”, senão endossa a hipótese da simbologia mística do número sete subsistir em todo *Corpo de Baile*, ao menos elucida a convicção do espelhamento entre os corpos celestes e os corpos terrestres. Pedro Orósio lidera uma expedição no interior das Minas Gérias, atravessando sete fazendas, cujos nomes convocam cada um dos planetas da antiga astrologia. Coincidentemente, sete são os colegas de Pê Boi, que evocam igualmente os mesmos planetas. Em carta a seu tradutor italiano, Guimarães Rosa adverte (BIZZARRI, 1980, p. 55):

Agora, ainda quanto a “O recado do morro”, gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico:

As fazendas, visitadas na excursão: Os companheiros de Pedro Orósio:

- |    |              |            |                |
|----|--------------|------------|----------------|
| 1. | Jove         | (JÚPITER)  | o Jovelino     |
| 2. | Dona Vininha | (VÊNUS)    | o Veneriano    |
| 3. | Nhô Hermes   | (MERCÚRIO) | o Zé Azogue    |
| 4. | Nhá Selena   | (LUA)      | o João Lualino |

- |    |            |         |                       |
|----|------------|---------|-----------------------|
| 5. | Marciano   | (MARTE) | o Martinho            |
| 6. | Apolinário | (SOL)   | o Hélio Dias (Nemes). |

A referência ao planeta Saturno, ausente na enumeração do autor, encontra-se no próprio conjunto. “Cara de Bronze”, homônimo do protagonista, é alcunha para Segisberto Jeia Saturnino Filho. Perfazendo o elenco celeste, Cara de Bronze encarna, na terra, a fazenda saturnina, e o companheiro de Pedro Orósio correspondente ao planeta é o próprio traidor, Ivo Crônico/Cronhico (Cronos).

A observação do autor ao tradutor, mais do que sugerir uma filiação na tradição astrológica ptolomaica, deixa implícita a natureza hermética da obra. Assim é que a simbologia dos planetas incita o leitor menos desavisado a caçar outros indícios ascetas. Uma pista para a exegese mística é a epígrafe plotiniana para “O recado do morro” que, remetendo explicitamente a Platão, traz a terra como elemento concreto de onde os homens tiram sua realidade existencial:

“O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua”

O que parece estar em jogo com a escolha desse trecho plotiniano como epígrafe da narrativa rosiana peripatética de envio e recepção de uma mensagem supralógica é justamente a simbologia com a qual o sistema astral ptolomaico opera sobre a humanidade. Em outras palavras, o planeta Terra, enquanto suporte da vida humana, prefigura um centro energético cósmico a partir do qual todos os demais corpos celestes estariam em conexão orbital. Como uma fonte que irradia luz, a Terra emanaria raios de atração e repulsão com os sete planetas conhecidos até então, fazendo-se ao mesmo tempo centro de força centrífuga e centrípeta com esse sistema astral.

Curiosa, porém, na epígrafe, é a referência ao filósofo ateniense, e não ao astrônomo. Segundo a tradição platônica, é no diálogo homônimo que Sócrates cede seu protagonismo refutativo para o matemático Timeu explicar a origem e formação do universo. Portanto, é o astrônomo Timeu quem forja uma cosmogonia no seio da tradição platônica.

Afinal, o deus quis que todas as coisas, na medida do possível, fossem boas e não más. Assim ele tomou tudo que era visível e constatando que

não se encontrava em repouso, mas em movimento discordante e desordenado, trouxe-o de um estado desordenado a um ordenado, considerando a ordem em todos os aspectos melhor do que a desordem. [...] com base nesse raciocínio, ele instalou a inteligência na alma e esta no corpo à medida que construía assim o universo, de modo que a obra que produzia fosse tão sumamente bela e sumamente boa quanto sua natureza o permitisse. Assim, conforme esse nosso discurso provável, é forçoso que declaremos que este universo ordenado verdadeiramente veio a ser como um ser vivo dotado de alma e de inteligência por força da providência divina.

[...]

Ao contrário, devemos afirmar que o universo ordenado se assemelha mais estreitamente do que qualquer outra coisa àquele ser vivo do qual são partes, tanto individualmente quanto universalmente, todos os demais seres vivos. Pois tal ser vivo abrange e contém dentro de si a totalidade dos seres vivos inteligíveis, tal como este universo contém a nós e todos os demais seres vivos visíveis que foram criados.

[...]

Por outro lado, aquilo que veio a ser deve necessariamente ter forma corpórea, visível e tangível; contudo, sem o fogo jamais alguma coisa poderia se tornar visível, ou tangível sem o concurso de alguma solidez, bem como não poderia se tornar sólida sem terra. A conclusão é que no início da construção do universo, o deus o construía de fogo e terra.

[...]

Por conseguinte, o deus aplicou água e ar entre o fogo e a terra, os tornando tão proporcionais entre si quanto possível, de sorte que o que o fogo é para o ar, este é para a água, e o que o ar é para a água, esta é para a terra.

[...]

Ora, no que diz respeito ao ser vivo destinado a abarcar no interior de si mesmo todos os seres vivos, a forma apropriada seria a que compreende dentro de si mesma todas as formas que existem; portanto, ele lhe conferiu uma forma redonda, a forma de uma esfera, com seu centro equidistante de seus extremos em todas as direções, sendo essa de todas as formas a mais perfeita e a mais autossemelhante, pois ele julgou ser o semelhante incalculavelmente mais admirável do que o dessemelhante (PLATÃO, *Timeu*, 30a -33b).

Incrível como a imagem da origem e formação do universo descrita por *Timeu* se parece com as dimensões do planeta Terra, tal como o imaginamos. Não à toa, Plotino identificou essa esfera que abrange todos os demais seres vivos à terra: um centro sólido e firme.

Mais impressionante ainda é o aproveitamento que Guimarães Rosa faz dessa tradição neoplatônica para composição da crônica “O recado do morro”. Situando o planeta Terra no centro do sistema astral, o narrador exige que sua força gravitacional irradie do seu interior uma mensagem. Criptografada pelo Morro da Garça, a mensagem é captada pelo eremita e, como numa cadeia de imantação, é decodificada em linguagem verbal e recodificada em poesia para, enfim, alcançar seu destinatário. Do Morro da Garça a Pedro Orósio, sete são as recepções do recado: Malaquias, Catraz, menino João, Guégue, Nominatedômine, Coletor e Laudelim.

Na sequência do *Timeu*, sete são os planetas a orbitar em torno da Terra. Numa breve descrição dos errantes, o astrônomo explica a Sócrates o surgimento da percepção humana do tempo a partir da órbita de cada um dos sete planetas ao redor da Terra. Segundo *Timeu*, o sistema astral setenário é uma imagem da eternidade, sendo a translação dos planetas ao redor da Terra a impressão nos homens a noção de tempo, isto é, um movimento quantificável.

Mas mesmo que fosse eterna a natureza do Ser Vivo, era impossível conferi-la plenamente a qualquer coisa que é gerada; portanto, ele concebeu produzir uma imagem móvel da eternidade, e à medida que ordenava o céu ele produziu, simultaneamente, uma imagem eterna daquela eternidade que permanece na unidade, e essa imagem se movendo de acordo com o número, mesmo o que chamamos de tempo. De fato, simultaneamente à criação do céu, ele concebeu a produção de dias, noites, meses e anos, os quais não existiam antes do céu (universo) ter sido gerado.

[...]

O tempo, portanto, veio a ser (foi gerado) simultaneamente ao céu (universo), de modo que tendo sido gerado juntos pudessem ser também dissolvidos juntos, na hipótese de algum dia haver para eles uma dissolução; e veio a ser conforme o modelo da natureza eterna, de modo a poder assemelhar-se o máximo possível ao seu modelo; de fato, enquanto o modelo é algo existente por toda a eternidade, a cópia, por seu turno, foi, é e será por todo o tempo continuamente. Assim, em decorrência desse raciocínio e projeto de deus, o qual visava o vir a ser do tempo, foram gerados o sol, a lua e outros cinco astros, que ostentam a denominação de errantes, para a distinção e preservação dos números do tempo. E quando o deus construiu um corpo para cada um deles, acomodou-os nas órbitas traçadas para o curso do diferente: sete órbitas para sete corpos (PLATÃO, *Timeu*, 37d – 38d).

A julgar pelo elenco dos planetas em órbita ao redor da Terra, o *Timeu* é o primeiro registro de que se tem notícia de um sistema astral setenário a estabelecer íntima e profunda

relação com a raça humana. Gravitando em torno de mesmo eixo terrestre, cada um dos errantes mimetiza na sua trajetória a travessia do ser humano pelo planeta Terra. A percepção do movimento dos planetas que funda a noção de tempo, isto é, uma cronologia, revela um Platão que não desmerece a experiência em detrimento da abstração. É ao observar a mudança de posição dos astros no céu, que os homens na Terra podem elaborar o conceito de eternidade.

Penso que a visão constitui a causa do supremo benefício que nos favorece, na medida em que nenhum dos discursos relativos ao universo agora apresentados jamais teria sido apresentado não houvesse o ser humano visto os astros, o sol ou o céu. Mas tais como são as coisas, a visão do dia, da noite, dos cursos periódicos de meses e anos, de equinócios e solstícios, conduziu à invenção do número e nos proporcionou não só a ideia de tempo, como também recursos para a investigação da natureza do universo. Isso nos possibilitou a filosofia, dádiva do deus à raça dos mortais que jamais foi superada e jamais será. Quanto aos bens menores, por que deveríamos exaltá-los? Aquele que não é filósofo, se provado da visão deles está sujeito a emitir vãs lamentações! A causa e propósito, porém, desse bem supremo, como nos cabe declarar, é a seguinte: que o deus inventou a visão e a nós a conferiu para que pudéssemos observar as revoluções da inteligência no céu e as aplicássemos às revoluções do entendimento que se acha em nosso interior, uma vez que há um parentesco entre elas, ainda que as nossas sejam sujeitas à perturbação e aquelas sejam imperturbáveis; e que via aprendizado e participando dos cálculos naturalmente corretos, por imitação das revoluções absolutamente invariáveis do deus, nos capacitássemos a estabilizar as revoluções variáveis no interior de nós (PLATÃO, *Timeu*, 47a-c).

Privilegiando a visão como o sentido pelo qual os homens têm acesso ao real, isto é, o meio pelo qual os homens imaginam no seu consciente as formas ideais, Platão reconhece um valor epistêmico à experiência ordinária do filósofo. Embora o filósofo ateniense não se aventure pela cultura babilônica – berço da astrologia –, fato é que a cosmogonia do *Timeu* confirma um uso irrestrito do sistema astral setenário, antes mesmo da astronomia de Ptolomeu descrevê-lo. O apelo aos astros, no entanto, cumpre função reguladora no apetite dos homens. Se Platão, por um lado, concede aos sentidos um instrumento de análise do universo é porque, por outro lado, confere a esses mesmos sentidos o papel de vigia do corpo humano. Assim é que a visão, quando bem orientada pela consciência, forma imagens abstratas do tempo a partir da observação do movimento dos corpos celestes. Essa é a leitura de Jill Gordon sobre a cosmologia do *Timeu*, em *O mundo erótico de Platão*:

Todos os sentidos, como essa passagem indica [47c-d], são dons dos deuses, dados a nós em prol da filosofia e da ordenação da alma. No entanto, eles precisam de alguma orientação do *nous* para alcançar os bons fins que os deuses nos tornaram possível alcançar por meio deles. Quando os sentidos são adequadamente orientados, eles podem ser direcionados para os melhores objetos e podem levar, em última instância, à melhor atividade humana, a filosofia. A implicação aqui também é que sem os sentidos (e o *nous*) não há filosofia e, sem eles, não há como tornar a alma adequadamente harmonizada e ordenada.

[...]

Os sentidos são meios para que os humanos corporificados tenham acesso – ainda que truncado – ao que está além deles. Os sentidos são veículos necessários para o entendimento mais elevado oferecido pelo intelecto. De maneira paralela, o eros precisa de orientação, e assim aumentam as evidências a favor de agrupar medo, impetuosidade, eros e os sentidos na primeira passagem sobre a alma humana.

[...]

Nosso sentido da visão e sua capacidade de nos ensinar sobre o mundo visível, acompanhados pela dianoia, podem transportar os humanos a insights noéticos sobre o que está além de nossos sentidos. Ao “imitar os movimentos absolutamente não errantes do deus, podemos estabilizar os movimentos que são errantes em nós” (47c).

[...]

A ideia de que os sentidos e o eros são bênçãos dos deuses mas, mesmo assim, precisam de orientação adequada tem paralelo com outras afirmações socráticas expressas consistentemente em vários diálogos, de que as coisas mais poderosas são capazes do maior bem e do maior mal. Assim, é consistente que o *Timeu* apresente o eros não como algo a ser totalmente bloqueado ou reprimido, mas antes direcionado para os objetos apropriados ou guiado pelo entendimento. Se entendido desse modo, o eros está estreitamente aliado aos sentidos e seria justificável inferir que, como os sentidos, o eros é uma capacidade fundamental dada aos humanos e necessário para que eles sigam seu caminho no mundo (GORDON, 2015, pp. 37-39).

Ao que tudo indica, a leitura do *Timeu* feita por Guimarães Rosa regula a nossa leitura de “O recado do morro”. Se, por um lado, o sistema setenário e seus desdobramentos na poesia dantesca é franqueado por Guimarães Rosa; por outro lado, a necessidade de se ter bem orientado os apetites, sobretudo o desejo erótico, justifica tanto o salto noético pretendido pelo filósofo platônico, quanto a salvação do protagonista do conto rosiano. Explico-me: Pedro Orósio, ao paquerar indiscriminadamente e ao roubar as namoradas dos outros sem o menor

pudor, desperta nos colegas um desejo de vingança. Mesmo sendo traído, é o próprio Pedro quem responde pelo crime da luxúria, motivo da emboscada. Em mais um expediente de monólogo interior, temos acesso ao desejo mais recôndito do protagonista, que pondera sua rivalidade com os demais: “Então era ele, Pedro, quem devia crime, por as moças não quererem saber de namoro com esse?” (ROSA, 2016, p. 32).

Confessando verdadeira devoção a esse sistema ao seu tradutor italiano, Guimarães Rosa reabilita a tradição platônica astral setenária em “O recado do morro”, realocando a travessia de Pedro Orósio pelo sertão brasileiro em um dos andares do **Purgatório** de Dante. Se, para Platão, o movimento dos corpos celestes é a imagem da eternidade, o movimento dos corpos terrestres, seria, por sua vez, o reflexo da errância dos astros. Nesse espelhamento, o próprio Morro da Garça personificado é também metonímia para o planeta Terra, o centro cósmico platônico: “Lá – estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 2016, p. 34). Considerado por Malaquias o remetente originário da mensagem a Pedro Orósio, o Morro encarna a próprio hierofante que o conto é capaz de delinear. Sobre a simbologia da montanha, adverte Raïssa Cavalcanti (p. 73):

Considerada o símbolo do Centro por excelência, a montanha reúne em torno de seu simbolismo os mais complexos significados, tornando-se, assim, investida de um forte poder numinoso. As mais diversas representações do Centro estão, frequentemente, associadas a uma montanha sagrada, cuja imagem está presente na mitologia de quase todos os povos (CAVALCANTI, 2008, p. 73).

Na identificação da montanha - no caso, do morro - com uma das imagens possíveis para a noção de centro tão cara a Guimarães Rosa, a pesquisa da psicoterapeuta corrobora a leitura evangelista que o Morro da Garça desempenha na vida de Pedro Orósio. Captada por Malaquias (referência ao profeta homônimo do último livro do Antigo Testamento), a mensagem do Morro salva sua vida. O poder xamânico da montanha na paisagem natural é descrito por Cavalcanti:

Como espaço onde se realiza a ascensão e a transcendência, a montanha está saturada de energia santa, sinalizando o lugar onde se dão as hierofanias, as revelações extraordinárias, as comunicações de um conhecimento de ordem superior. O oráculo de Delfos estava situado no cume de uma montanha e desempenhava um papel muito importante no mundo grego e na mitologia, porque era o local de revelação e de manifestação divina, era lá que se situava a fonte Castália e o rio Céfiso.

A montanha encerra o significado de lugar de sabedoria, de centro de conhecimento e de iniciação. Deus sempre se mostra aos homens na montanha. No judaísmo, Moisés recebe de Deus as Tábuas da Lei, no monte Sinai. O *Êxodo* diz que Moisés, ao descer da montanha, trazia na pele do seu rosto um brilho intenso. No Velho Testamento, o profeta Ezequiel foi transportado numa visão para uma alta montanha, considerada um Centro de mundo, onde um anjo lhe mostrou os detalhes da construção do futuro Templo de Salomão (CAVALCANTI, 2008, p. 78).

Com os exemplos da simbologia mística da montanha enquanto imagem da noção de centro, presentes nas tradições clássica e judaico-cristã e apontados por Cavalcanti, depreendemos a função de resgate exercida pelo Morro da Garça na economia da narrativa rosiana. Mais do que figurar a interação homem-natureza, o recado do Morro da Garça encena uma hierofania. Em outras palavras, é na montanha que o divino se comunica com o humano. Nesse sentido, porque e tão somente porque um eremita a verbalizou, a mensagem pode alcançar seu destinatário e cumprir sua missão redentora. Enquanto expressão e materialização do centro do universo, o valor simbólico da montanha também é atestado no *Dicionário de Símbolos*, de J. Chevalier e A. Gheerbrant:

O simbolismo da montanha é múltiplo: prende-se à altura e ao centro. Na medida em que ela é alta, vertical, elevada, próxima do céu, ela participa do simbolismo da transcendência; na medida em que é o centro das hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa do simbolismo da manifestação. Ela é assim o **encontro do céu e da terra**, morada dos deuses e objetivo da ascensão humana. Vista do alto, ela surge como a ponta de uma vertical, é o centro do mundo; vista de baixo, do horizonte, surge como a linha de uma vertical, o eixo do mundo, mas também a escada, a inclinação a se escalar (CHEVALIER, 2019, p. 616).

Assim é que o Morro da Garça mimetiza a noção de centro tão recorrente e cara a Guimarães Rosa. É a partir da imagem central dessa montanha, conexão visual dos planos terrestre e celestial, que o narrador de “O recado do Morro” adverte sobre o perigo de morte iminente e o erro da luxúria a ser purgado. Introduzindo a noção de transcendência de modo ainda obscuro, o narrador exige que a mensagem orbite em torno da montanha: do centro de emissão do recado à purificação do pecado. Sobre o poder teofântico da montanha, concluem os organizadores do *Dicionário de Símbolos*: “A montanha santa é um centro de isolamento e de meditação, em oposição à planície, onde habitam os seres humanos” (CHEVALIER, 2019, p. 619).

#### 4. Cara de Bronze e a avareza

O patrimônio que Cara de Bronze conquistou e acumulou ao longo dos anos de trabalho duro é tema de especulação dos vaqueiros. Uma vez que desconhecem a família do patrão, os vaqueiros concluem que Grivo será seu herdeiro testamentado. Já no segundo parágrafo do conto, o narrador exorta a posse de Cara de Bronze: “Ali havia riqueza, dada e feita” (ROSA, 2016, p. 90). Numa espécie de contraponto ao sucesso do patrão, os vaqueiros comentam entre si as ausências de Cara de Bronze:

- Não tem amor. (p. 99);
- Cara de Bronze nunca falou em mãe. (p. 100);
- Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. (p.101);
- Tinha de ser dono. (p. 101);
- O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta. (p. 106);

Devido à confissão de Guimarães Rosa ao tradutor italiano da brincadeira que fizera com o palíndromo “Aí, Zé, ôpa!” – A POEZIA, tornou-se consenso entre os pesquisadores que o conto “Cara de Bronze” se trata, sobretudo, de uma narrativa em metalinguagem, cuja busca é pela palavra poética<sup>17</sup>. Contudo, a emocionada recepção da narrativa do Grivo desvela um Cara de Bronze passível de empatia e remorso, buscando remissão dos pecados, no leito da morte. Nesse conto, o vocábulo *culpa* ocorre com relativa significância:

Homem, morgado da morte, com **culpas** em aberto, em malavento malaventurado, podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros, mas escolhe um só para o remitir. Isso, mais para diante se verá. São coisas que caíram. O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice – membeca ou querembáua, dava na mesma coisa. Não tinha elixir (ROSA, 2016, p. 115).

No final, Cara de Bronze até pede: “Eu queria que alguém me abençoasse...” (ROSA, 2016, p. 143). Se em Cara de Bronze a procura pela palavra poética não pode ser

---

<sup>17</sup> Cf. ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. SP: T. A. Queiroz, 1981, p. 60: “De fato. Assim como **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. Veja Você, já nas páginas 573, 588, 589, 590, o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. Nas páginas 590 e 591, exemplos de realização poética. (Na páginas 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível, evidentemente: lido de trás para diante = apô ÉZ ía, : a Poesia...)”.

desmentida, então, a viagem encomendada do Grivo se dá na busca pelo sublime da poesia. Cara de Bronze além de ser avarento, é melancólico. Lembremo-nos: seu sobrenome é Saturnino, uma alusão explícita ao planeta Saturno/Cronos, de curvo-pensar, segundo seu epíteto na *Teogonia* de Hesíodo<sup>18</sup>.

Segundo a tradição aristotélica (e depois o movimento romântico galga seus gênios sob o patronato do mesmo deus), a bile negra – ou o humor melancólico, é estancada sob muito trabalho. Nesse sentido, o humor melancólico facultaria a produção poética. Assim, antes de ser a simplória busca metalinguística da palavra poética, “Cara de Bronze” é a busca pela cura da melancolia através da poesia, o elixir de que carece o protagonista no leito da morte.

O filólogo e historiador da medicina que aborda de perto a relação da arte com a melancolia. J. Pigeaud, em *Metáfora e Melancolia* (2009) elucida:

Onde se encontra a expressão da melancolia? No olhar do cadáver? Na expressão da morte? Mas a melancolia não é sinônimo de morte. Ela é a expressão da vida diante da morte (p. 20).

Na *Poética*, Aristóteles afirma que a poesia é mais filosófica que a história, que sua essência é bem metaforizar, e que bem metaforizar é contemplar o semelhante. [...] A boa metáfora coloca em evidência uma relação essencial entre as coisas; ela desvela o ser; portanto, é assim que se pode compreendê-la como filosófica, ou, pelo menos, mais filosófica que a narrativa histórica (p. 103).

Aristóteles esforçou-se para explicar essa natureza indispensável à boa metáfora: o temperamento melancólico No **Problema XXX** está a relação do gênio com a melancolia. O gênio é melancólico (p. 104).

Também o historiador e antropólogo Aby Warburg, em *Histórias de Fantomas para Gente Grande*, atesta a genialidade facultada pela melancolia na tradição clássica:

Havia, segundo a doutrina dos médicos da Antiguidade, duas formas de melancolia: uma grave, outra leve. A grave era atribuída à bile negra e resultava em uma condição maníaca – sendo esse o caso de Hércules em seu frenesi. Marsiglio Ficino, filósofo e médico florentino, prescreveu para remediá-la um tratamento misto de terapia anímica, médico-científica e mágica: seu remédio e, de um lado, a concentração espiritual interior, por meio da qual o melancólico estaria em condições de transformar seu torpor infértil em gênio humano; de outro lado (afora a medida puramente médica contra o muco, ou catarro), é imperativo

---

<sup>18</sup> Cf. HESÍODO. *Teogonia*. v. 18. Trad. Jaa Torrano. SP: Iluminuras, 2001, p. 105 (Κρόνον ἀγκυλομήτην).

para tal transformação biliática que o benigno planeta Júpiter se contraponha ao nocivo Saturno (WARBURG, 2015, p. 185).

Ainda segundo a pesquisa de Warburg, a sobrevivência da imagem de Cronos/Saturno ao longo do medievo, e mais especificamente no Renascimento, tem sua justificativa na difusão e crença da astrologia de origem babilônica:

Uma página de um manuscrito alemão, hoje em Tübingen, mostra Saturno como regente de um mês; o deus do tempo grego e o demônio semeador romano condensaram-se aí em um lavrador maldito, que trabalha com enxada, pá e foice; seus protegidos neste mundo devem realizar, em correspondência à sua natureza terrena, todo o trabalho árduo referido à terra: lavrar, carpir, cavar e processar os grãos para o pão (WARBURG, 2015, p. 153).

Cara de Bronze, alcunha de Segisberto, já diz algo sobre o personagem: sua ambição. Seu sobrenome, Saturnino, revela ainda mais uma natureza em afinidade com a caracterização do deus Cronos/Saturno, de acordo com a astrologia babilônica. “E danado de positivo!”, como define o vaqueiro Tadeu. Cara de Bronze trabalha com afinco tanto para se enriquecer como para se esquecer do parricídio que pensa ter cometido – conforme informado pelo mais velhos dos vaqueiros.

Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele – então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro... Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo... (ROSA, 2016, p. 142).

O parricídio é um tema caro à tragédia analisada por Aristóteles, *Rei Édipo*, de Sófocles. Cara de Bronze não matou o pai, mas pensa que matou. E porque pensa que matou, foge<sup>19</sup>. Já Édipo, evitando matar o pai, foge. Na fuga, mata o pai sem sabe-lo. Embora

---

<sup>19</sup>Cf. ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. SP: T. A. Queiroz, 1981, p. 60: “RESUMO: O “Cara de Bronze” era do Maranhão (os campos-gerais, paisagens e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai (p. 619), etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “aprensora”

Guimarães Rosa opere uma inversão na ordem dos acontecimentos e, conseqüentemente, desfaça o erro trágico, há algo de Édipo que permanece em Cara de Bronze: a fuga. *Pathos* de uma disfunção, é a fuga que nos permite identificar a sobrevivência da cultura clássica no conto rosiano, segundo Warburg. Desdobrando as várias possibilidades de Édipo após a consulta ao oráculo, o professor Flavio de Oliveira, tradutor da peça, comenta:

Se imaginarmos que Édipo é um enxadrista que joga contra a profecia, a fuga de Corinto (nós, leitores, o sabemos, mas Édipo ainda não) foi um movimento errado: o oráculo não confirmou a paternidade de Pólibo. Disse a Édipo que ele assassinará o pai. Mas não disse quem é o pai. Édipo pode estar fugindo para o lado errado. É como se ele tivesse se esquecido completamente de sua dúvida original (OLIVEIRA, In. *Rei Édipo*, 2015, p. 15).

Nós, leitores, não sabemos com exatidão a dúvida de Édipo na consulta à pitonisa. Sabemos apenas a resposta oracular: - Édipo é aquele que matará o pai e desposará a mãe. A despeito dos inúmeros usos e reinterpretações do drama contemporaneamente, caberia inferirmos a pergunta elaborada por Édipo na consulta ao oráculo em Delfos: - Quem sou? Em contrapartida, o conto Cara de Bronze, eras depois, traz o vaqueiro Moimeichêgo<sup>20</sup>, recém-chegado ao Urubuquaquá, perguntando: “- O velho?! Quem é o Velho?” (ROSA, 2016, p. 94). Da pergunta do vaqueiro estrangeiro à resposta do mais velho dos vaqueiros de Cara de Bronze, Guimarães Rosa inverte o erro originariamente edípiano.

Aqui ainda é preciso considerar outro elemento determinante para a composição do enredo de uma obra trágica, segundo Aristóteles. Conforme o filósofo, não é possível haver erro, e sua conseqüente reviravolta, se o herói não se reconhecesse, mesmo que tardiamente, no ato cometido. Diz o estagirita:

Reconhecimento, como o próprio nome indica, é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou à adversidade (ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a).

---

sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara de Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal?”

<sup>20</sup> Criptografia do pronome de primeira pessoa nas línguas francesa, inglesa, alemã e grega, respectivamente.

Destacando passagens no corpus poético grego, Adriana da Silva Duarte, em *Cenas de reconhecimento na poesia grega*, explica a noção de reconhecimento cunhada por Aristóteles (2012, p. 55): “A fábula trágica, como entende Aristóteles, deve contemplar uma ação dolosa entre parentes, levada a cabo ou não, por um agente que conhece ou que ignora”. Explorando ainda mais a implicação do erro e seu decorrente reconhecimento no enredo da tragédia, Duarte esclarece:

[...] o conceito de *hamartia* está necessariamente implicado em uma discussão que envolve ignorância [ἄγνοια] e reconhecimento [ἀγώριστις]. Afinal, como diz Lucas (1972, p. 153), “todo erro” [ἀμάρτεμα] se origina de uma ignorância [ἄγνοια], embora nem toda ignorância conduza a um erro. A ignorância nada mais é do que a falta de conhecimento, enquanto a *hamartia* é comumente compreendida como uma falha cognitiva, indicando um conhecimento incompleto. [...] A dificuldade está em determinar qual a natureza desse erro, uma vez que o termo não é definido no tratado. Parece acertado descartar que seja de fundo moral, uma vez que faz questão de anotar que a queda do herói não se deve à *vileza* ou *maldade* [...]. Pode-se concluir daí que o erro a que alude o filósofo seja de natureza intelectual, constituindo antes uma falha de julgamento do que de caráter. O exemplo de Édipo mais uma vez vem a calhar, já que o seu infortúnio resulta da obstinação com que realiza a investigação da morte de Laio, obstinação esta que o impede de compreender o quão ele próprio está implicado nela – e, caso deva associar-se a *hamartia* ao ato homicida, não resulta mácula no caráter do herói o enfrentamento com um oponente de igual estatuto e igual arrogância (DUARTE, 2012, p. 57)

Dentre todas as especulações dos vaqueiros acerca da imagem de Cara de Bronze, a mais verossímil e que melhor justifica a fortuna do patrão é a de reconhecimento da identidade operado pelo vaqueiro Tadeu: Segisberto Jeia Saturnino é o filho que fugido por julgar ter matado o pai, enriquece. Paradoxalmente, é respeitando os elementos constituintes da tragédia, segundo Aristóteles, que Guimarães Rosa transforma o erro em redenção, e o drama de Cara de Bronze deixa de ser o parricídio propriamente dito para se transfigurar no acúmulo de bens – isto é, na avareza, segundo a poética de Dante.

Mas o que me chama ainda mais a atenção além da caracterização especulativa do patrão feita pelos funcionários, é o potencial empático subjacente à narração do Grivo. A disposição de escuta sela uma identificação pela comoção: Cara de Bronze queria alguma coisa do Grivo: “A noiva tem olhos gázeos... Ele queria ouvir essas palavras” (ROSA, 2016, p. 142).

A viagem do Grivo, a pedido de Cara de Bronze, isto é, a encomenda que o patrão fez ao empregado, se justifica com o comentário do vaqueiro Mainarte (ROSA, 2016, p. 119):

*O vaqueiro Mainarte.* – Assim. O Velho gostou do Grivo. Por uma destas, como uma vez, que eles conversaram:  
 “*Cara de Bronze* – A gente pode gostar de repente?  
*Grivo* – Pode.  
*Cara de Bronze* – Como-é-que? Como que pode?  
*Grivo* – É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha...”

No momento mesmo em que o narrador descreve a perda de Nhorinhá, Guimarães Rosa puxa uma nota destoante das demais, comparando a semelhança da experiência do Grivo com o sofrimento de Dante por Beatriz. Em uma justaposição, o aproveitamento das imagens seriam:

A moça Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros – e para ele sorriu, com os olhos da vida. Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher (ROSA, 2016, p. 134).

A meretriz que nunca do alto auspício  
 de César desviou o olhar poluto (**Inferno** XIII, 64-65)

E vi de todos os sete, em movimento  
 quanto são grandes e quanto velozes,  
 e de seus postos o distanciamento (**Purgatório** XXXII, 148-150)

Mais uma vez: a aproximação de Corpo de Baile com o **Purgatório** dantesco não é um condicionamento de leitura, mas uma abertura para a transformação anímica no interior da personagem principal. Da semelhança entre Dante que perde sua Beatriz e Grivo que perde sua Nhorinhá, nos enredos da Divina Comédia e de Cara de Bronze, respectivamente, deduzo o aproveitamento temático que Guimarães Rosa faz de seu precursor. Mais do que identificar a influência da poesia provençal na *Divina Comédia*, Auerbach estabelece o amor enquanto força motora para Dante:

O fato essencial é a própria Provença: a paisagem privilegiada, cheia de encantos, e um modo de vida que se formou em harmonia com ela. Foi isso que deu aos poetas seu amor à terra, sua consciência de serem predestinados, seu gosto de aventura, sua sensibilidade para a misteriosa magia na realidade formada. Foi isso que lhes deu a força para transformar meras alegorias didáticas em uma nova visão da realidade. Mas força e visão eram, ambas, essencialmente neoplatônicas. A força é Eros, Amor, e a visão é a realidade espiritual

que dá forma à vida. Longe estava a obscura, forçada, pedante reinterpretação do mundo sensorial. A cultura unificada que aqui se impôs e sobrepôs ao espiritualismo vulgar provinha de uma percepção direta e segura. E foi a percepção que deu origem ao ideal – estreitamente relacionado com a mística síntese do neoplatonismo – da vida bem formada e perfeita, devotada ao serviço do amor (AUERBACH, 1997, p. 37).

No **Purgatório** (XX, 16-18), Dante descreve que os avarentos são obrigados a olharem para o chão, com as mãos e os pés atados. Impossibilitados de alcançar quaisquer objetos outrora cobiçados, os avarentos purgam o erro da cobiça chorando. Assim é que a conversão do pecado da avareza na virtude da generosidade se dá no lamento ouvido por Dante:

Íamos a lentos passos caminhando,  
Eu atento aos espíritos, que ouvia  
Piamente chorar, se lamentando.

Para Tomás de Aquino, a avareza, “... segundo a significação originária, está ligada a uma desordenada ambição de dinheiro: é como que *avidus aeris*, ávido de dinheiro [cobre], em consonância com a palavra correspondente em grego *filargiria*, amor à prata” (AQUINO, 2001, p. 100). Ainda segundo o filósofo medieval, a avareza “é um desordenado afã de ter” (Idem, ib.), encontrando seu par homólogo não apenas na generosidade, mas, sobretudo, na virtude da justiça:

Mas, como o pecado se opõe à virtude, é necessário considerar que a justiça e a generosidade (*liberalitas*) – cada uma ao seu modo – versam sobre as posses ou o dinheiro. É próprio da justiça o meio de igualdade estabelecido pela própria coisa, de tal modo que cada um tenha o que lhe é devido; já a liberalidade estabelece o meio a partir das próprias condições da alma, isto é, de modo que não se tenha exagerado afã ou avidez de dinheiro e saiba gastá-lo com prazer e sem tristeza quando e onde seja necessário (AQUINO, 2001, p. 101).

Recorrendo ao tratado aristotélico *Ética a Nicômaco*, Aquino explica o binômio avareza X justiça a partir da cara noção grega de medida: “Já o Filósofo [...] fala da avareza como oposto da justiça, no sentido de que o avaro recebe ou retém bens de outros, contra o que é devido por justiça [...]” (AQUINO, 2001, p. 101). O tratado aristotélico traz uma passagem preciosa para a compreensão do senso de justiça, isto é, da medida da necessidade, enquanto virtude oposta ao vício da avareza. Diz o filósofo:

Visto que o homem injusto é ganancioso, deve ter algo que ver com bens – não todos os bens, mas aqueles a que dizem respeito a prosperidade e a adversidade, e que tomados em absoluto são sempre bons, mas nem sempre o são para uma pessoa determinada. Ora, os homens almejam tais coisas e as buscam diligentemente; e isso é o contrário do que deveria ser. Deveriam antes pedir aos deuses que as coisas que são boas em absoluto o fossem também para eles, e escolher essas (ARISTÓTELES, *EN*, V 1129b).

A advertência do filósofo parece recair sobre aqueles que desejam e perseguem bens materiais, considerando-os bens por si próprios; quando, para o filósofo, os bens por eles mesmos não podem nem ser procurados nem acumulados, porque são presentes dos deuses. Para Aristóteles, tais bens, como a saúde - por exemplo, é que deveriam ser a escolha dos homens. A expressão “pedir aos deuses” é a tradução encontrada para o verbo depoente εὔχομαι (*euchomai*), cujo significado básico *orar* repousa na ação de fazer e cumprir uma promessa. Isto quer dizer que para uma mente categórica, descritiva e iluminista como a de Aristóteles, um bem só é mesmo bom se respeita o princípio da justa medida.

Segundo o narrador de “Cara de Bronze”, com a escuta da narração do Grivo, Cara de Bronze se lamenta: “Oé, o Cara de Bronze tinha uma gota d’água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis. Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém” (ROSA, 2016, p. 116). Herdeiro testamentário da fortuna de Cara de Bronze, Grivo cumpre uma missão de ordem dupla com a sua narração: a primeira, resgatar uma empatia considerada perdida por Cara de Bronze, e a segunda, expurgar a avareza do patrão não na generosidade do gesto, mas na justiça da herança deixada ao cavaleiro que lhe trouxe de volta a própria identidade.

A partir da escuta da narração do Grivo, cujo tema é a perda de Nhorinhá tal qual Dante perdera Beatriz, Cara de Bronze reverte o pecado da avareza na virtude da generosidade/justiça, isto é, do acúmulo dos bens materiais ao testamento. Mas o que há de tão especial na narração do Grivo, cujo efeito reverte um erro? Equiparando a produção poética com a experiência religiosa, Octavio Paz, em *O arco e a lira*, afirma:

Religião e poesia pretendem realizar de uma vez por todas essa possibilidade de ser o que somos e que constitui a nossa maneira própria de ser; ambas são tentativas de abraçar essa “outridade” que Antonio Machado chamava de “essencial heterogeneidade do ser”. A experiência poética, como a religiosa, é um salto-mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original (PAZ, 2012, p. 144).

Para Paz, intimamente solidárias, ambas as experiências, a religiosa e a poética, traduzem o homem para si mesmo. No limite dessas experiências está um sentido, ou a busca por algum sentido de vida. Entretanto, mesmo solidárias, a palavra poética não se confunde com a religiosa. Há na produção estética uma auto-referencialidade que se subtrai a qualquer instância superior: “A imagem se sustenta sozinha, sem necessidade de recorrer à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo” (PAZ, 2012, p. 144). A encomenda de Cara de Bronze ao Grivo, a viagem empreendida pela busca da poesia, isto é, pela imagem da mulher amada perdida, tanto emula Beatriz quanto à imagem e semelhança de Dante faculta ao amante seu próprio arrependimento.

Em toda experiência do sagrado se dá um elemento que não é temerário chamar de “sublime”, no sentido kantiano da palavra. E vice-versa: no sublime sempre se dá um tremor, um mal-estar, um pasmo e sufoco, que denunciam a presença do desconhecido e incomensurável, marcas do horror divino. Outro tanto pode-se dizer do amor: a sexualidade se manifesta na experiência do sagrado com terrível potência; e este na vida erótica: todo amor é uma revelação, um tremor que abala os alicerces do eu e nos leva a proferir palavras que não são muito diferentes das que o místico emprega. Na criação poética é um pouco parecido: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos (PAZ, 2012, p. 148).

Suzi Sperber, especialista na obra rosiana, não desmente a hierofania do texto poético. Em “Como delimitar o sagrado na escrita?”, Sperber conclui:

O universo do texto se refere à possibilidade de apresentar uma forma singular do ser no mundo. O texto ofereceria uma maneira de habitar o mundo aqui e agora de modo a torna-lo mais humano. Esta relação entre a realidade comum e o salto para um nível de humanidade mais profundo é outro aspecto que se abre para o sentido do sagrado. O texto – em prosa ou poesia – ao libertar-se do anedótico ou do ilustrativo, atinge um nível em princípio universal: o nível da espiritualidade. Este indicia o invisível e indizível (SPERBER, 2012, p. 18).

Segundo a pesquisadora, a hierofania característica do texto poético faculta a abertura dos sentidos do texto para outros domínios da experiência humana, como a epifânica – por exemplo. Dessa forma, o sistema setenário que subjaz à unidade Corpo de Baile corrobora a purgação do erro da avareza personificado em “Cara de Bronze”. E o senso de mistério e o sentido de transcendência, encarnados num protagonista que acusa a própria consciência de

excessivo apego aos bens materiais, são operados pelo vaqueiro Grivo, quando da *mimese* da sua viagem. É ao narrar em pormenores uma realidade vista, refletindo outra realidade vivida nas aventuras da estrada, que Grivo toca o coração do patrão. Tais aventuras, como o encontro com a prostituta Nhorinhá e a indelével perda da hipotética noiva, remetem às aventuras dos cavaleiros da *A demanda do Santo Gral*, já assinaladas pelo crítico Benedito Nunes, em *A Rosa o que é de Rosa*:

Quando a ação do conto principia, os vaqueiros trabalham, sob o sol e a chuva, na apartação do gado. Conversam sobre o Grivo, que já voltara, fazendo suposições acerca do real objetivo da viagem por ele empreendida. Aguardam que ele próprio venha narrar-lhes o que viu e o que trouxe. O cozinheiro de boiada Massacongo afirma que uma Noiva chegou, trazida pelo Grivo. Mas nada se sabe, a não ser que a viagem terminara.

Há nisso tudo a atmosfera medieval das cortes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassallos, nos romances de cavalaria, atmosfera que se coaduna com o estrato rural e feudal da sociedade brasileira, onde a ação do conto transcorre. O quarto de Cara de Bronze congrega uma pequena corte – distante e separada dos homens do campo, que desempenham tarefas comuns do cotidiano, não tomando parte nos exercícios de “imaginamento”. Só entre os cavaleiros da tábua há noção da Demanda, incompreensível para os de fora. E como em *A demanda do Santo Graal*, Segisberto Jeia, reencarnação sertaneja do rei Arthur, envia um outro a buscar aquilo de que necessita para a felicidade de seu reinado. Enquanto, naquele romance, é Galaaz, o melhor dos cavaleiros, quem parte, ficando o rei Arthur em Camelot, na estória de Guimarães Rosa é o mais perfeito dos homens de Cara de Bronze, vitorioso em todas as provas, e de origem obscura como Galaaz, quem sai na demanda do Graal da Palavra, que há de renovar e completar a existência do Patrão. Outro ponto de contato com os romances do ciclo de Graal é a doença de Cara de Bronze. Em algumas versões d’A demanda do Graal, o objetivo da busca é restaurar a saúde e devolver a juventude do Rei, enfermo e extremamente idoso (NUNES, 2013, pp. 89-90).

No que pesem as variações do enredo d’*A demanda do Santo Graal*, fato é que a proliferação dos “pontos de contato” – como especifica Benedito Nunes -, entre a novela medieval e o conto moderno sugere um aproveitamento da temática da viagem em função de uma encomenda. No caso da novela originária, uma relíquia do cálice Jesus Cristo com poderes mágicos de restauração (seja da saúde do Rei seja da ordem do Reino); no caso do conto futuro, a paisagem da terra natal e a passagem por um amor fugidivo reparam uma consciência culpada.

Para além dos efeitos benéficos da conquista da encomenda, o cavaleiro escolhido para tamanho empreendimento deve atender ao requisito da pureza de coração, isto é, deve estar despido ao máximo dos desejos carniais, e desejar sobretudo a própria transcendência espiritual. Uma alegoria da peregrinação religiosa, esta é a conclusão a que chega a pesquisadora d'*A demanda do Santo Graal*, Lênia Mongelli. Destrinchando cada um dos elementos composicionais da narrativa, Mongelli devolve a novela ao seu contexto de produção, justificando seu caráter de ascese.

[...] “demandar” é, sem que se possa confundir, “buscar as maravilhas da Santa Igreja”. Embora esta definição tome a “peregrinação” como “ir em romaria por lugares santos ou de devoção”, a palavra “maravilhas” polissemiza a acepção. De acordo com o glossário preparado por Augusto Magne, “maravilha” quer dizer “coisa de causar pasmo ou espanto. É o adjetivo latino neutro plural *mirabilia*, coisas admiráveis, reduzido a *merabilia* e substantivado no feminino singular. E estas “coisas” causam “pasma ou espanto” porque são as “grandes puridades que Nosso Senhor nom quis outorgar que homem as achasse que jovesse em pecado mortal”. Quanto a “puridades”, diz o glossário que, “no plural, são coisas ocultas e misteriosas”. Em sendo assim, “buscar” é, aqui, o mesmo que “desocultar” ou “desvendar”, carregando a “romaria” religiosa do léxico de significações esotéricas. Ou seja, não se vai apenas “adorar” ou “venerar” um santo ou objeto sagrado, mas sim “decifrar um mistério”, objetivo que exige o difícil requisito de “não estar em pecado mortal” (MONGELLI, 1995, p. 30).

Nesse sentido, Grivo, ao ser escolhido por Cara de Bronze para o cumprimento da tarefa de visita à sua terra natal, e a decorrente narrativa daquilo que viu e viveu, não apenas cumpre com maestria a demanda da palavra poética, como demonstra, ao longo da viagem, ser dono de um coração puro e senhor de um caráter em constante revisão de consciência. Seu encontro com a prostituta Nhorinhá e a perda da hipotética noiva testemunham uma castidade combatente da luxúria – principal inimigo dos cavaleiros da Távola Redonda do Rei Arthur.

Quando se desenrolaram as aventuras n'*A demanda do Santo Graal*, assistimos, de fato, a dois fenômenos: à dispersão dos cavaleiros, às voltas com seu destino individual, e à progressiva “tomada de consciência”, de cada um, de suas potencialidades e limitações. A alegoria da “guerra santa” que centraliza a mundividência da obra visa muito mais a objetivos interiores que exteriores, personificados pelo demônio da tentação. Recorde-se que “é o cânone 21 do IV Concílio de Latrão, de 1215, que torna obrigatório, para todos os cristãos, quer dizer, praticamente para todos os Ocidentais, a confissão anual”. De uma certa perspectiva, até poderíamos dizer que as aventuras

representam, para os cavaleiros, e sem que eles se deem conta disso, verdadeiros *casus conscientiae* (MONGELLI, 1995, pp. 56-57).

Em verdade, ao final da narração do Grivo, ficamos sabendo que Cara de Bronze chora e pede que um padre o abençoe. Assim, a tensão empática que se estabelece entre patrão e empregado, via mimese poética, fazem soberano e subalterno terem seus lugares na estratificação social trocados. Em outras palavras, quando o patrão se comove com a narração do empregado, confessando, indiretamente, um arrependimento, é porque a recepção da palavra poética chancela uma experiência originária, qual seja, a de iniciação ou de revelação de mistérios. Na penúltima página do conto, o narrador confessa:

Grivo (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi.” Aí, ele quis: - “como é a rede de moça – que moça nôiva recebe, quando se casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (ROSA, 2016, p. 143).

A analogia entre a função desempenhada por Grivo com aquela cumprida por Galaaz se estende para o domínio do sagrado. Considerado o melhor cavaleiro da Távola Redonda, Galaaz demonstra retidão e autocontrole, quando em companhia da filha do Rei Brutus. Perdidamente apaixonada pelo jovem, a princesa invade seu quarto. Posto à prova, Galaaz afirma sua castidade, sem deixar de considerar o pedido, na tentativa de evitar o suicídio da donzela.

- Ai, bõa donzela! Sofre-te ãu pouco e nom te mates assi ca eu farei todo teu prazer!  
E ela, que era tam cuitada que nom poderia mais, respondeo per sanha:  
- Senhor cavaleiro, tarde mo dissestes.  
Entam ergueu a espada e ferio-se de toda sua força per meio de peito, de guisa que a espada passou-a de ãa parte e caeu em terra morta que nom falou mais cousa (DSG, 2005, p. 95).

O episódio corrobora a pureza de coração de Galaaz, elevando-o ao estatuto de salvador, tal como o de Jesus Cristo. Segundo Mongelli, a semelhança entre os personagens da novela medieval e da narrativa bíblica não é gratuita; antes, é o esforço das confrarias cavalheirescas de atualizar o sentido último do sacrifício cristão: a remissão dos pecados e reunião do homem com Deus.

A dupla função de Galaaz é “renovar” a corte arthuriana pela solução das aventuras exemplares que encabeça (ou “provar para”) e “renovar-se” a si próprio pela purgação da mancha original (ou “provar-se”). No primeiro caso, os obstáculos são transportados sem dificuldades, porque “preparados” para que Galaaz possa exercer sua natureza de Cristo renovado; no segundo, coloca-se em causa sua fragilidade humana. Aqueles que apelam para a essência de Deus; estes, para a condição do Homem, polaridade que, como se sabe, caracterizou o percurso terreno de Cristo (MONGELLI, 1995, p. 73).

Contudo, o gênio poético rosiano não repete a tradição literária na sua integralidade, isto é, não faz uma paródia do cânone. Antes, o gênio poético de Guimarães Rosa parece cozer uma verdadeira colcha de retalhos a partir de fragmentos da memória cultural do ocidente, em princípio longínquos e esparsos. Quero dizer que se a viagem do Grivo à terra natal de Cara de Bronze é chancelada pela busca da relíquia do Santo Graal, e a iniciação de Galaaz se dá pelos mistérios da divina trindade do cristianismo; a iniciação aos mistérios do vaqueiro, por sua vez, se dará via tradição pagã. Em outras palavras, se a performance poética do Grivo, na busca pela imagem de uma noiva, se aproxima do desempenho de Galaaz em alcançar o Santo Graal e, com isso, redimir os pecados do homem na reunião com Deus; o vaqueiro escolhido por Cara de Bronze, por seu turno, não terá como meta a salvação da humanidade. Antes, Grivo, na condição de eleito, terá como sua a exclusividade da catábase, experiência de descida ao mundo inferior. A catábase é justamente o que parece estar sugerido no sonho de um sono, no alto da viagem do Grivo.

O Grivo estava no meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia. Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Saci encarapitado por sobre de sua cabeça – como se com as duas mãos e com o um pé se agarrando, e rabo para o alto: o Saczinho, como um macaquinho, como um gato. Ele se balançou, sete vezes (ROSA, 2016, p. 135).

O trecho acima é um dos mais enigmáticos e indecifráveis de todo o conto “Cara de Bronze”. Mobilizando várias figuras de tradição oral, como velhas, o saci, o número sete e seu décuplo, setenta, o narrador do conto atinge o máximo da expressão simbólica, avizinando a narrativa ao terreno do onírico. Contudo, a menção ao segredo que se revela no estalar de cada piolho morto lança a busca do Grivo numa descida ao reino dos mortos, experiência advogada pelos cultos órficos.

De acordo com o helenista J. P. Vernant, em *Mito e Religião na Grécia Antiga*, há na narrativa doutrinária do orfismo uma inversão da mitologia teogônica da tradição hesiódica, que vai da desordem à ordem, sob a soberania de Zeus. Como elucidada Vernant, no orfismo acontece diametralmente o oposto: da diferenciação de cada um dos seres à fusão com a unidade primordial.

Entre os órficos, dá-se o inverso: na origem, o Princípio, Ovo primordial ou Noite, exprime a unidade perfeita, a plenitude de uma totalidade fechada. Mas o Ser degrada-se à medida que a unidade se divide e se desmancha para fazer aparecerem formas distintas, indivíduos separados. E esse ciclo de dispersão deve suceder um ciclo de reintegração das partes na unidade do Todo. Será, na sexta geração, o advento do Dioniso órfico, cujo reinado representa o retorno ao Um, a reconquista da Plenitude perdida (VERNANT, 2006, pp. 82-83).

Alegando uma união indiferenciada com o princípio gerador da vida, o orfismo tem, por sua vez, na catábase de Orfeu, padroeiro da música e da composição poética, seu lastro mítico. Porque Orfeu se arriscou a resgatar a amada Eurídice no reino de Hades, guarda mistérios da descida ao mundo dos mortos. Embora se avenge que o ritual órfico tenha sido praticado e difundido já no período clássico, é nas *Geórgicas* de Virgílio que a descida de Orfeu ao Hades tem sua formulação melhor acabada. Segundo o poeta latino,

Ele [Orfeu], consolando seu desditoso amor com a cava lira, a ti cantava, doce esposa, a ti na deserta praia, só consigo, a ti o dia nascendo, a ti morrendo. E tendo adentrado até as gargantas do Tênaros, profunda porta de Dite, e o bosque sombrio de um negro temor, foi ter com os Manes, seu temível rei e os corações que não sabem abrandar-se às preces humanas (Virgílio, *Geórgicas IV*, 2014, p. 161).

Nesse sentido, a catábase sugerida pela revelação de segredos no estalar da morte dos piolhos encontra respaldo no sonho do Grivo com as setenta velhas e na companhia que o Saci lhe fizera ao longo da viagem. Assessorado por essas velhas, que encarnam uma tradição prístina e uma sabedoria popular devota e tribal, e acompanhado pelo Saci, figura folclórica protetora da mata e que atíça o medo nos homens, o vaqueiro Grivo tem, no ponto mais alto da sua viagem, a experiência da revelação de mistérios e a experiência de reunificação com Deus, pregada pelos ritos órficos.

Segundo consta no *Dicionário de Símbolos*, o número sete e seu décuplo representam um ciclo perfeito, isto é, “O número 7 é o símbolo universal de uma totalidade,

mas de **uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total**” (CHEVALIER, 2019, p. 827). Com a referência explícita à conclusão de um ciclo, a viagem do Grivo parece ter chegado ao seu fim, isto é, ao seu centro equidistante e ponto máximo de distanciamento do Urubuquaquá. Depois dessa experiência, só resta ao vaqueiro voltar e narrar o que viu e viveu na terra natal de Cara de Bronze.

Já a figura do Saci parece mesmo ter sido contrabandeado do livro de história infantil de Monteiro Lobato, *O Saci*, no qual o folclorista reúne as mais variadas reações dessa entidade da cultura oral brasileira. Além de descrever as trapaças do Saci para com os homens, Lobato também relata que o Saci “Remexe tudo, que nem mulher velha [...]” (p. 19), e que “O Saci gosta muito do número sete” (p. 20). Mas uma passagem da lenda do Saci, segundo Monteiro Lobato, é especialmente elucidativa para o aproveitamento que Guimarães Rosa faz da memória cultural brasileira na composição do seu “Cara de Bronze”:

— Vou revelar os segredos da mata virgem — disse-lhe o saci — e talvez seja você a primeira criatura humana a conhecer tais segredos. Para começar, temos de ir ao “sacizeiro” onde nasci, onde nasceram meus irmãos e onde todos os sacis se escondem durante o dia, enquanto o sol está fora. O Sol é o nosso maior inimigo. Seus Raios espantam-nos para as tocas escuras. Somos os eternos namorados da lua. É por isso que os poetas nos chamam de filhos das trevas. Sabe o que é trevas? (LOBATO, 2005, p.27).

É sintomático que Guimarães Rosa faça referência ao personagem do folclore brasileiro a partir da publicação de Monteiro Lobato. É na narrativa específica sobre o Saci que o narrador de Lobato descreve o movimento de geração e corrupção das almas com a alegoria da fada invisível da Vida. No diálogo entre Pedrinho e a entidade protetora da floresta, Saci explica ao menino o mecanismo de funcionamento do sopro vital que anima os seres de todas as ordens:

- Sim. Eu que enxergo tudo nunca pude ver a fada Vida. Só vejo os efeitos dela. Quando um passarinho voa, eu vejo o voo do passarinho, mas não vejo a fada dentro dele a empurrá-lo.

[...]

- E morrer? Que é morrer? A Vida então acaba, como a gasolina do automóvel?

— A Vida muda-se de um ser para outro. Quando o ser já está muito velho e escangalhado, a Vida acha que não vale mais a pena continuar

lidando com ele e abandona-o. Vai movimentar um novo ser. A fada invisível diverte-se com isso. (LOBATO, 2005, p. 42).

Em tom jocoso e descontraído, o Saci de Monteiro Lobato revela ao menino Pedrinho o segredo da vida e da morte, isto é, o mistério do regime de alternância vida – morte – vida. Sugerindo uma transmigração das almas, isto é, a transferência do sopro vital de um ser a outro quando da velhice, a metempsicose é também apanágio da teologia órfica. E embora o Saci de Guimarães Rosa não chegue ao ponto de suscitar a metempsicose, a entidade da floresta faz companhia ao Grivo ao longo da viagem e também está presente na modorra do vaqueiro. É quando Grivo cai no sono, que sonha com as setenta velhas. No sonho, Grivo matava os piolhos das velhas, tendo segredos revelados no estalar da morte.

Momento de catábase do conto “Cara de Bronze”, o sonho do Grivo com as setenta velhas, auspiciado pelo Saci, é o ponto mais alto da narrativa rosiana. No retorno da viagem, narrando o que viu e viveu daquilo que pode se lembrar, Grivo metaboliza a purgação da avareza de Cara de Bronze que, por sua vez, velho, expira a fada da Vida. Em outras palavras, a poética do Grivo sublima o erro de Cara de Bronze.

A catábase do Grivo no sonho com a morte dos piolhos faz o leitor menos desavisado se lembrar da *nékyia* de Odisseu, na *Odisseia* (XI, 23-28). Sob efeito de uma poção mágica preparada por Circe, a deusa-feiticeira, Odisseu reencontra com as almas de velhos conhecidos, como a do adivinho Tirésias, e as almas de outros guerreiros, como a de Aquiles, a Agamêmnon e a de Ajax. Descrevem os versos de Homero:

Lá, os animais do sacrifício, Perimedes e Euríolo  
seguraram; e eu puxei a afiada espada da coxa,  
cavei um fosso, cerca de um cúbito de altura e largura,  
e em sua borda verti libação a todos os mortos:  
primeiro, misto com mel, depois com vinho doce  
e a terça com água; em cima aspergi branca cevada.

O episódio do silêncio de Ajax ante o pedido de desculpa de Odisseu pela herança das armas de Aquiles se presta a Longino como exemplo lapidar do momento sublime na obra de arte. Eis a passagem em Homero (*Od.*, XI, 553-564):

“Ajax, filho do impecável Télamon, não irias,  
nem morto, esquecer a raiva contra mim pelas armas  
nefastas? Deuses tornaram-nas desgraça aos argivos.  
Como torre para eles, pereceste; os aqueus por ti,  
igual à cabeça de Aquiles, filho de Peleu,

afligiram-se sem parar ao faleceres. Nenhum outro é responsável, mas Zeus a tropa de lanceiros dânaos odiou de forma terrível e para ti fixou o destino. Mas vem aqui, senhor, para escutares palavras nossas: subjuga o ímpeto e o ânimo orgulhoso”. Assim falei, ele nada retrucou e foi atrás de outras almas rumo ao Érebo de defuntos finados.

Embora os conceitos de catábase e *nékya* sejam preservados nas suas diferenças, tanto a descida do Grivo ao mundo inferior quanto o reencontro de Odisseu com as almas dos mortos dão a revelar mistérios, constituindo-se no ponto mais alto de suas respectivas narrativas. Em outras palavras, o efeito do silêncio de Ájax no íntimo do ouvinte do poema de Homero é similar à sensação do estalar de piolhos no leitor do conto rosiano: isto é, a grandeza da obra de arte na sua profundidade.

Especificando esse ponto mais alto da obra poética como aquele que comove a audiência, qual seja, o instante no qual a paixão é mobilizada no interior do leitor/ouvinte, Longino identifica em tamanha emoção uma loucura de caráter divino:

Há, dir-se-ia, cinco fontes verdadeiramente capazes de produzir a grandeza do estilo, sendo previamente colocada, como fundamento comum a essas cinco formas, a aptidão à palavra, sem a qual não existe absolutamente nada. A primeira e a mais importante é a faculdade de lançar-se aos pensamentos elevados, como já nos explicamos na nossa obra sobre Xenofonte; a segunda é a paixão violenta e criadora de entusiasmo.

[...]

Pois eu afirmaria sem temor que nada é tão magnífico quanto a paixão genuína, colocada onde se deve, como se sob o efeito de um acesso de loucura ou do *pneûma*, ela soprasse no delírio do entusiasmo e desse aos discursos um ar apolíneo (LONGINO, 1996, pp. 53-54).

A paixão mobilizadora a que se refere Longino não é o sentimento exclusivo dos amantes, antes é o *πάθος* (*pathos*), sintoma ou mesmo a própria experiência da altura. Nesse sentido, o silêncio na *nekya* de Odisseu e o estalar na catábase de Grivo despertam, cada qual ao seu modo, a sensação de epifania por meio da palavra poética. Assim é que “Cara de Bronze” trata da busca pela palavra poética, pelo sublime da poesia, na acepção originária do termo.

A experiência da epifania parece ser justamente aquilo que Grivo cala na narração, como nos antecipa o narrador: “Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece” (ROSA,

2016, p. 124). O excerto abre a história propriamente que o vaqueiro tem para contar ao patrão. Precedido pelo étimo tupi *maranduba*, o comentário do narrador sinaliza tamanha saga do Grivo em busca da noiva de Cara de Bronze, advertindo o tom de mistério inerente à narração. Isto é, ao invés de aumentar o relato com o que não viu, Grivo omite o que mais viu. Nesse silêncio, surge a figura fantasmática de um Heráclito:

Em seu esforço para conhecer o visível, os homens são ludibriados como Homero, mais sagaz do que todos os gregos. Pois é a ele que ludibriaram os garotos que matavam piolhos, dizendo: “tudo, que vimos e pegamos, deixamos, tudo, que não vimos nem pegamos, trouxemos conosco” (HERÁCLITO, 1999, p. 73).

Segredo e silêncio modulam sua memória. Na nota de rodapé, segue-se um verdadeiro catálogo da flora encontrada, dos nomes das árvores lembradas. Como numa espécie de ruminância, Guimarães Rosa parece aqui estar digerindo a fibrosa noção de natureza e realidade sensível, segundo Plotino.

E se alguém perguntasse à natureza por que produz, se ela consentisse em dar ouvidos a quem pergunta e responder, diria: “Não devias perguntar, mas compreender também tu em silêncio, como eu, que me calo e não costumo falar. Compreender o quê? **Que o que é gerado é o que vejo em silêncio**, um objeto de contemplação que surge naturalmente, e que me cabe, eu que nasci de uma contemplação desse mesmo tipo, possuir uma natureza amante da visão (PLOTINO, *En.* III, 8, grifo meu).

Embora complexa e controversa, a noção de natureza plotiniana repousa sobre um saber intuitivo, não-argumentativo, que se dá na atividade da natureza mesma em contemplar a si própria. No trecho em questão, é a natureza ela mesma quem revela, contra a sua vontade, a atividade que executa. Nessa hierarquia metafísica, a natureza está no mais baixo nível ou no ponto mais distante do centro, o Uno. Fruto da atividade da alma que, por sua vez, contempla o intelecto, a natureza tem na sua carga genética os *logoi* (princípios de inteligibilidade) que, quando contemplados, produzem a realidade sensível, moldando a matéria antes informe. Em outras palavras, a natureza, em Plotino, é lógica, embora não detenha seus *lógoi*, opera por leis mudas. O comentário de Baracat Jr., tradutor e estudioso de Plotino, esclarece o trecho espinhoso:

Não que olhe para o universo, mas, sendo a manifestação da alma, como esta o é do intelecto, a natureza vê em si, ainda que imperfeitamente, todas as formas inteligíveis, ou melhor, os *logoi* dessas formas, que serão inseridos na matéria. Enfim, quando ela olha para si e percebe quem é, ela descansa tranquilamente, pois, com esse ato, ela produz, instantânea e prontamente o universo sensível, o resultado resplendente e gracioso de sua contemplação (BARACAT, In. PLOTINO, *Enéada* III.8 [30], p. 121).

Longe de fazer uma aplicação direta do pensamento plotiniano, ou uma ilustração das ideias do neoplatônico, Guimarães Rosa parece aproveitar o desenvolvimento da mística em Plotino para sua própria poética. Não seria o caso de uma alegoria da metafísica plotiniana na ficção rosiana, mas, antes, da importação de um princípio simbólico: onde, em Plotino, a natureza silencia, em “Cara de Bronze”, diante da experiência com a natureza, Grivo se cala.

O caso aqui é emblemático, pois ao mesmo tempo em que Grivo passa, ao longo de sua viagem, por experiências da ordem do sagrado e do mistério, experiências essas jamais confessadas; o vaqueiro recebe a revelação do segredo da natureza: a comunhão com o Uno, no repouso intuitivo da sua lógica secreta. Silenciosa, a natureza atua na matéria porque não tem consciência da sua própria inteligibilidade. Segundo o religioso espanhol, José Antúnez Cid, “La naturaleza, inconsciencia lógica, es la mediación necesaria que sostiene Plotino para que haya comunicación entre lo material y el orden metafísico” (CID, 2006, p. 36).

Nesse sentido, o catálogo das árvores, as pessoas de árvores com seus nomes e variantes, quando memoradas por Grivo, não corresponde exatamente à sua experiência de encontro com a natureza. Esse catálogo já corresponderia à expressão do produto da natureza, segundo Plotino. Antes, o autêntico e original encontro se dá no mistério revelado apenas ao vaqueiro, que se mantém em segredo e silencia o *logos*, tal qual a natureza contempla e repousa sobre si mesma, prescindindo da consciência de suas razões germinais. Se, em Plotino, a contemplação mesma da natureza é silenciada, a revelação dos mistérios ao Grivo também o é. Em outras palavras, a experiência onírica do Grivo é da mesma ordem que a da contemplação da natureza: sigilosa. A maranduba do Grivo é uma hierofania.

## 5. Lélío e a gula

Talvez a narrativa que ocupa a quinta posição no ciclo *Corpo de Baile* seja a que mais sutilmente se aproxime da expiação dos sete pecados capitais, delineada por Dante, no **Purgatório**. Como justificar a associação de um vaqueiro, solteiro, recém-chegado a uma fazenda em franca decadência com a tentação da gula? E por que seria a gula e não a luxúria o erro a ser purgado, uma vez que Lélío se relaciona com sete mulheres, sem nunca se contentar com nenhuma delas? Uma pista para o entendimento dos apetites corpóreos justapostos aos desejos eróticos pode ser rastreada através do comentário do pesquisador Fernando Muniz, em *Prazeres Ilimitados*:

Na herança cultural grega, Eros tinha um sentido amplo que abarcava tanto desejos sexuais quanto apetites como a sede e a fome. Mesmo quando o termo passou a designar especialmente certas relações entre pessoas, essas relações eram entendidas segundo o modelo da fome e da sede. Eros esteve sempre na lista das necessidades naturais, básicas e compulsivas do ser humano. Segundo essa visão, o desejo sexual desencadeado pela visão da beleza de um corpo ofereceria a mesma promessa de satisfação que qualquer outro objeto físico poderia oferecer. E bastava que o objeto fosse adquirido, possuído e consumido para que o desejo desaparecesse no próprio ato de satisfação. Qualquer objeto do mesmo tipo ofereceria a mesma satisfação, como qualquer bebida ou comida (MUNIZ, 2015, p. 89).

Como descreve Muniz, desejos eróticos e apetites corporais são intercambiáveis na cultura grega, porque seu impulso divino, Eros, atuava tanto na sedução quanto na satisfação da fome e da sede. Mais de dois milênios depois, a similaridade da saciedade das necessidades básicas do homem, como comer e beber, com o desejo sexual parece se manter no escopo dos prazeres do corpo. Embora mais de vinte e cinco séculos separem o auge da produção da cultura clássica do nosso modernista Guimarães Rosa, o conto “A estória de Lélío e Lina” cifra a falta de moderação do protagonista no horizonte dos sete pecados capitais.

Frequentando a casa das duas prostitutas, envolvendo-se com duas filhas de colegas seus, visitando uma mulher muda e traindo a confiança de um amigo ao se envolver com sua esposa, Lélío acumula dissabores nos desamores, como pondera dona Rosalina: “Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flor de cova, em cima de criatura viva?!” (ROSA, 2016, p. 240). Insaciável, Lélío já aportara no Pinhém evitando confusão, como relata o narrador: “Estava na Tromba-d’Anta, e um dia não pudera continuar ali. Por conta também de uma

mulher, Maria Felícia, dela viu que não estava gostando em ponto de uma decisão; e o marido, um boiadeiro quase ausente, acabara compondo desconfiança” (ROSA, 2016, p. 152).

Fugitivo, Lélío se instala na fazenda do seo Senclér não sem antes provar sua serventia ao patrão e aos demais vaqueiros. Aristó, líder dos empregados, é quem atesta a qualidade do novato: “A Lélío pesava a estreita presença de Aristó, que o punha em prova” (ROSA, 2016, p. 160). Derivada do adjetivo superlativo ἄριστος (*áristos*), o melhor, a alcunha do líder nomeia sua virtude: “Mas o que sabia o antigo certo, por riba de todos, por tudo, era mesmo o danado do Aristó” (ROSA, 2016, p. 157). Em teste, Lélío quer mostrar serviço e se arrepende: “Bem feito, p’ra mim – Lélío pensou – por estar querendo me proceder; que é que eu tenho, se este ou os outros acham que eu sou ou não sou um vaqueiro de primeiras qualidades?” (ROSA, 2016, p. 163). Em clima de competição, a confiança dos vaqueiros virá paulatina e gradativamente, todos confessando segredos e querendo Lélío por melhor amigo. Um deles, Canuto, parece querer se aproximar de Lélío, declarando ser afilhado de seu pai: “A gente se reconhece, sincero, que nós dois somos malungos: eu sou afilhado de padrinho Higino, de seu pai...” (ROSA, 2016, p. 149).

Embora haja necessária cooperação entre os vaqueiros, nas conversas íntimas que Lélío tem com cada um, os homens deixam escapar uma rivalidade latente entre eles. Cada qual querendo provar sua coragem e afirmar sua honra, os vaqueiros comentam sobre a vida dos outros vaqueiros, competindo entre si. A disputa se acirra quando da conquista de uma mulher. No páreo dos apetites eróticos, ninguém supera a voracidade de Lélío, que clandestinamente se encontra com Jiní, esposa de Tomé. Amantes, Lélío e Jiní se consomem numa espécie de aglutinação do adultério:

Os dois caíam um no outro, se reajuntavam com fome fúria, como um fim. Alumiava-os a candeia de mamona, que aumentava o tamanho do cômodo, dependurando sombras por entre avermelhados caminhos. E cada dia eles sabiam menos um do outro, só aquele gosto airado de seus suas peles e calores, que se atiravam, e não cediam paz, mas apontavam com tantos rumos. A Jiní era trago desprendido de cálice ou garrafa, uma tonteira de se beber. Não falavam, por assim. Ela não falava. Às vezes, de sofogo, soltava por entre dentes: - “Faltam seis dias, para ele voltar...” E, de repente agoniada, por essa lei de prazo que os ameaçava, avançava nele. Às vezes Lélío tinha receio. Não via o mingo amor, não sentia que ele mesmo fosse para ela uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse. Parava nele uma vontade de esbarrar e conversar, perguntar pelo Tomé. Mas ele mesmo não queria. Nem podia ver os trens do Tomé – um velho chapéu, um paletó dependurado (ROSA, 2016, p. 208).

Na descrição do clandestino encontro erótico de Lélío com Jiní, não faltam referências aos apetites dos amantes, que remetem ao erro da gula intensificado pela traição de uma amizade. A fome de ambos, o trago de bebida a que o corpo de Jiní é comparado, e o prazo de validade do encontro estreitam a intercambialidade dos desejos sexuais pelos apetites, reforçando a tese segundo a qual a quinta narrativa de *Corpo de Baile* trata, indiretamente, da purgação do excesso e da falta de moderação.

Segundo Tomás de Aquino, a gula se caracteriza pela falta de controle nos apetites corporais:

Em algumas paixões, acontece que há mais pecado quanto mais difícil é submetê-las à regra da razão. Ora, entre todas as paixões, a coisa mais difícil de ordenar é o prazer segundo a razão e principalmente os prazeres naturais que são “companheiros da vida”. É precisamente o caso dos prazeres do comer e do beber, sem os quais não é possível a vida humana, e é por isso que é em relação a esses prazeres que frequentemente se transgride a regra da razão. Essa transgressão é o pecado da gula, daí que se diga que a gula é a falta de moderação no comer e beber (AQUINO, 2001, p. 104).

Numa comparação com a *Divina Comédia*, Dante ouve no sexto andar do **Purgatório** (XXIV, v. 154-157):

“Venturoso é aquele a quem acena  
a graça”, ele dizia, “que então, liberto,  
no peito o gosto imoderado frena,  
concedendo-lhe apenas quanto é certo”

Tradicionalmente ilustrada pelo excesso no comer e no beber, a tentação da gula dissimula um estado anímico, a insatisfação. Em outras palavras, o guloso é psicologicamente impossibilitado de saciar sua fome e sede, cedendo à sofreguidão. A penitência prevista no **Purgatório** (XXIII, v. 64-69) dantesco, por sua vez, é a própria fome e sede:

Toda essa gente, que chorando canta,  
por ter cedido sem limite à gula,  
em fome e em sede aqui se refaz santa.

De beber e comer nossa ânsia açula  
o olor do fruto e da água que, ao verter  
da penedia, na ramagem pulula.

Profundamente piedoso, Dante é capaz de contemplar a magreza dos corpos com que se depara na expiação do pecado da gula, em função do resgate do amor de Beatriz. No conto rosiano, a perfídia atina a consciência de Lélío, que se culpa pela deslealdade para com o camarada, Tomé: “Lélío hesitou. Por palavra, vida salva: - por ter se lembrado disso, ele se tirara de pôr mãos para alguma loucura; mas, se nele mesmo o engano era corpo, e repente de corpo, que dirá da Jimí?; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado?” (ROSA, 2016, p. 240).

Paradoxalmente, se no **Purgatório** a falta ou carência de alimento é o castigo para quem não teve temperança, no *Banquete*, de Platão, ela é a própria condição do amor, segundo Diotima (202d): “[...] Eros, na medida em que carece de coisas boas e belas, deseja essas próprias coisas de que carece”. No diálogo platônico, Sócrates, em uma breve exposição sobre o duplo aspecto da divindade, evoca o mito de Eros uma vez transmitido pela sacerdotisa:

Por ocasião do nascimento de Afrodite, os deuses realizaram uma grande festa, estando presente Poros, o filho de Metis. Após haverem banqueteadado, eis que surgiu Penia, a mendigar, como o faz habitualmente quando ocorre uma festa, e permanece junto às portas. Ora, aconteceu de Poros embriagar-se de néctar (não havia ainda vinho) e penetrar no jardim de Zeus onde, tomado pela indolência, acabou adormecendo. Ora, Penia, sendo ela própria tão destituída de recursos, tramou ter um filho com Poros. Assim, deitou-se com ele e deu à luz Eros. Isso explica porque Eros desde o início tem sido o atendente e o servidor de Afrodite: de fato ele foi gerado no dia do nascimento dela e é, além disso, naturalmente um amante da beleza, uma vez que Afrodite é particularmente bela. Na qualidade de filho de Poros e Penia, coube-lhe uma sorte semelhante à deles. Em primeiro lugar, está sempre na penúria e está longe de ser, como a maioria imagina, delicado e belo: pelo contrário, é rude e enrugado, anda descalço, e não tem lar; deita-se constantemente sobre a terra nua, pois não dispõe de um leito, descansando junto às soleiras das portas e às margens das estradas ao ar livre; coadunando-se com a natureza de sua mãe, permanece convivendo sempre com as privações. Entretanto, assemelhando-se a seu pai, é um planejador que visa a tudo que é belo e bom e, de fato, ele é corajoso, impetuoso e intenso, um admirável caçador, o tempo todo urdindo estratégias; desejoso e amante da sabedoria, passa a vida em busca do entendimento; por outro lado, é mestre da prestidigitação, com as poções e o discurso artificioso (PLATÃO, *Banquete*, 203b-e).

O trecho do diálogo comporta tantos aspectos quantos devem ser nossos minutos de atenção. Primeiramente, trata-se de uma mulher na função de sacerdócio e, portanto, portando um saber a ser considerado. Voz feminina única em toda a obra platônica, Diotima encarna a um só tempo a exceção (sua presença numa sociedade patriarcal), e a regra (a

confiança na narrativa mítica enquanto acesso ao mundo real). Sintetizado numa única personagem, a voz de Diotima presentifica um poder de revelação da realidade na medida em que se faz alternativa à tradição poética. Em segundo lugar, a versão de Diotima para Eros, atribui dupla origem ao patrono do desejo: filho de Poros, personificação divina do recurso ou expediente, e Penia, personificação divina da penúria ou pobreza. Assim, na explicação da sacerdotisa, Eros é obrigado a agir por necessidade ou carência, e age propriamente por encontrar caminhos ou saídas. Em terceiro e em último lugar, o trecho do diálogo reconhece na força do desejo o fundamento de uma ética, a saber, o prosseguir conforme a necessidade. Sobre o impulso da divindade na vida humana, comenta Fernando Muniz:

Como o apetite, Eros, a divindade, também “vive permanentemente com a deficiência”, segundo Diotima. A beleza visível que aciona o movimento circular e repetitivo do apetite passa a ser também a mola propulsora da espiral ascendente de *eros* na direção da visão intelectual da beleza (MUNIZ, 2015, p. 96).

O tom revolucionário da intervenção de uma voz feminina em um espaço majoritariamente masculino é avaliado por Martha Nussbaum, em *A fragilidade da bondade*:

O ensinamento de Diotima depende fundamentalmente das próprias crenças e intuições de Sócrates; assim como o próprio Sócrates quando examina um aluno, ela alega estar mostrando a ele o que ele mesmo realmente pensa (201e, 202c). Resta, porém, o fato de que foi preciso uma intervenção externa para convencê-lo de que para abraçar certas crenças era necessário abandonar outras. Sem isso, ele poderia ter continuado a viver com incompatíveis, sem perceber como colidem. [...] A fama e a autoridade fictícias de Diotima derivam, diz-nos Platão, de seus benefícios a Atenas no período da grande praga, quando ela teve êxito em adiar a catástrofe por dez anos (201d). Essa invenção é também significativa. Aqui, diz Platão, está uma pessoa capaz de trazer grandes benefícios à cidade, capaz mesmo de impedir uma moléstia perigosa, somente se nos convencermos a abandonar, sendo ela nossa guia, nossos caminhos centrados no humano e que o reverenciam. O retrato que Platão faz do guia externo indica que nossa salvação pode vir a nós de fora – isto é, ao custo de abandonar algumas crenças e relações que nós, como humanos agora estimamos (NUSSBAUM, 2009, p. 155).

Lélio, vaqueiro, solteiro. Trazendo consigo um desejo nunca saciado pela filha de seu antigo patrão, caminha em direção ao amor conforme cada mulher que vem a conhecer: frequenta a casa das prostitutas, Tomázia e Conceição; namora Manuela e Mariinha, filhas de

colegas; visita Caruncha, uma mulher muda e com filho pequeno, e torna-se amante de Jiní, esposa de outro colega vaqueiro também. Entre uma aventura amorosa e outra, Lélío encontra consolo na amizade de dona Rosalina, assimilando seus ensinamentos.

Lélío, insaciável no amor tal qual prescreve Diotima, beira à tentação da gula ao desejar todas sem optar por nenhuma. Lina, espécie de curandeira que conhece o valor medicinal das ervas do mato, remedia com palavras a frustração amorosa de seu jovem amigo: “A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo. A velhinha sabia” (ROSA, 2016, p. 202). Clímax de uma glotonice, o caso com Jiní, interpretado por Lina, revela a Lélío sua falta de moderação:

Não havia mais Jiní, ela compreendia. Mas, mesmo por alto, ele tinha de contar o que se passara. Pela primeira, ela o reprovou, mas com ainda maior doçura: -“Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flor de cova, em cima de criatura viva?!” Lélío hesitou. Por palavra, vida salva: - por ter se lembrado disso, ele se tirara de pôr mãos para alguma loucura; mas, se nele mesmo o engano era corpo, e repente de corpo, que dirá a Jiní; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado? – “Esteja sempre certo, meu Mocinho. E ninguém não sabe: talvez o céu não cai é só mesmo por causa do voo dos urubus...” (ROSA, 2016, p. 240)

A pesquisadora Suzi Sperber, analisando a relevância epistêmica de Lina na compreensão do caso extra-conjugal, conclui:

Em todas as suas considerações, Rosalina revela sabedoria de forma poética. Entendendo a sabedoria de Rosalina como uma ficcionalização do conhecimento platônico, recorro a Benedito Nunes (1994, p. 133), o qual, inspirando-se nos estudos de Jung, associa “Sofia” a Dona Rosalina: “Na escala da simbologia amorosa em que devemos situá-la, Rosalina merece o lugar de Sofia, *Sapientia*, última etapa da cultura de Eros” (SPERBER, 2015, p. 103).

Habilidosa, Lina expurga em palavras o excesso de Lélío:

Às vezes, eu acho que você gosta é mesmo daquela moça de Paracatú, a filha de um senhor Gabino... Só porque ela está tão fora de alcances, tão impossível, que você tem licença de pensar nela sem a necessidade de pensar logo também no que você é e não é, no que você queria ser... (ROSA, 2016, p. 225).

Sobre o efeito purificador que Diotima exerce na ascese de Sócrates, comenta Nussbaum:

[...] uma vida humana começa a adquirir forma uma vez que se faz a ascese. Sócrates é colocado diante de nós como exemplo de um homem no processo de se tornar auto-suficiente – colocado diante de nós, em nosso estado ainda não-regenerado, como um importuno ponto de interrogação e desafio. É essa a vida que queremos para nós? É dessa maneira que queremos, ou precisamos, ver e ouvir? Não nos é permitido ter o pensamento aconchegante de que a pessoa transformada será exatamente como nós, apenas mais feliz. Sócrates é bizarro. Ele, de fato, “não é semelhante a nenhum ser humano” (NUSSBAUM, 2009, p. 161).

Novamente, é preciso pontuar que Guimarães Rosa, leitor de Platão, não ficcionaliza uma aplicação direta da teoria platônica. Antes, faz um aproveitamento temático, ao seu modo de conceber a criação literária. Em outras palavras, dona Rosalina não é Diotima; é tal como Diotima: amiga de Lélío, guia o insaciável amante em sua ascese espiritual. E Lélío, por sua vez, também não é Sócrates; é tal como Sócrates: disposto a apaziguar suas frustrações amorosas, acata os ensinamentos de uma mulher mais velha e, portanto, mais experiente.

Desse modo, a ascese que Diotima propõe a Sócrates se assemelha aos conselhos dados por dona Rosalina ao vaqueiro Lélío. Se, por um lado, a sacerdotisa expõe ao grego a concepção de *eros*, sua natureza divina e sua função epistemológica; por outro, a curandeira Lina apazigua os impulsos eróticos de Lélío, sugerindo, pela via tortuosa da paixão, a contemplação da Beleza. Numa justaposição à contrapelo, tanto Diotima quanto Rosalina ecoam a confissão da gula em Agostinho:

Exposto, portanto, a estas tentações, combato quotidianamente contra a concupiscência do comer e do beber, pois esta paixão não é coisa que se possa cortar logo de uma vez, com o simples propósito de jamais a tocar para o futuro, como pude fazer no concúbito. Por isso, devemos ter mão nos freios do gosto, para afrouxar as rédeas com moderação, ou retesá-las (AGOSTINHO, 2011, p. 246).

No trecho em destaque, Agostinho reconhece o grau de dificuldade com que se impõe a virtude da temperança, exigindo do adepto uma verdadeira escalada no sentido da purificação. Talvez pudéssemos afirmar com essa analogia que Lélío, conduzido por Lina, aprende a autossuficiência tal como Sócrates aprendera de Diotima, alcançando a visão do Belo com a lembrança da Moça Linda do Paracatú. À transformação da frustração do desejo carnal

no desejo espiritual pela Moça corresponde à visão dantesca de Beatriz, na passagem do **Purgatório** ao **Paraíso**:

sobre um véu níveo cingida de oliva,  
dama me apareceu num verde manto  
sobre as vestes da cor de chama viva;

e o espírito meu que, desde tanto  
tempo, não fora mais por sua presença  
arreatado, já a tremer de espanto,

sem ter pela visão sua conhecença,  
mas, por efeito que dela partiu,  
de antigo amor senti a força imensa.  
(DANTE, **Purgatório**, XXX, vv. 31-39)

Por ser leitor de Platão e de Dante, Guimarães Rosa funde na imagem de Lélío as duas tradições, a clássica e a judaico-cristã. Ao imputar no vaqueiro, solteiro, a tentação da gula expressa na falta de moderação, o narrador promove no protagonista uma ascese expiatória com a ajuda da sapiência de dona Rosalina. “Amizade que viera rompendo” (ROSA, 2016, p. 202), a relação de Lélío com Lina desmente a costumeira insatisfação do vaqueiro com as inúmeras mulheres. Antes, Lélío e Lina, confidentes, incorporam a típica iniciação do discípulo nas lições do mestre: “A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que ele estava sentindo. A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição” (ROSA, 2016, p. 202).

Se todos os vaqueiros oferecem amizade ao forasteiro, é Dona Rosalina quem ganha sua lealdade. O passo dado em direção a uma relação que se aproxima mais da amizade que da consumação do desejo erótico com Dona Rosalina, promove em Lélío a volta da e pela Moça Linda do Paracatu. Fantasmática, a filha do patrão habita no imaginário do vaqueiro tanto como uma assombração, como a frustração de um desejo, quanto um modelo de beleza a ser visto e contemplado, como uma meta a ser atingida. Em outras palavras, Lélío esforça-se para se esquecer da pessoa física da Moça do Paracatu para se lembrar da sua imagem enquanto forma ideal, e somente logra a contemplação porque soube ouvir as palavras de Dona Rosalina.

Tal como Diotima a Sócrates, Lina converte Lélío nas suas próprias convicções: “Bem viu, quem sabe? Você mesmo não entende que – amar por amar – talvez seja melhor amar mais alto?” (ROSA, 2016, p. 246). Não muito diferente disso, diz Diotima: “Penso, efetivamente, que fazendo contato com o indivíduo belo e o tendo como companhia, ele gera e

concebe o que sente há muito tempo dentro de si, e não importa se estão juntos ou separados, ele se recorda de sua beleza” (PLATÃO, *Banquete*, 209c).

O processo de anamnese, ou de reminiscência, posto na boca de Diotima, sugere algo mais que uma recordação das formas ideais. Sacerdotisa e praticante de rituais de mistério, Diotima insinua uma verdadeira transformação no interior de Sócrates, ao apontar para o caráter ascético e beatífico da contemplação da beleza:

Quando alguém foi encaminhado até aqui na arte do amor, transferindo-se de contemplação em contemplação das coisas belas, fazendo-o numa progressão correta e regular, à medida que aproximar-se da meta das coisas do amor, terá a si revelado uma visão extraordinária, bela em sua natureza [...] (PLATÃO, *Banquete*, 210e).

O extraordinário da visão de que adverte Diotima está expresso pelo adjetivo θαυμαστός (*thaumastós*). Vocábulo caro à obra platônica, o adjetivo *thauma* se presta a qualificar um tipo de experiência, a do espanto ou surpresa, pelo seu grau de ineditismo. Não seria o espanto, a surpresa ou a admiração a sensação de Lélcio quando da visão da Moça do Paracatu?

E viu a moça. Naquele momento, o que ele sentiu foi quase diferente de sua vida toda. A modo precisasse de repente de se ser no pino de bonito, de forçoso, de rico, grande demais em vantagens, mais do que um homem, da ponta do bico de bota até o tope do chapéu. Tinha vexame de tudo o que era e do que não era. Ave, na vivice do rosto daquela Mocinha, nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança sem paragens. Dava para um homem se estremecer mais uma ambição do que uma saudade. Ou, então, uma saudade gloriada, assim confusa (ROSA, 2016, p. 153).

Diotima, porém, tira consequências ainda mais graves da visão da beleza: “Qual o efeito se pudesse contemplar a própria beleza divina, sob sua forma única?” (212a), pergunta a Sócrates. A própria sacerdotisa responde com a virtude - a ἀρετή no nome do vaqueiro Aristó na obra rosiana -, e a imortalidade (ἀθάνατος). Guimarães Rosa não parece sugerir tamanha transformação no interior de Lélcio: da consciência da condição humana à imortalidade; mas dá a entrever uma consciência outra: “Tudo era o contrário: agora, sim, sentia a Sinhá-Linda mais sua. Se ela se fora, por aí, por essas lonjuras do mundo, então estava tão perto dele, de um modo que não doía. Agora, que a perdera ganha. Agora, que não sabia nada” (ROSA, 2016, p. 248).

Segundo a revelação de Diotima, a dupla origem mítica de Eros (filho de Penia e Poros ao mesmo tempo), e a atuação da divindade no mundo humano (carente e, portanto, faminto por coisas belas e boas), confere ao *daímon* do desejo um caráter revolucionário. Lançando mão do símile dos degraus de uma escada, o exercício espiritual proposto pela sacerdotisa começa pelo desejo de um belo corpo, passando pelo apaixonamento pela beleza de todos os corpos, seguida da visão da forma ideal da beleza e da superioridade da beleza das almas em relação à beleza dos corpos, atingindo, por fim, a visão extraordinária do Belo que é o Bem (210a-e).

Na revelação de Diotima, congênito ao caráter revolucionário de *eros* é sua especificidade mística, isto é, a possibilidade da experiência da presença da divindade. Segundo a descrição de Diotima, enquanto *daímon*, Eros cumpre os papéis de intermediário, nem belo nem feio, e de mediador, nem um mortal nem um deus. Assim é que, apaixonado, isto é, sob o jugo de Eros, o amante tem a virtualidade da experiência mística. Para Giovanni Reale, tamanha ambivalência é suficiente para justificar a função de unificador da totalidade da realidade embutida em Eros. Em *Eros, demonio mediador*, o historiador da filosofia argumenta:

Pero Eros es aún más: además de “intermedio”, es también “mediador”. Es fuerza propulsora que vincula los opuestos y conduce siempre más cerca del término positivo. Éste es el concepto que encamina hacia la revelación de su naturaleza, de la que ahora hablaremos.

[...]

Pero este gran demonio intermedio entre lo inmortal y lo mortal tiene un poder extraordinario, el de «mediador» en todos los sentidos. En particular, es mediador entre lo divino y lo humano: es una auténtica copula mundi. (REALE, 1997, pp. 75-76).

Não poderia aqui demonstrar o extravio que Plotino faz das palavras de Diotima para a sua própria metafísica. Mas suspeito de que o neoplatonista encontra na dialética platônica uma demonstração lógica para sua própria instância supralógica, o Uno. Arrisco, no entanto, resumir: uma vez intermediário e mediador dos polos humano e divino, *eros* se faz a própria força ou energia cinética que movimenta paulatina e gradativamente os corpos da realidade sensível em direção às formas ideais e conduz a alma humana individualizada na experiência sagrada da presença do Belo e do Bom, que é o Uno. Em estudo sobre a força e a função das imagens míticas em Plotino, a pesquisadora Loraine Oliveira descreve:

[...] o *daímon* Eros também representa o olhar em ato da alma do mundo e, por extensão, das almas individuais. Traduzindo em termos metafísicos, Eros-*daímon* é o olhar amoroso em ato dirigido para o alto, ou seja, é efetivamente o amor que a alma do mundo e as almas individuais nutrem por sua origem, e que a eleva, as unifica.

[...]

Em outros termos, o *daímon* é a personificação do destino individual de cada alma (OLIVEIRA, 2013, pp. 168-172).

Eros, energia cinética que unifica a multiplicidade e propicia o encontro do homem com Deus, parece ser justamente o princípio ativo nas andanças de Lélío. Da fuga da fazenda da Tromba-d’Anta por causa da Maria Felícia, para as mulheres da fazenda do Seo Senclé, Lélío progredirá de corpo a corpo à beleza dos corpos, à beleza das almas dos corpos e, por fim, à experiência sagrada da presença divina. Em franco exercício espiritual, a gula de Lélío com as tias, Tomázia e Conceição, com as moças, Manuela e Mariinha, com a muda Caruncha e com a adúltera Jiní, cederá paulatina e gradativamente à presença serena da Moça Linda do Paracatu: “Aí, a boa lembrança de Sinhá-Linda pertencia a ele, a todo momento, livre de todo ascoroso, tão linda e não era mal-aventurada, ela estava em toda parte” (ROSA, 2016, p. 249). Por sua vez, a onipresença da Moça do Paracatu na memória de Lélío, isto é, na sua experiência de vida, remete diretamente à experiência do encontro com o Uno plotiniano: “Por isso também, há por toda parte a ascensão ao uno. Em cada coisa há um uno, a que ascenderás, e este universo ascenderá ao uno anterior a ele, não absolutamente uno, até que se chegue ao uno absoluto; mas este não mais ascenderá a outro” (PLOTINO *Enéada* III.8).

Consenso entre os estudiosos de Plotino, a visão do Bem, isto é, a experiência de encontro com o Uno é uma experiência mística que, por sua própria natureza, proporciona ao asceta uma alteração de consciência. Isto é o que defende o tradutor das *Enéadas*, José Carlos Baracat Jr.:

Na experiência mística, portanto, o intelecto depõe sua atividade intelectual, seu estado normal e desperto, e substitui esse “eu” por um outro que o transcende; trata-se agora de seu “eu” supra-intelectivo, que não pensa e apenas ama o Bem/Uno. Será esse “eu” somente o que permanecerá ativo “no momento sublime do *unimesmamento* com o Bem/Uno” (Igal, 1998-1999, vol 1, p. 101). Por isso, a alma, que retorna ao intelecto para unir-se ao Princípio, ao “unimesmar-se” com ele, não sai literalmente de si, mas apenas modifica seu estado habitual de operar, altera sua consciência (BARACAT, 2008, p. 182).

Reconhecendo a similaridade entre a experiência mística descrita por Plotino, no encontro com o Uno, e aquela encontrada no Novo Testamento, do homem na presença de Deus, através da qualificação do espanto, da maravilha e do assombro, Baracat aproxima as tradições clássica e judaico-cristã:

Assim como Platão e Aristóteles e toda a tradição pedagógica helênica, Plotino considera o *thaûma* um elemento importante para o filosofar, pois incita na alma o desejo pelo conhecimento e, ultimamente, o desejo de unir-se ao princípio primordial, o Bem. *Thámbos*, por sua vez, designa um tipo de “terror sagrado que se sente ante a aproximação de uma pessoa ou objeto impregnado por uma força sobrenatural” [...]. Nesse sentido, o thámbos plotiniano se aproxima mais da tradição cristã, como podemos comprovar em diversas passagens do Novo Testamento (por exemplo, Marcos 1:27 e 10:32; Lucas 2:36 e 5:9) (BARACAT, 2008, p. 184).

Assim é que sob a égide do extraordinário, sigo uma leitura da revelação de Diótima feita por Giovanni Reale, a contrapelo do anacronismo histórico:

Más radicales y penetrantes son todavía las observaciones de Krüger. Con su teoría de la trascendencia, Platón separó nítidamente los dioses del mundo, e incluso afirmó, en uno de los pasajes arriba leídos, que “un dios no se mezcla con el hombre”, cavando, así, un abismo entre dioses y hombres. Ahora bien, observa Krüger: “Si no existe un amor de Dios hacia los hombres, que es la gracia, la cual supera el abismo que los separa, entonces, sólo el poder de un deseo autónomo, el amor demoníaco del hombre, que lo impulsa, insatisfecho, más allá de toda cosa mundana, puede conducir a Dios o, por lo menos, puede querer conducirlo. En lugar de Cristo, en el “misterio” de la filosofía platónica, se encuentra el mediador Eros, y ésta es la doctrina propiamente *teológica* de Diótima” (REALE, 1997, p. 77).

Na narrativa rosiana, o protagonista opera uma verdadeira revolução no seu íntimo. Da consciência do erro da gula explicitado na relação com Jiní, Lélío purga o pecado, aceitando de bom grado a graça do amor inalcançável pela Moça Linda do Paracatu.

## 6. Soropita e a vaidade

Soropita entra agora no PURGATÓRIO. (Tudo Dante).

*J.G. R. em correspondência com seu tradutor italiano*

Desde seu surgimento, a Literatura se esmera em tematizar o amor. Já em Homero, o adultério feminino justifica uma guerra e o resgate de Helena é motivo de honra para o marido traído. Sobre a primeira heroína da história da Literatura, comenta Eva Brann:

I think she is the prototype of the hypernaturally beautiful woman who, forever looked at by all men, really like none of them. What she likes is to be in a throng of Trojan women, the scandalous center of chat; when Aphrodite comes to her, the goddess wisely takes the shape of an old loved woman attendant (BRANN, 2002, p. 157).

Argumentando que a *Odisseia* já trata de fazer uma revisão dos arquétipos de heróis em relação à *Iliada*, Brann identifica um arrependimento na imagem de Helena:

Now it is the tenth year Troy, and Telemachus arrives. Helen is a woman of fifty or so, and surely the wedding festivities are a somewhat strained merriment for her, as the palace is generally a joyless place. There is the aging, burnt-out couple; Menelaus is unhappy amidst his wealth and often weeping for his murdered brother and all the men who died at Troy. His marriage with Helen is sonless, for Helen has no other children; he has only a slave-born son (who is also getting married) (BRANN, 2002, p. 161).

Seguindo o raciocínio de Brann, é Penélope quem se encarrega de fazer a comparação entre sua contenção sexual e o comportamento erótico libertino de Helena:

Também não a argiva Helena, gerada de Zeus,  
A varão estrangeiro teria se unido em enlace amoroso  
Se soubesse que de voltar os filhos marciais dos aqueus  
Iriam conduzi-la para a casa, à cara pátria.  
(HOMERO, *Od.*, XXIII, 218-221).

Para Brann, toda a *Odisseia* se faz enquanto um comentário crítico à *Ilíada*, aos limites e custos da performance dos heróis em Troia. Nesse sentido, Brann aloca a imagem de Penélope não no tradicional arquétipo da fidelidade, constância e castidade, mas no da Resistência:

There is no penelopeia to match the odyssey and the telemachy. She is not a Returner but a Resister. She sits and spins and unravels, manipulates and manages, watches and weighs, balances hopes and chances. The mistress of a place and a large demesne, with unruly servants to be supervised, aging parents-in-law to care for, and a son to raise, will have her hands full, doing, in mundane fact, a great deal. It is no quiet or retiring life that she leads (BRANN, 2002, p. 257).

De Helena à Penélope, de Penélope à Isolda, de Isolda à Emma Bovary, de Emma B. à Capitu, de Capitu à Anna Karenina, de Anna K. à Molly, não faltam exemplos na história da Literatura que explorem a ambiguidade do *ethos* erótico feminino e suas consequências.

Não raro, a fortuna crítica atribui a rivalidade de Soropita com o preto Iládio aos ciúmes que o ex-jagunço teria pela esposa, Doralda, uma ex-prostituta. Considerando o diálogo de Guimarães Rosa com o cânone literário, como os épicos homéricos, o indômito *Ulysses* e o nosso *Dom Casmurro*, a fortuna crítica aplica automaticamente a ambiguidade do comportamento sexual feminino da tradição literária como justificativa para a insegurança de Soropita.

Captando com destreza e sensibilidade a atmosfera erótica do livro bíblico “Cântico dos Cânticos” em “Dão-Lalalão”, Adélia Bezerra de Meneses (2008) não encontra outra expressão senão os ciúmes para qualificar a hesitação de Soropita diante do rival Iládio: “[...] vemos um Soropita às voltas com ciúmes, pressentimentos e ânsias, pronto a matar [...]”. O mesmo podemos dizer de Bento Prado Jr. (1985, p. 202), que se concentra na dialética entre memória e inconsciente operante na existência de Soropita, mas mantém a costumeira tipificação: “A trama se desencadeia no ritmo rápido do ciúme até seu desfecho violento”.

Embasada em trechos da própria narrativa que, por sua vez, ecoam a epígrafe plotínica, minha leitura, ao contrário, antes de sobrepor imagens tão distintas na história de literatura, ousa relativizar a leitura cristalizada da dúvida e dos ciúmes, arriscando acompanhar o protagonista, Soropita, pela sua viagem ao **Purgatório** dantesco.

Embora seja possível rastrear o *páthos* da dúvida em relação à fidelidade da esposa na história da literatura, minha leitura de “Dão-Lalalão” considera como chave interpretativa do conto a epígrafe plotiniana: “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira”. Não se trata aqui de negar os ciúmes de Soropita em relação ao passado de Doralda; mas de integrar essa pontinha de rivalidade ao iceberg de que é feito o lado oculto do ex-matador: sua vaidade.

Em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa aponta excertos retirados diretamente da *Bíblia* e de Dante para a composição de “Dão-Lalalão”; mas adverte: “Voltando ao ‘Dão-Lalalão’, isto é, aos curtos trechos em que assinalei as ‘alusões’ dantescas, apocalípticas e cântico-do-canticáveis. (Aliás, é apenas nessa novela (‘Dão-Lalalão’) que o autor recorreu a isso.” (BIZZARRI, 1980, p. 55).

Sabendo da sua profunda piedade e da atmosfera esotérica que lhe é envolta, a confissão de Guimarães Rosa sobre o aproveitamento formal e temático de Dante impõe ao leitor menos desavisado a hipótese da elaboração de uma simbologia mística própria do autor e a associação do drama de cada um dos sete protagonistas do ciclo *Corpo de Baile* com os sete pecados capitais elencados por Dante.

Quero dizer que, apesar de Guimarães Rosa ter contrabandeado esses trechos que são, por sua vez, assinalados somente em “Dão-Lalalão”, o ciclo rosiano, na sua unidade, ecoa o **Purgatório**. Explico-me: os protagonistas do conjunto, longe da santidade, encontram-se numa encruzilhada e, diante de uma escolha, revertem o erro, purgando uma tentação. Na narrativa em questão, podemos flagrar o erro da vaidade sendo revertido num pedido e concessão de perdão. Em outras palavras, as horas que passamos com Soropita, assistimos a conversão do vício da vanglória à virtude da humildade.

Inúmeros são os trechos nos quais o verbete vaidade ocorre ou o vasto campo semântico da fama é sugerido em “Dão-Lalalão”, qualificando o protagonista. Vejamos:

1. “Todos o respeitavam, seu nome era uma garantia falável” (p. 35).
2. “Ontem eu fiquei sabendo que você está sediado aqui, Surupita só tem um, ora, ora” (p. 45).
3. “Em ver, deviam de estar agora reparando no volume de suas armas, falando dele” (p. 46).
4. “Que um sabe: por regra, Surrupita só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados...” (p. 47).
5. “- Isto aqui, me atendem: sabem o certo! Todos me respeitam, fiando fino, já aprenderam que eu não sou brinquedo. Sem-vergonhice, não tolero; não admito falatório – não estou para pândegas! Respeito honesto, comigo, minha casa, minhas coisas, todo no direito... (p. 63).
6. Não podiam perder-lhe esse respeito, ele Soropita não reinava de consentimento nenhum, não sendo o sr. Quincôrno!” (p. 73).
7. “[...] ele era homem. Homem com mortes afamadas!” (p. 73).

8. “E macho homem é quem está por cima de qualquer vantagem! (p. 73).
9. “Soropita em soberbas se alegrando: de ver a que ponto Doralda queria que o Dalberto notasse o quanto ela dele e ele dela se gostavam” (p. 76).
10. ‘O ar de Doralda tomou vaidades” (p. 82).

Espécie de prenúncio de “Famigerado”, em *Primeiras Estórias*, a associação de Soropita com a vaidade tal qual a encontramos em Dante se justifica: Soropita, já sofrera de impotência sexual, sendo remediado a cada vez com um novo artifício:

Um dia, sem saber os hajas, não pode, não podia, afracara, se desmerecendo. Mulher perguntou se ele queria beber gol, se doente estava. Não que não. Faziam rumos, noutra quarto. Essa mulher tinha uma navalha. Soropita sem momento se escapava da cama, pressurado, foi-se vestindo. A mulher era até bonita, vistosa, se lembrava: um tim de ruiva, clara, com fino de sardas, salmilhada de sardas até no verde dos olhos, pingadinhos-de-mosquito de ferrugem, folha de jatobá. Revirou, ojerizada: -“Tu pode me desprezar? A grama que burro não comer, não presta mesmo p’ra gado nenhum. Mas tu acha que eu estou velha?! Muito engano: mulher só fica velha é da cintura pra cima...” Som nem tom, ele meteu a mão na algibeira e pagou, mais do que o preço devido, ela não queria aceitar. Saiu desguardado, labasco, lá demorara menos que passarinho em árvore seca. A lenços, até hoje lhe fazia mal, o nome que aquela mulher disse, xingou aquilo como um rogo de praga. Na beira do Espírito-Santo, não longe do ão, vivia um pobre de um assim, o senhor Quincorno – ainda no viço da idade, mas sorvada sua força de homem, privo do prazer da vida. A mulher desse vadiava com muitos, perdera o preceito: -“Respeitar? Ele não dá café nem doce...” – era o que ela demonstrava do marido. – “Debaixo de cangalha, não se põe baixeiro...” O triste seo Quincorno não esbarrava de tomar mezinhas, na esperança. Não resignava. Tomava pó de bico de picapau torrado, na cachaça, chá de membro de coatí, ou infuso, chá de raiz de verga-tesa – coisas de um nunca precisar, deus-livre-guarde. Mal a mal, com Doralda, uma vez, também tinha acontecido – felizmente foi só algum descaído de saúde, passageiro -: e foi um trago de sofrimentos. Tinha não podido, não, leso, leso, e forcejava por mandar em si, um frio que o molhava, chorava quase, tascava os freios. Doralda, boazinha, dizia que às vezes era mesmo assim, não tinha importância, que nenhum homem não estava livre de padecer um dissabor desse, momentão; passava as mãos nele, carinhosa, pegava nele, Soropita, como se brinca. Mas ele não aceitava de ficar ali, fechando os olhos, num aporreado inteiro, pavoroso fosse mandraca, podia durar sempre assim, mas então ele suicidava; e sobre surdo passava o pensamento daqueles homens, no Brejo do Amparo, aqueles

valentões, e os outros – ele não queria o reino dos amargos, o passado nenhum, **o erro de um erro de um erro**. Não queria, porque suportava. Já de manhã, no seguinte, ocultando caçou jeito de aprender a respeito daquelas matérias que se tomavam: bico de picapau, verga de coatí, catuaba – tudo o que era duro, rijo, levantado e renitente, **isso carregava virtude**. Melhor de todas, a verga-tesa: aquela plantinha rasteira do cerrado, de folhas miudinhas, estreitinhas, verde-escuro quase pretas, mostrava de Deus sua boa validade – podia a gente querer dobrar, amassar, diminuir, como se fizesse, que ela repulava sempre e voltava a se ser, mandante. Não precisou. A já na outra noite, ele se prezava de tudo, são de aço, aquela felicidade. Só muito meses, adiante, a quebra de moleza quis voltar, mas que não foi grave. Ao que ele teve, para se salvar, no instante, a ideia de invenção de imaginar e lembrar coisas impossíveis, mundo delas; e Doralda, a língua, arrepios no pescoço dele, nas orelhas, como ela sabia – muito ditosamente que tudo se passou (ROSA, 2016, p. 39, grifo meu).

Se contarmos, três foram as vezes em que o matador de jagunços sofreu de impotência. Na primeira delas, com uma prostituta qualquer, simplesmente desistiu do ato sexual. Na segunda vez, já com Doralda, Soropita sofre e se preocupa. Na terceira, Soropita descobre o remédio: toda sorte de imaginação erótica com a própria Doralda.

Num Brasil sertanejo, cujo patriarcalismo organiza as relações sociais, o falo e sua ejaculação simbolizam o tradicional poder masculino. Porém, mais do que reforçar a estrutura patriarcal já corroída pela assimetria característica dos agentes sociais implicados, a guarda da virilidade em Soropita pela imaginação preserva a qualidade do seu relacionamento afetivo. Sujeito à disfunção erétil, a noção que Suzi Sperber nomeou como pulsão de ficção é o que torna Soropita imune ao sofrimento.

Analisando a cena em que Freud descreve o jogo de seu neto com um carretel como forma de elaborar psicologicamente a ausência da mãe, Sperber atribui às palavras repetidas pela criança, *fort-da* (“para lá - para cá”), um poder simbólico e fabulativo embrionário. Comenta a pesquisadora, em *Ficção e Razão*:

O caso registrado e analisado por Freud merece mais considerações. A criança, antes de haver completado qualquer processo de aquisição de linguagem, já trabalha com o imaginário. Entendo o imaginário como ingrediente fundamental na figuração de um evento que se ofereceu para o indivíduo, a partir da captação de um todo feito de aspectos que não eram apenas externos – o real – mas que incidiram em um cerne de percepções e de emoções do indivíduo atingido. O imaginário se expressa mediante um conjunto de recursos sendo o lúdico o mais forte, isto é, o jogo cênico. O imaginário, na minha acepção, tem caráter e força criativos. Corresponde a uma dimensão singular de todo o

indivíduo, sua maneira própria de produzir conhecimento através do vivido, ou seja, da experiência. [...] A criança observada por Freud é capaz de inventar um jogo que está no lugar do acontecimento que a fizera sofrer, e de substituir o sofrimento pelo apaziguamento (SPERBER, 2006, p. 67).

Expandindo a noção de pulsão de ficção a todo e qualquer indivíduo, Sperber aposta no potencial narrativo originário, cuja especificidade permuta a dor pelo apaziguamento. Inata, a pulsão de ficção cumpre com a finalidade de forjar simbolicamente um sentido para o sofrimento. Define Sperber:

A significação de aspectos internos corresponderia à necessidade de exprimir todo momento de passagem, da dor para o apaziguamento, da experiência de morte (quase morte, em todo caso confronto com situações extremas, marcadas pela separação) para a vida, do informe e intuitivo para um nível de maior consciência e conhecimento. [...] Na medida em que a efabulação corresponde a um movimento interno, imperioso, atribuidor de sentido à vida – ao evento intenso vivido – independentemente de ser o indivíduo criança, ou adulto, letrado ou não, de a efabulação se dar sob forma narrativa, poética, dramática, coesa ou não, através de palavras ou de outros recursos de expressão, merece o nome de pulsão de ficção (SPERBER, 2006, p. 86).

Virtual ameaça à virilidade do jagunço, sua disfunção erétil é sopitada com o poder efabulativo. Congênita, a faculdade narrativa executa no íntimo de Soropita a transformação da dor em prazer. Lançando mão da técnica do monólogo interior, o narrador de “Dão-Lalalão” faculta o acesso para o leitor ao recôndito inconsciente do protagonista, que ora se livra do tormento da impotência sexual, ora intensifica a rivalidade com Dalberto e os demais vaqueiros.

Casado no civil e no religioso, Soropita vive com Doralda uma nova vida: ele, não a do marido fiel, mas a do jagunço aposentado; e ela, não a da esposa dedicada, mas a da prostituta venturosa. É o ato sexual em si que sela o compromisso de um para com o outro. Contudo, no reencontro com Dalberto, velho amigo bandoleiro, Soropita tem seu senso de dignidade perturbado novamente.

Embora lembrando os momentos de farra e propondo festejar o reencontro, Soropita oscila entre a confiança e a suspeita da sinceridade do amigo, não conseguindo impedir a grave fantasia: “Mas a ideia o sufocava: quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava?” (ROSA, 2016, p. 61). Intensificando o tormento, o devaneio de Soropita ganha a proporção de uma

quimera: “Talvez, até, os dois já tinham pandegado juntos, um conhecia o outro de bons lazeres...” (ROSA, 2016, p. 62).

Valendo-se do texto entre parênteses, o narrador destaca o diálogo travado entre os vaqueiros que acompanham Dalberto, no momento mesmo do reencontro dos velhos amigos:

[...] “- Amigo do Dalberto... Se viu, se vê. Não sei como se pode ser amigo ou parceiro de sonso-tigre. Como meu pai me dizia, de uns, menos assim: - Meu filho, não deixa a sombra dele se encostar na tua!...” (ROSA, 2016, p. 49).

A ressalva de Iládio à sombra de Soropita integra, no miolo do texto, a epígrafe plotiniana escolhida pelo autor para o conto: “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira” (PLOTINO, *En. III 2*). Sobre o excerto plotiniano, comenta o filósofo contemporâneo, Pierre Hadot:

Platão compara os homens com marionetes, que são brinquedos dos deuses, subentendendo que seus jogos em honra dos deuses eram a coisa mais séria possível. Plotino lhe faz eco, mas modificando a imagem platônica: as marionetes e o jogo situam-se na “sombra-exterior” do homem.

[...]

Mas, se uma alma tem um papel, isso não quer dizer que ela seja irremediavelmente má. Plotino recusa-se fortemente a admitir, com os gnósticos, que haja almas que, por natureza, sejam más. A alma é fundamentalmente boa. É nossa própria parte inferior, é o homem terrestre e exterior que pode, cego pelo corpo e pelas coisas materiais, deixar-se ir ao vício (HADOT, 2019, p. 121 e 123)

A incorporação do elemento paratextual, via repetição do vocábulo sombra, remete tanto à filosofia clássica, quanto lança Soropita no **Purgatório** de Dante. Consumido por sua fama de matador e sua honra de justiceiro; mas, sobretudo, aflito por sua virilidade, o protagonista parece não medir a sombra que seu próprio brilho projeta. Em outras palavras, Soropita sofre a tentação da vaidade.

Parece que em “Dão-Lalalão” o aproveitamento que Guimarães Rosa faz da leitura prévia de Plotino é da ordem do entendimento da integração das partes da alma a partir de uma caracterização. Com Plotino, Rosa tipifica o *ethos* do protagonista, sem, no entanto, condená-

lo à danação: orgulhoso de si, Soropita teme pela difamação. E com Dante, Rosa faculta ao ex-jagunço uma reversão do erro da vaidade.

Para Tomás de Aquino, o pecado da vaidade se explica pelo étimo: a vanglória é uma glória vã. Argumenta o filósofo medieval:

Com base nesses significados, pode-se falar de vaidade em três sentidos: de um bem que não tem, como se diz em Cor 4,7: “Que tens que não tenhas recebido? E se recebeste, por que te glorias como se não o tivesses recebido?” Um segundo modo de glória vã é quando alguém se gloria de um bem que passa facilmente, como diz Isaías (40, 6): “Todo homem é como a erva e toda sua glória como a flor do campo... [... a erva seca e a flor murcha etc. ...]”. O terceiro modo da vaidade é quando ela não se dirige ao devido fim: é natural ao homem que tenda ao conhecimento da verdade, pois por esse conhecimento seu intelecto se aperfeiçoa, mas não é tender à perfeição, e sim uma certa vaidade, querer que esse seu bem seja conhecido, exceto quando isto é útil para algum fim (AQUINO, 2011 p. 84).

Aqui, Aquino explicita o modo como a vanglória corrompe o homem. Segundo o Doutor da Igreja, o não reconhecimento de um bem enquanto graça divina, a falta de consciência da fugacidade de um bem, e mesmo o desejo de fama pela posse de um bem caracterizam o pecado da vaidade. Com essas considerações, não seria forçoso interpretar as desconfianças de Soropita como a expressão de uma vaidade, isto é, de um erro a ser revertido. Famigerado matador, Soropita se preocupa tanto com a sua glória na boca de outro homem, quanto com a reputação de Doralda com outro homem.

Assim, se o ato sexual valida o relacionamento afetivo de Soropita, ao sentir sua sombra avizinhada na presença de outros homens, sua pulsão ficção não tem valor por si mesma. Sentindo-se intimidado por homens de fora, o poder imagético de Soropita tanto funciona para o bem, preservando sua integridade sexual; quanto funciona para o mal, projetando especulações.

Numa espécie de reviravolta, a faculdade efabulativa do ex-jagunço vai da pacificação consigo mesmo à rivalidade com os outros. Tal é o caso não apenas do hipotético reconhecimento do passado de Doralda por Dalberto, mas de uma suposta provocação de Iládio. Em outras palavras, no monólogo interior de Soropita, tanto Dalberto ameaça a reputação de Doralda, quanto Iládio, o rival declarado, mancha seu brio. Nessa espécie de indecidibilidade, não somos capazes de atestar ou desmentir a suspeita de Soropita de que Iládio lhe teria faltado com respeito.

E o preto Iládio, o negralhaz, avultado, em cima de uma besta escura. Estava sem a espingarda – para que precisava de espingarda? Truxo o olhando de riba, com aquela bruta perfilância, que grolou: - “Eh, Surrupita!...” – e de um lança estendia a mão, ria uma risadona, por deboche, desmedia a envergadura dos braços. O olhar atrevidado. E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias... O preto estava vendo que ele estava afracado, sem estância de repelir, o preto era malvado. Soropita comeu o amargo de losna (ROSA, 2016, p. 90).

Na sequência, a primeira resposta de Soropita à menor suspeita de ofensa é reativa: “Homem ele era, tinha Doralda e os prazeres por defender, seu **brío** mesmo, ia, ia em cima daquele negro, mesmo sabendo que podia ser p’ra morrer!” (ROSA, 2016, p. 92, grifo meu). Entretanto, para frustração de expectativa do leitor, acostumado pela tradição sertaneja a cenas de tiroteio entre vaqueiros, Soropita, o mais temido jagunço de que se tem notícia, antes de revidar a suposta provocação de Iládio, tão somente lhe ordena: ““-Tu é besta, seô! Losna! Trepas em tua mula e desenvolve daqui...’ – Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos” (ROSA, 2016, p. 94). Em outras palavras, Soropita sopita seu impulso bélico e perdoa Iládio.

Numa justaposição, no **Purgatório** dantesco, os envaidecidos, obrigados a carregarem blocos de pedra nas costas, aprendem a modéstia, virtude expiatória da vaidade, pela metáfora da humildade:

Ó orgulhosos cristãos, pobres mortais,  
que em vosso engano de mente enfermiça  
em diversos caminhos confiais;

vede que o verme somos, que a premissa  
deve cumprir da amena borboleta,  
que sem defesas voa pra Justiça.  
(DANTE, **Purgatório** X, 121-126)

Nessa clara performance de confronto e apaziguamento, a provocação de Iládio e o não-revide de Soropita encenam o gesto do perdão. Teorizado por Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, o perdão é antes de tudo um gesto. Conjecturando as possibilidades e as condições necessárias para o perdão à imputabilidade de alguém, seja de um indivíduo ou de um corpo coletivo, Ricoeur, define: “Por seu lado objetual, a falta consiste na transgressão de uma regra qualquer, de um dever, que envolve consequências apreensíveis, a saber, fundamentalmente, um dano causado a outrem” (2007, p. 468). Ainda sobre a dinâmica

horizontal do choque de subjetividades, e a infinita dimensão vertical do gesto do perdão, esclarece Ricoeur:

“Há o perdão” ressoa como um desafio inverso. A expressão “há” quer proteger o que Lévinas denominava a ileidade dentro de toda proclamação do mesmo gênero. A ileidade, aqui, é a da altura de onde o perdão é anunciado, sem que essa altura deva ser atribuída rapidamente demais a alguém que seria seu sujeito absoluto. A origem, provavelmente, nada mais é que uma pessoa, no sentido em que ela é fonte de personalização. Mas o princípio, lembra Stanislas Breton, nada é do que procede dele. O “há” da voz do perdão o diz a seu modo. Por isso, falarei dessa voz como de uma voz de cima. Ela é de cima, como a confissão da falta procedia da profundidade insondável da ipseidade. É uma voz silenciosa, mas não muda. Silenciosa, pois não é um clamor como o dos furiosos, não muda, pois não privada de palavra. [...] Há o perdão como há a alegria, como há a sabedoria, a loucura, o amor. O amor, precisamente. O perdão é da mesma família (RICOEUR, 2007. P. 473).

Desfecho do conto, a natureza beligerante de Soropita reage humildemente ao menor sinal de ofensa de Iládio: no lugar da violência de um tiro, e a morte decorrente do vaqueiro, Soropita suprime a réplica, ditando a regra: “[...] desenvolve daqui!”. Iládio, reconhecendo a superioridade bélica do adversário, prostra-se: “Mas o preto Iládio exclamava, enorme – um grito de perdão! – rolava de besta abaixo, se ajoelhava” (ROSA, 2016, p. 93).

A altura da fama de matador de Soropita carrega, intrinsecamente, uma sobra de mesma profundidade. Espécie de reversão do erro da virilidade do jagunço, o pedido de perdão e sua extraordinária concessão silenciosa integram luz e sombra numa mesma consciência. Em outras palavras, uma vez capaz de agir sem reatividade, a hombridade de Soropita não mais precisa ser testada.

Expição do pecado da vaidade, o pedido de perdão de Iládio reconhece a soberania de Soropita, ao mesmo tempo que antecipa no interior do protagonista um senso de justiça à imagem e semelhança do verso dantesco: “... da amena borboleta / que sem defesas voa para a justiça”. Curiosamente, o símile da borboleta no **Purgatório** de Dante reaparece em “Dão-Lalalão”:

Doralda em chegar – dava boa-noite: as palavras claras, o que ela falava, e seu movimento – o rodavoo quieto de uma grande borboleta, o vestido verde desbotado, fino, quase sem cor – passando, e tudo acontecendo diferente, sem choque, sem alvoroço, Doralda mesma

seduzia que espalhava uma aragem de paz educada e prazer resoluto [...] (ROSA, 2016, p. 66).

Dotada de asas tal qual uma borboleta, Doralda fala como quem anuncia uma boa nova, uma nova ordem à complexa interioridade de Soropita. Corruptela de “dourada”, Doralda contém em si o ouro dado como presente: τὸ δῶρον (*tò dóron*), o dom. Segundo consta no *Dicionário de Símbolos*,

Os anjos formam o exército de Deus, sua corte, sua morada. Transmitem suas ordens e velam sobre o mundo. Os anjos ocupam um lugar importante na Bíblia. Sua hierarquia está ligada à sua proximidade do trono de Deus. Citemos os nomes dos três principais arcanjos: Miguel (vencedor dos dragões), Gabriel (mensageiro e iniciador), Rafael (guia dos médicos e viajantes).  
[...]

O anjo, em sua qualidade de mensageiro, é sempre portador de uma boa notícia para a alma (CHEVALIER, 2019, p. 61).

Mais próxima da resistência de Penélope que da sedução de Helena, o anjo Doralda é capaz de promover a reordenação de um mundo tipicamente patriarcal: por encanto, purifica a violência intrínseca à vaidade, revertendo seu estatuto de prostituta ao de mulher amada. Agraciado por Doralda, Soropita se salva do erro da vaidade. Anjo, Doralda salva a si própria da miséria dos instintos, elevando o impulso erótico à iniciação ao amor.

## 7. Miguel e a preguiça

Em Dante, a preguiça é personificada no **Purgatório** com a corrida dos pecadores em nome do amor.

Vosso sentido extrai de todo ser  
uma imagem que ao vosso imo destina,  
fazendo-lhe o vosso ânimo volver;

que se, volvido, a ela então se inclina;  
esse inclinar-se é amor, e é a sua natura  
que, inda pelo prazer, convosco afina.  
(DANTE, **Purgatório**, XVIII, 22-27)

Tematizado em *Corpo de Baile*, o amor, enquanto objeto de desejo físico e imbuído de valor místico, impulsiona a trajetória de cada herói em direção à transcendência. Em “Campo Geral”, Miguilim se encontra no centro de um triângulo amoroso. Incapaz de decidir pela felicidade da Mãe ao lado do Pai ou do Tio Terez, Miguilim se cala. Em “Uma estória de amor”, o sexagenário Manuelzão beira ao incesto quando cobiça a esposa de seu filho. Em “O recado do Morro”, Pedro Orósio é co-responsável pela emboscada de que sofre: sedutor, não poupa as namoradas dos colegas. Em “Cara de Bronze”, os olhos gázeos de Nhorinhá justificam a viagem do Grivo, purgando a avareza do patrão. Em “A estória de Lélío e Lina”, o jovem Lélío aprende com a experiente dona Rosalina os limites do apetite sexual. Em “Dão-Lalalão”, Soropita ganha a confiança de um amigo e concede perdão ao inimigo ao suspender a força bélica.

Agora, em “Buriti”, Miguel, crescido e estudado e em exercício de uma profissão, tem a preguiça desvelada. Diante do amor, Miguel tem a oportunidade de ascender via Maria da Glória. Triste e calado, a decisão de se casar rompe com sua inércia: expressando seu desejo, Miguel age em função do amor, esse bem espiritual de que nos fala Tomás de Aquino. Em todas as narrativas de *Corpo de Baile*, o amor, essa mola energética, tanto impulsiona a ascense mística quanto em disfunção, simboliza uma tentação.

Com cabelos louros, portando roupas amarelas e de natureza associada ao brilho da luz solar, Maria da Glória encarna efetivamente a alegria na vida de Miguel: “A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorificada, carecendo de amor” (ROSA, 2016, p. 121). Sobre a alegria, virtude divina que expurga o mal da inércia, comenta Jean Lauand:

Mas a criatura é também – para além de qualquer medida concebível – tão intensamente mantida na existência pelo Amor de Deus que, quem

considera este fundamento e sabe reconhecê-lo, pode facilmente ser invadido pela alegria (também aparentemente “infundada” e efetivamente não causada por nenhum motivo externo próximo e determinado). Uma alegria tão arrebatadora que, pura e simplesmente, extravasa a capacidade de recepção da alma (LAUAND, 2004, p. 45).

Verbalizando seu desejo por Maria da Glória, Miguel pode, enfim, tomar uma decisão. Revertendo a inação em puro esforço, o protagonista desfaz a falta trágica eximindo-se da omissão. Se quando criança não teve condições de direcionar a felicidade conjugal da Mãe, agora adulto, Miguel deve se decidir: “Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a iô Liodoro!” (ROSA, 2016, p. 250). Seu processo de decisão é silencioso e meditativo. Comparando discretamente as irmãs, filhas e herdeiras da fazenda Buriti Bom, Miguel pondera:

Às vezes, dava para se excogitar, esses encobertos da vida: seria que Maria Behú era triste e maligna por motivo de ser feia, e Maria da Glória ganhava essa alegria apazível por causa de tanta beleza? Ou era o contrário, então: que uma tinha crescido com todos os encantos, por já possuir a alma da alegria dentro de si; e a outra, guardando semente do triste e ruim, de em desde pequena, veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada? (ROSA, 2016, p. 105).

Espécie de conto de fadas para gente grande, “Buriti” encena a possibilidade da realização amorosa, sua faculdade cognitiva e sua virtualidade mística. No reencantamento do mundo, a escritura rosiana encontra um lugar para o amor, mesmo que os amantes sutilmente padeçam dos males mundanos. A sutileza do encontro inicial de Miguel com Maria da Glória é analisada pelo crítico literário, Luiz Costa Lima, em “Buriti entre os homens, ou o exílio da utopia”:

Sem que a moça “saiba”, seu fingimento (inexistem mutuns) e sua afirmação seguinte (são objeto de caçada) configuram a situação que se estabelece entre ela e o forasteiro. A fala que se trocam é a fala das reticências, da palavra pouco explicitada. E, mesmo neste calar comum, as razões não são as mesmas. Glória, sobre quem ainda nada sabemos, esconde para conquistar o parceiro desconhecido, Miguel, porque o *inérito* do contato revela o *édito* da infância (LIMA, 1974, p.134).

Insistindo no silêncio de Miguel diante do amor, a análise de Luiz Costa Lima aponta para a indecisão do rapaz, sua inação:

Utilizando a imagem do monjolo, Miguel está do lado da impulsão da libido, Glória, do lado da cultura (o arroz que a haste afofa). A imagem se confirma se pensamos os personagens do ponto de vista do real. A hesitação de Miguel, apesar de sentir-se atraído, significa sua dúvida em realizar a troca exogâmica. A segurança de Maria da Glória indica a cumpridora de seu papel: seduzir o macho estranho, que lhe interessa. Por estas razões, apenas na fantasia de Miguel, os dois ouviram juntos o bater do monjolo (LIMA, 1974, p. 139).

A contrabalançar a ansiedade de Maria da Glória, mitigar seu desespero e apostar na espera pelo retorno de Miguel, está Leandra. Fazendo a vez do forasteiro, a nora do dono da fazenda, abandonada pelo marido, é a estrangeira que encontra o seu lugar numa estrutura patriarcal em decadência. Leandra, nome feminino formado a partir do genitivo de *άνήρ* (*anér: homem, varão*), sustenta corajosamente a confiança em Maria da Glória relativa ao retorno de Miguel, quando da entrega da jovem ao capataz Nhô Gualberto:

- “Mas, meu bem, tudo é perigoso, é absurdo... Você não sente? Você não vê? Temos de ir embora daqui, eu vou, procuro Miguel, eu sei que ele gostava de você, ele gosta de você... Ou você casa com Miguel, ou com outro, você é linda, é deliciosa... Tudo, menos o agora, aqui, oh assim... Mas Miguel virá, eu sei!” (ROSA, 2016, p. 245).

Espécie de protótipo de filósofo, Leandra é quem reflete sobre o modo de vida no Buriti Bom na estanca acomodação da fazenda, uma estagnação. No expediente do monólogo interior de Leandra, o âmagos dos moradores do Buriti Bom ganha corpo:

Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre sequestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando (ROSA, 2016, p. 233).

A atitude filosófica de Leandra não se reduz a uma avaliação da necessidade de mudança sofrida por cada personagem. Antes, ela mesma, no seu olhar estrangeiro, realiza a dialética do pensamento reflexivo tomando distância e se inserindo no seio da família do Buriti Bom, simultaneamente (ROSA, 2016, p. 228): “Será que penso, que sinto assim, por ser ação de outros? O pecado alheio, que vem sempre contra a ordem, como um perigo... – ela ainda se interrogou”. Socrática, Leandra personaliza o despojamento crítico professado pelo filósofo ateniense (ROSA, 2016, p. 206): “Então, para ser boa, preciso de ver mais o sofrimento, a

infelicidade? Mas, se algum dia não houver mais infelizes – não poderá haver mais bondade? Então, o que é que se vê no Céu?...”

A pergunta pelo Bem, axioma platônico por excelência, faculta a Leandra a possibilidade do exercício filosófico enquanto um cuidado específico para com a alma. Subjacente à teoria epistemológica de Platão, está uma ética socrática: a do reconhecimento da própria ignorância diante da sabedoria divina. Sobre o gesto inaugural de Sócrates, que na *Apologia* refuta a afirmação do oráculo de Delfos<sup>21</sup>, comenta o professor e pesquisador, Roberto Bolzani:

A atividade constante de refutação dos interlocutores, embora os exponha ao embaraço de ver seus supostos saberes denunciados em sua fraqueza, tornando-os talvez inimigos do filósofo, ganha positividade, porque o filósofo se torna ao mesmo tempo auxiliar do deus e modelo para os homens. Sem transmitir nenhum saber, a refutação socrática “ensina”, mediante diversos expedientes argumentativos, que eles nada sabem do que pensavam saber, e que esse é um enorme ganho para suas vidas (BOLZANI, 2017, p. 90).

Nesse sentido, Leandra, arauto do pensamento crítico e, sobretudo, uma consciência reflexiva dos dias e dos entes da fazenda, viabiliza a transformação e indicia a perpetuação da vida no Buriti Bom (ROSA, 2016, p. 192): “A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível, de uma verdade?”. Não à toa, é ela quem formula um conceito para o e define a direção do amor:

Então, o amor tinha de ser assim – uma carência, na pessoa, ansiando pelo que a completasse? Ela ama para ser mãe... É como se já fosse mãe, mesmo sem um filho... Mas, também outra espécie de amor devia poder um dia existir: o de criaturas conseguidas, realizadas. Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte? Haveria outra região, de sonhos, mas diversa. Havia (ROSA, 2016, p. 162).

O trecho em destaque remete, irrefutavelmente, a uma passagem plotiniana, encontrada no tratado *Do Amor*:

Portanto, aqueles que não desejam procriar são, de longe, os que mais se satisfazem com a beleza em si. Mas aqueles que desejam procriar, desejam procriar o belo porque este lhes falta, porque não se bastam a

---

<sup>21</sup> Cf. Platão, *Apologia de Sócrates* (21a): a revelação de que ninguém era mais sábio do que Sócrates.

si mesmos e então pensam poder adquiri-lo se gerarem formas belas (PLOTINO, *En.*, III 5).

Como numa espécie de aproveitamento temático, Guimarães Rosa contrabandeia o excerto plotiniano em função da sua própria escrita. Na economia da narrativa, o solilóquio de Leandra é paráfrase de trecho do filósofo neoplatônico. Da transposição da argumentação plotiniana ao monólogo da personagem, uma cadeia de sentidos se instaura no ciclo rosiano. Fazendo eco às palavras de Diotima, para quem o amor impulsiona a descoberta da Beleza na sua forma pura e ideal, Plotino acrescenta à definição de Platão a função mística na ascese do amor. Guimarães Rosa, por sua vez, leitor voraz do neoplatônico, assimila a lição do mestre e incorpora o comentário na comparação que Leandra faz entre ela e sua pupila, Maria da Glória.

Luiz Costa Lima também reconhece o diálogo que Guimarães Rosa estabelece com os clássicos, mas especificamente com a tradição platônica. Para o crítico, em “Buriti”, o porta-voz desse diálogo se encontra nos solilóquios de Leandra:

Acontece que o real rosiano é uma paródia da utopia, pois esta, em correspondência à Ideia platônica, seria estática, enquanto completa, ao passo que o real da comunidade procura expulsar o movimento, o seu parar não se confundindo pois com o da plenitude. Então, melhor se entende por que o utópico rosiano radica em uma concepção de amor. É a Lalinha que compete indicar a sua diferença enquanto realidade e enquanto idealidade (LIMA, 1978, p. 172).

A sugestão simbólica dá a toada à “Buriti”. Como Leandra é reflexiva, tal como Sócrates, e Miguel age como quem revertesse um erro, tal como os preguiçosos na Divina Comedia, o louco Chefe Zequiel guarda uma semântica própria. Pivô de um transtorno compulsivo obsessivo, Chefe Zequiel sofre de insônia. Nas noites em claro, Zequiel não apenas ouve o que não quer, como, na sua divagação, intui aquilo que ignora:

*As irmãzinhas estão dormindo. Se a onça urrar, no mato do Mutúm, todos da casa acordarão dando pranto, é preciso botar os cachorros para dentro, temperar comida para os caçadores... Um homem com a espingarda, homem de cara chata, dôido de ruivo, no meio da sala, contando casos de outras onças, que ele matou. Tinha as botas até quase no meio da coxa e de entradas alargadas, botas de chocolateira. Ninguém, nessa madrugada, tinha medo desse homem... (ROSA, 2016, p. 144).*

Lunar, Chefe Zequiél é sensível e poroso ao drama de Miguel, isto é, escuta, com os ouvidos da intuição, a chegada do rapaz ao Buriti Bom. Assim, a justaposição dessas imagens sugere a beleza e a tristeza na infância de Miguel. A memória do Mutúm, uma infância marcada pela perda precoce do irmão e do pai, fazem de Miguel um adulto emocionalmente lacônico e medroso. Como nos conta o narrador: “Era preciso um impulso de coragem, para Miguel levar os olhos a Maria da Glória, podia ser que ela descobrisse imediatamente tudo o que ele sentia, e dele zombasse, desamparando-o” (ROSA, 2016, p. 142).

Instintiva e sugestiva, a produção onírica de símbolos estabelece relações de sentido indômitas à lógica e ao discurso racional. Chefe Zequiél não sonha propriamente, mas seu inconsciente produz imagens noites a dentro. Nesse sentido, na divagação do louco, as imagens carregadas de emoção, “Mutúm” e “homem doido de ruivo”, lançam Miguel para o profundo da sua infância triste. É por pura empatia que Chefe Zequiél prenuncia a chegada do rapaz. E é Maria da Glória quem reconhece seu valor: “Essas vantagens, Maria da Glória interpretava e esclarecia, ela apresentava o Chefe Zequiél como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar – nos portais da noite, sentinela posta” (ROSA, 2016, p. 187).

Em *Raiz da Alma*, Heloisa Vilhena de Araujo já identificara a Lua como regente planetário do conto “Buriti”. Nas palavras da pesquisadora:

Na posição contrária à do Sol, isto é, a Campo Geral, fechando a coletânea de contos aberta por este último, encontramos Buriti, conto noturno, dominado pela Lua e suas fases, conto feminino (vinculado às fases da vida feminina, à menstruação), onde rege Ártemis, irmã de Apolo, deusa da virgindade (ARAÚJO, 1996, p. 139).

Elencando os trechos nos quais o vocábulo “noite” e seu campo semântico se estendem pela narrativa, Araujo argumenta que Chefe Zequiél, lunático, sara de sua loucura na mudança de lua. Para Luiz Costa Lima, a loucura do Chefe, antes de ser um caso isolado, é algo do qual todos partilham. Nas palavras do crítico literário,

O monólogo de Zequiél não se limita a ser estranho. A estranheza é própria a seu enunciado. E, dentro deste, Zequiél não passa, conforme a ótica da comunidade humana, de um louco. A invenção proverbial: “os da noite, como sabem ser sozinhos!” adquire, no caso discutido, o papel de reforçar a recusa da ótica normalizante. O “louco” enuncia a universalidade e não a restrição da loucura (LIMA, 1974, p. 144).

À noite, também Leandra se encontra fortuitamente com o Liodoro. Protótipo do filósofo no Buriti Bom, a estrangeira inclui essa produção inconsciente que é o sonho na sua reflexão. Ecoando o mito da caverna de Platão, Leandra substitui o reflexo das imagens por imagens oníricas. Nessa transposição, Leandra ascende do plano das relações materiais, com filho Irvino, ao plano dos afetos, com o pai Liodoro: “Amava-os. E entendia: um despertar – despertava? E a vida inteira parecia ser assim, apenas assim, não mais que assim: um seguido despertar, de concêntricos sonhos – de um sonho, de dentro de outro sonho, de dentro de outro sonho... Até a um fim? Sossegara-se” (ROSA, 2016, p. 240).

Instintiva, intuitiva e sugestiva, a regência simbólica da Lua no conto cria relações de empatia entre os demais personagens. Do mesmo modo com que Chefe Zequiél antecipa a chegada de Miguel, é Leandra quem garante sua permanência no Buriti Bom. É com tamanha disponibilidade que Leandra ocupa a vacância de Miguel na expectativa de Maria da Glória. Diante do silêncio e da tristeza recôndita do rapaz, a andrógina Leandra refuta a si própria como nós, leitores, refutaríamos Miguel:

“Mas eu não sou triste... É diferente...” – Lalinha se dizia. Ela era para se dizer coisas assim. “Talvez mesmo eu não seja capaz de ficar triste, de verdade...” Todavia estivesse triste, aquela hora. Mas, pensou, e, no primeiro momento, ia querendo se envergonhar da descoberta, como de uma falta. Porém, pronto a seguir, o que a tomava era uma satisfação – vagamente pressentindo que a vontade de não aceitar a tristeza mais fosse um bem valioso, e uma qualidade (ROSA, 2016, p. 154).

Ciente do sofrimento pelo qual ela mesma passa, Leandra é capaz se tornar crítica e solidária ao mesmo tempo. Se, para Miguel, o processo de aprendizado da alegria se iniciou com a revelação do irmãozinho Dito; para Leandra, a consciência do efeito do pecado da acídia se transmuta numa luta corajosa e solícita para com aqueles do Buriti Bom. Nesse sentido, sua função na economia da narrativa se assemelha mais ao arquétipo de Deméter, mãe de Perséfone, que de qualquer ninfa do imaginário grego. Atenciosa para com o drama de Maria da Glória, Leandra oferece à jovem uma amizade com garantia.

Antes de encarnar uma virgem nos moldes da cultura clássica, como defende Heloisa Araujo (1996, p 144), argumento que Leandra só pode ser um avatar de mãe carente em Maria da Glória. Nesse sentido, Leandra tende menos a corresponder a uma ninfa, como quer Araujo, não apenas porque já não é mais virgem, nem pelo fascínio sensual e erótico que exerce sobre os homens desde os tempos de solteira, menos ainda pela ousadia das conversas

com Liodoro durante a madrugada. Algumas passagens do conto apontam com sutileza para o desejo maternal que Lala sente por Glorinha. Vejamos:

1. “Glória beijava com gula, beijara Lalinha no rosto; mas a outra olhava para sua ávida boca, como se esperasse tê-la remolhada de leite e recendendo a seio” (p. 153);
2. “Lalinha falara como mais velha, como se sentisse responsável pela outra, muito mais velha” (p. 161);
3. “Ia protege-la. De algum modo, a Lalinha parecia-lhe vinda a vez de cuidar de Glória, mandavam-na a tanto o afeto e um gosto de retribuição” (p. 162).
4. “- Você queria ser minha madrastra?” (p. 239).

Inconformada com a entrega de Maria de Glória ao infértil Gual, é Leandra quem resgata na jovem a fé e a esperança do retorno de Miguel.

-“Mas, meu bem, tudo é perigoso, é absurdo... Você não sente? Você não vê? Temos de ir embora daqui, eu vou, procuro Miguel, eu sei que ele gostava de você, ele gosta de você... Ou você casa com Miguel, ou com outro, você é linda, é deliciosa... Tudo, menos o agora, aqui, oh assim... Mas Miguel virá, eu sei!”

[...]

Apenas importava a salvação de Glorinha (ROSA, 2016, p. 254-246).

Em outras palavras, o ritual dos mistérios de Elêusis, apoiado no mito do resgate de Perséfone por Deméter do mundo dos mortos, parece encontrar em “Buriti” um novo e contemporâneo suporte. Reencenando as andanças da deusa do *Hino Homérico a Deméter*, as preocupações de Leandra concernentes àqueles do Buriti Bom promovem e garantem a renovação da vida na fazenda. Diante da inércia a que todos no Buriti Bom se submetem, é Leandra quem rompe com o círculo vicioso da preguiça e, na condição de mulher com autonomia de ideias e comportamento, desfaz com a atmosfera melancólica da qual sofre a fazenda. Entretanto, essa inércia que tanto caracteriza a vida monótona em “Buriti” parece ser, antes, metonímia para o vício da preguiça purgado pelo protagonista, Miguel.

Miguel operava ativo, vacinando. Ele mesmo não deixava de ver a satisfação com que nhô Gualberto reparava nisso. Sempre, surdamente, **Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar**. Um horror de que

se errasse, de que ainda existisse o erro. A mais, como se, de repente, de alguém, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta. Trabalhava atento, com afinco. Somente assim podia enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo. Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito de uma definitiva alegria, por vir, e que ele carecia de não saber qual iria ser (ROSA, 2016, p. 110).

Da aproximação sugestiva do ciclo rosiano com o ciclo dantesco do **Purgatório**, pude presumir o andar no qual o protagonista da última narrativa de *Corpo de Baile* estaria, caso fosse contrabandeado para a *Divina Comédia*, de Dante. Plenamente consciente da gravidade do erro, Miguel, o veterinário diligente, reverte a preguiça em virtude. Aplicado no trato com os animais, Miguel faz da acídia solicitude, isto é, converte o pecado em dom. Contudo, aos olhos de Leandra, estrangeira como ele na fazenda do Buriti Bom, Miguel é alguém triste. Em solilóquio interior, Lala pondera: “E vinha-lhe aquele moço Miguel, estivesse aqui, também não conseguiria dissimular de si uma inquietação de tristeza. ‘Eu mesma serei uma pessoa triste?’” (ROSA, 2016, p. 202).

Embora haja uma tênue distinção entre preguiça e acídia (a primeira uma manifestação corpórea, e a segunda identificada com um estado de espírito), tratarei ambas – preguiça e acídia – como sinônimos de uma mesma disposição anímica, a saber, a inação em relação a um bem. Sobre a dificuldade de se estabelecer uma clara e inequívoca distinção entre o pecado da acídia e suas manifestações física e anímica, comenta o professor, Jean Lauand: “A necessidade da existência de uma linguagem viva para as virtudes e vícios supera, portanto, o mero âmbito lexical e instala-se no da própria possibilidade de visualizar a realidade de que se trata” (LAUAND, 2004, p. 38).

Em comentário à classificação de Tomás de Aquino, Lauand remete ao filósofo alemão, Joseph Pieper, para quem a acídia “[...] é aquela tristeza modorrenta do coração que não se julga capaz de realizar aquilo para que Deus o criou” (PIEPER, apud LAUAND, 2001, p. 69). Mas seria preciso ouvir do próprio filósofo medieval a confirmação da definição do pecado da acídia: “Ora, a acídia é o tédio ou tristeza em relação aos bens interiores e aos bens do espírito [...]” (AQUINO, 2001, p. 93).

Talvez a triagem da etimologia do léxico acídia possa dar uma pista de seu intrínseco sentido. Do grego ἀκηδία (*akedia*) o termo significa basicamente negligência ou indiferença. O léxico alude ao corpo do herói morto em batalha, mas não sepultado, isto é, sem

os devidos rituais fúnebres, ou negligenciado, abandonado sem sepultura<sup>22</sup>. Da entrada do verbete no dicionário, a extensão do significado concreto originário para o sentido figurado: o corpo carente de cuidados espirituais.

Embora responsável e dedicado no trabalho, Miguel, o menino crescido e estudado, esmera por superar seu tempo de Mutúm, quando Miguilim: “Minha meninice é beleza e tristeza” (ROSA, 2016, p. 148). Amálgama afetivo, a memória de Miguel escorre pela perda precoce do irmãozinho Dito e pela imagem indigente da mãe. Síntese de uma integridade psíquica, a fusão da primeira infância sofrida com a produtiva maturidade promove a reviravolta no protagonista.

Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz. Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão – em seu coração mesmo e entendimento (ROSA, 2016, p. 108).

Personagem misteriosa e velada, Maria Behú repete uma fórmula tradicional: “Quem vem dos Gerais, é alegria adiante, tristeza atrás...” (ROSA, 2016, p. 183). Do aprendizado do dom da alegria com o irmãozinho Dito no leito da morte<sup>23</sup>, Miguel executa as tarefas diariamente como quem exorcizasse a inércia. Com prontidão, Miguel exerce a medicina veterinária na fazenda do Buriti Bom, a intimidar o capataz:

Nhô Gualberto chega pegara no braço de Miguel, que o desprende, rude. Assim refugam na estrada os cavalos jovens, quando no luscufo da tardinha uma casca de palha esvoaça diante: -“O senhor espere. E não converse, que estorva!” – Miguel repontou. Nhô Gualberto obedeceu, parecia nem ter notado essa mudança de modos (ROSA, 2016, p. 110).

Conforme dito, Tomás de Aquino define a preguiça como “certa tristeza que causa pesar”, uma tristeza que deprime o ânimo do homem. Jean Lauand comenta o pecado da acídia na filosofia tomista: “A acídia é coisa séria, como se vê se anteciparmos desde já uma primeira

<sup>22</sup> Cf. BAILLY. *Le Grand Dictionnaire Grec-Français*. Paris: HACHETTE, 2000, p. 58: ἀκηδής.

<sup>23</sup> Cf. ROSA, J. G. Campo Geral. In: *Manuelzão e Miguilim*. RJ: Nova Fronteira, p. 96. “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!...”.

aproximação da definição de acídia: a tristeza pelo bem espiritual; a acidez, a queimadura interior do homem que recusa os bens do espírito” (LAUAND, 2004, p. 35). A pujança alquímica no empenho de realização de tarefas justifica o zelo de Miguel.

Sobre o esforço como virtude oposta ao vício da preguiça na filosofia tomista, esclarece Jean Lauand: “Tomás, ao comentar que alguns autores estabelecem uma correspondência entre os sete dons do Espírito Santo e os sete pecados capitais, indica que o oposto da acídia seria o dom da fortaleza, o esforço por não se deixar dominar por essa acidez da alma” (LAUAND, 2004, p. 51). O passado de Miguel, presente e constante em sua recordação, pesa sobre o cotidiano. Diante da possibilidade da apatia, Miguel age com devoção no serviço, mas se cala diante de Maria da Glória. Tendendo à lugubridade, o triste Miguel consegue disfarçar a preguiça em diligência. Entretanto, sua inação diante de Maria de Glória é como um silêncio ensurdecedor.

Com esse silêncio quero dizer que o recuo de Miguel, isto é, sua indecisão em relação à jovem herdeira da fazenda, sugere a expiação do pecado da preguiça enquanto leitura simbólica do sentido último da derradeira narrativa de *Corpo de Baile*. Mesmo advertido sobre a gravidade do erro, Miguel, trabalhador esforçado, não foge à sistemática dos sete pecados capitais. Se, por um lado, o veterinário demonstra técnica e domínio sobre o ofício, por outro, titubeia ao chamado do amor, esse bem espiritual de que nos fala Tomás de Aquino. Somente a verbalização de seu desejo por Maria da Glória, expressa na intenção do pedido de casamento, é que de fato contorna o erro da acídia em ação direcionada a um bem. Em outras palavras, a dedicação de Miguel no trabalho apenas disfarça e adia sua mais legítima atitude amorosa.

Por fim, a epígrafe plotiniana para “Buriti”, com expressa referência à dança, uma vez incorporada ao miolo da narrativa, parece sugerir o fechamento de um ciclo:

“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” (PLOTINO, apud Guimarães Rosa, 2016).

Movimento perpétuo dos corpos celestes, a dança dos astros, em Plotino, é imagem da passagem do tempo. Para o pesquisador Marcus Reis Pinheiro, a dança planetária, em Plotino, é especialmente símbolo dos passos de um coro tal qual numa tragédia:

Plotino ainda é mais ousado em suas imagens poéticas sobre o movimento dos astros. Como vamos explicar mais à frente, Plotino compara o movimento dos astros com o movimento da dança do coro

em uma representação da tragédia grega. Assim, teríamos sobre nós um grande teatro sagrado, em que seres superiores dançam matematicamente, reproduzindo em seu girar circular a centralidade do Uno sobre todas as outras emanções (PINHEIRO, 2010, p. 54).

Aprofundando a temática da intrínseca relação entre os corpos celestes e os viventes sobre a Terra em Plotino, Marcus Reis Pinheiro avalia a função ética da astronomia na metafísica do neoplatônico. Argumentando que o movimento matemático, perfeito e perpétuo dos astros é uma imagem da sua contemplação sobre os inteligíveis, Pinheiro reconhece, por extensão, que, o homem, ao contemplar os astros, estaria também a imitar a contemplação do Inteligível que eles realizam. Em outras palavras, a astronomia cumpre a missão de valorar e aprimorar a condição humana, na medida em que, por esse conhecimento, aproxima os homens das formas ideais e imperecíveis, tais como a dimensão da totalidade e seu caráter unitário. Nas palavras do pesquisador:

Os astros são seres vivos e apresentam em seu suposto movimento matemático perfeito a expressão de sua vida ética perfeita: os seres celestes são deuses eticamente perfeitos, vivendo suas virtudes no máximo grau possível para um ser da ordem do mundo sensível. O ato próprio dos planetas e astros é contemplar as realidades superiores, isto é, os inteligíveis que formam o *Noûs* (Intelecto). Tal contemplação enseja um tipo de saber, isto é, a contemplação efetuada pelos astros é um tipo de conhecimento sobre as realidades inteligíveis, conhecimento esse que não se faz apenas como posse, mas se faz como uma identificação com o objeto conhecido: os astros, ao contemplarem os inteligíveis, exercem uma identificação com eles e por isso seu movimento deve também ser inteligível, isto é, matemático. A participação da alma dos astros nas realidades inteligíveis do *Noûs* é o ato próprio dos astros e a matemática de seu movimento é um dos reflexos de tal ato principal, atestando a vida feliz que levam: não há nada que possa trazer maior felicidade para um ser vivo do que a contemplação do mundo inteligível (PINHEIRO, 2013, p. 14).

Fazendo menção explícita à astronomia ptolomaica, no conto “O Recado do Morro”, por exemplo, Guimarães Rosa atualiza essa tradição neoplatônica, que investe na função ética exercida pelos sete planetas. Valorando a vida humana a partir da contemplação desses astros, o autor de *Corpo de Baile* sugere a bem-aventurança aos protagonistas, quando cientes cada um do seu erro de percurso. Assim é que a inspiração astrológica, de origem plotiniana, promove a reversão do erro em graça: a partir da revisão da trajetória matemática, perfeita e perpétua dos astros. Enquanto seres da ordem do mundo sensível, o que de melhor pode acontecer aos homens é se espelharem no movimento dos astros, essa dança cósmica.

Alocada na última narrativa de *Corpo de Baile*, a epígrafe plotiniana com explícita referência à dança sugere, então, a regência planetária nos sete contos do conjunto rosiano, e acata as prerrogativas de circularidade e centralidade do neoplatônico para a unidade da obra. Em outras palavras, a aparente e secundária fragmentação de *Corpo de Baile* em três volumes, e o intercâmbio das narrativas na sequência interna da obra, tão somente cifra e codifica a cara noção de alma móvel para Plotino, instância a contemplar o Intelecto e a desejar seu retorno ao Uno. Valendo-se da ontologia trinitária de Plotino, Guimarães Rosa absorve seu caráter transcendente e místico para elaboração de uma poética própria. Uma poética do erro à graça.

Sobreposta a esta cosmologia está a tradição medieval, que forja na noção de purgatório um lugar entre a danação total e a salvação completa para o homem comum. Nem totalmente bom, nem completamente mal, o homem que erra, uma vez ciente desse erro, se arrepende, tendo na esperança a maior das virtudes teológicas. Ecoando os andares do **Purgatório** dantesco, isto é, sua cartografia para os sete pecados capitais, Guimarães Rosa dialoga com o cânone literário, inserindo *Corpo de Baile* no escopo da literatura sapiencial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa adianta sobre o resultado final de *Corpo de Baile*:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição de *Corpo de Baile* – a 3<sup>a</sup>. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vende-la” aos editores na França e Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o *Corpo de Baile* vinha sendo prejudicado pelo seu *gigantismo* físico. A 1<sup>a</sup> edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já arranjamos então a 2<sup>a</sup> num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz (ROSA, 1980, p. 79).

Na tentativa de minimizar o inconveniente de sua dimensão, *Corpo de Baile* tornou-se três em um. Sem jamais alcançar o mesmo prestígio que *Grande Sertão: Veredas*, tanto na leitura especializada quanto entre imperitos, *Corpo de Baile* continua despertando o interesse e cutucando a curiosidade daquele que pretende resolver o enigma da sua tripartição. Inicialmente publicado em dois volumes, depois em único volume e, finalmente, em três volumes, *Corpo de Baile* desafia o poder de síntese de qualquer leitor. No bojo de seus dois processos de metamorfose, resta sempre a noção de unidade projetada inicialmente pelo autor. Ao leitor de *Corpo de Baile*, resta sempre o desafio de reunir suas partes. A partir da sugestão das epígrafes, que cozem os três volumes em função de uma única obra, a tarefa de encontrar a unidade na pluralidade torna-se uma obsessão para o leitor menos desavisado.

Ao longo dos anos de mestrado e doutorado dedicados à análise de *Corpo de Baile*, preservo, contudo, impávida minha leitura cíclica do conjunto. Mesmo depois de tanto tempo em sua companhia, a obra não se cansa de me trazer novidades que sempre estiveram lá. Indômito, o ciclo se renova a cada exegese, pedindo-me sempre atenção e sensibilidade. Tendo tentado desvendar o mistério da tripartição a partir das três realidades plotinianas (Uno, Intelecto e Alma), vi em *Corpo de Baile* um palimpsesto dos sete pecados capitais, tal qual Dante houvera ilustrado no **Purgatório**. Sob a advertência de George Steiner (1993), que acusa a profícua e prolixa crítica literária de querer suplantar a obra literária, dou-me por satisfeita.

## REFERÊNCIAS

- A Demanda do Santo Graal*. Ed. de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.
- AGOSTINHO, Santo. *A Graça*. SP: Paulus, 2000 (Coleção Patrística 2).
- ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. RJ: Tempo Brasileiro, 1977.
- ALIGUIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. SP: Ed. 34, 2017.
- ALVES, Douglas Garcia Jr. “Filosofia e Literatura: caminhos cruzados”. In: Revista Sísifo. Feira de Santana (BA), n. 3, v. 1, 2016.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Caminhos da Divina Comédia”. In: Diário de Lisboa, nº 354, 13 de maio de 1965, p. 25 e p. 29. Acesso: [http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06559.097.19556&fbclid=IwAR1zZ1wOIIKOnW\\_jOp6QfUrC7SwcX9qtQk2IjLY7iEUO\\_BcdFBgGiFZ2W28#!25](http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06559.097.19556&fbclid=IwAR1zZ1wOIIKOnW_jOp6QfUrC7SwcX9qtQk2IjLY7iEUO_BcdFBgGiFZ2W28#!25)
- ANJOS, Sônia Aparecida dos. A falta trágica (*hamartia*) de Édipo em *Édipo Rei*, de Sófocles. Dissertação de mestrado (UFMG), 2008.
- ANÔNIMO. *Bíblia*, v. I. Novo Testamento: Os quatro Evangelhos. Trad. Frederico Lourenço. SP: Cia das Letras, 2017.
- AQUINO, São Tomás de. *Sobre o Ensino. Os sete pecados capitais*. Trad. Luiz Jean Lauand. SP: Martins Fontes, 2001.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. SP: Mandarim, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. SP: Ed. 34, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Ética a Nicômaco*. In: Coleção Os Pensadores. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Borheim. SP: Abril, 1973).
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. RJ: Topbooks, 1997.
- BAILLY, A. *Le Grand Dictionnaire Grec-Français*. Paris: HACHETTE, 2000.
- BEUTLER, Johannes. *Evangelho segundo João: comentário*. Trad. Johan Konings. SP: Loyola, 2015.
- BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. RJ: Vozes, 2006.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo. SP: Paulus, 1990.

- BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano*. SP: T. A. Queiroz, 1980.
- BOLZANI, Roberto F. Educação socrática. In: FILOSOFIA E EDUCAÇÃO. Vol. 1, n. 9. Campinas: 2017, pp. 81-109.
- BRANDÃO, Bernardo Lins. Só em direção ao só: considerações sobre a mística de Plotino. In: Horizonte, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, pp. 151-158, dez. 2007.
- BRANN, Eva. *Homeric Moments*. Paul Dry Books: Philadelphia, 2002.
- BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ancient Mystery Cults*. Translated by Carl Newell Jackson. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- CALDEIRA, Jorge. *História da Riqueza do Brasil*. RJ: Estação Brasil, 2017.
- CAVALCANTI, Raíssa. *Os símbolos do Centro*. SP: Perspectiva, 2008.
- CHABOCHE, François-Xavier. *Vida e mistério dos números*. Trad. Luiz Carlos Teixeira de Freitas. SP: Hemus, 1979.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melin. RJ: José Olympio, 2019.
- CID, José Antúnez. “La naturaliza según Plotino”. In: *Naturaleza*. Org. Alfonso Pérez de Laborda. Madrid: Facultad de Teología San Dámaso, 2006.
- COUTINHO, Gracielle Nascimento, e COSTA, Marcos Roberto Nunes. “A graça divina como categoria filosófico-metafísica do agir humano segundo santo Agostinho”. In: *Civitas Augustiniana*, n. 4, 2015, pp. 31-48.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. RJ: Jorge Zahar., 1988.
- DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. SP: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Tradition and Personal Achievement in the Philosophy of Plotinus”. In: *The Journal of Roman Studies*, v. 50, Parts 1 and 2, 1960, pp. 1-7.
- \_\_\_\_\_. E. R. “The *Parmenides* of Plato and the Origin of the Neoplatonic ‘One’”. In: *The Classical Quarterly*, 22, 1928, pp 129-142.
- \_\_\_\_\_. *Pagan and Christian in na age of anxiety*. Cambridge: University Press, 2001.
- DUARTE, Adriana da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. SP: Unicamp, 2012.
- ELSAS, Christof. “La importancia de la mística en la filosofía de Plotino”. In: *EnraHonar, An International Journal of Theoritcal and Practical Reason*, v. 13, 1986, pp. 11-30.
- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. SP: Perspectiva, 2010.

- GALLEGO, Antonio Dopazo. *Plotino: a odisseia da alma entre a eternidade e o tempo*. Trad. Filipa Velosa. SP: Ed. Salvat do Brasil, 2017.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. SP: Cia das Letras, 2008.
- GORDON, Jill. *O mundo erótico de Platão*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. SP: Loyola, 2015.
- HADOT, Pierre. *Plotino, ou a simplicidade do olhar*. Trad. Loraine Oliveira e Flavio Fontenelle Loque. SP: É Realizações, 2019.
- HEUBECK, A., WEST, S. e HAINSWORTH. *A commentary on Homer's Odyssey*. Vol. I. Oxford: Clarendon Paperbacks, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da verdade*. In. Coleção Os Pensadores. Trad. Ernildo Stein. SP: Abril Cultural, 1979.
- HERÁCLITO. "Fragmento 56". In: *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- HERÓDOTO. *História*. Trad. Pierre Henri Larcher. Versão para o português: J. Brito Broca. Paris: Charpentier, 1850.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. SP: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Hino Homérico a Deméter*. Trad. Ordep Serra. SP: Odysseus, 2009.
- JUÁREZ, Agustín Uña. "Plotino: el sistem del Uno. Características generales". In: Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. Universidad Complutense de Madrid, v. 19, 2002, pp. 99-128.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. SP: Ática, 1994.
- JUNG, C. G. *Espiritualidade e Transcendência*. Trad. Nélio Schneider. Petrópolis, RJ: 2015.
- \_\_\_\_\_. "Chegando ao inconsciente". In: *O homem e seus símbolos*. JUNG, C. G., org. Trad. Maria Lúcia Pinho. RJ: Harper Collins, 2019.
- LAUAND, Luiz Jean. "O pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino". In: Videtur (USP), Porto, n.28, p. 35-62, 2004.
- LAYTON, Bentley. *As escrituras gnósticas*. Trad. Margarida Oliva. SP: Loyola, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Trad. Maria Ferreira. RJ: Vozes, 2017.
- LIDELL & SCOTT. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1949.
- LIMA, Luiz Costa. "O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia". In. LIMA, L. C. *A metamorfose do silêncio*. RJ: Eldorado, 1974.
- LOBATO, Monteiro. *O Saci*. SP: Brasiliense, 2005.

- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. SP: UBU Editora, 2017.
- MENESES, Adélia Bezerra de. “Dão-Lalalão de Guimarães Rosa ou o Cântico dos Cânticos do sertão: um sino e seu badaladal”. In: ESTUDOS AVANÇADOS (USP), v. 22, 2008, pp. 255-272.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia, SP: Ed. Íbis, 1995.
- MUNIZ, Fernando. “Prazer, sensação e errância em Platão”. In: Kléos, n.5/6, 2001/2002, pp. 23-34.
- \_\_\_\_\_. *Prazeres Ilimitados*. RJ: Nova Fronteira, 2015.
- NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. RJ: Difel, 2013.
- NUSSBAUM, Martha. *A fragilidade da bondade*. Trad. Ana Aguiar Cotrim. SP: Martins Fontes, 2009.
- OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. “Édipo enxadrista”. In: Sófocles. *Rei Édipo*. SP: Odysseus, 2015.
- OLIVEIRA, Ivone Brandão de. “Salmo 37: Confia e vive a não-violência”. In: REVELETEO, v. 5, n. 8. 2011, pp. 65-80.
- OLIVEIRA, Loraine. *Plotino, escultor de mitos*. SP: Annablume Clássica, 2013.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. SP: Cosac Naify, 2012.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Trad. André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. Trad. Edson Bini. In: Platão: Diálogos V. SP: Edipro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Fedro*. Trad. José Cavalcante de Souza. SP: Ed. 34, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Fédon*. Trad. Carlos Alberto Nunes. In: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>
- \_\_\_\_\_. *Timeu*. Trad. Edson Bini. In: Platão: Diálogos V. SP: Edipro, 2010.
- PIGEUAD, J. *Metáfora e Melancolia*. Trad. Ivan Freitas. RJ: Contraponto, 2009.
- PINHEIRO, Marcus Reis. “Inconsciente, consciente e cosmologia em Plotino”. In.: ARCHAI, Coimbra, n. 5, 2010, pp. 48-57.
- \_\_\_\_\_. “Cosmologia e transformação de si: o caso de Platão e Plotino”. In: COSMOS & CONTEXTO, v. 15, 2013, pp. 1-10.
- PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Trad. Américo Sommerman. SP: Polar, 2002.
- \_\_\_\_\_. Enéada I. Trad. José Rodrigues Seabra F. e Juvino Alves Maria Jr. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Enéada III.8 [30]*. Sobre a natureza, a contemplação e o Uno. Trad. José Carlos Baracat Jr. Campinas (SP): Ed. Da UNICAMP, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Enéada III.5*. Do amor. Trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva. SP: Edipro, 2015.

- POIMANDRES. In. LAYTON, B. *As escrituras gnósticas*. Trad. Margarida Oliva. SP: Loyola, 2002.
- PRADO, Bento Jr. *Alguns ensaios: Filosofia, Literatura, Psicanálise*. SP: Max Limonad, 1985.
- REALE, Giovanni. *Plotino e Neoplatonismo*. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. SP: Loyola, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Eros, demonio mediador*. Trad. Rosa Rius y Pere Salvat. Editor digital: Un\_Tal\_Lucas. 14.09.2016.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. SP: Unicamp, 2007.
- RÓNAI, Paulo. *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai*. Org. Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. SP: Bazar do Tempo, 2020.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. RJ: Nova Fronteira, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. RJ: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*. RJ: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. RJ: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. RJ: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Tutameia (Terceiras Estórias)*. RJ: Nova Fronteira, 2017.
- ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. SP: Edusp, 2011.
- SPERBER, Suzi. *Caos e Cosmos*. SP: Duas Cidades, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e Razão*. SP: Unicamp, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Como delimitar o sagrado na escrita?” In: IPOTESI. Juiz de Fora (MG), v. 16, n. 2, 2012, pp. 11- 23.
- \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. SP: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Vida ensinada”. In: Rohden, Luiz (org.). *Entre Filosofia e Literatura: Recados do dito e do não dito*. Belo Horizonte (MG): Relicário, 2015, pp. 79-106.
- \_\_\_\_\_. “As palavras de chumbo e as palavras aladas”. In: Floem (UESB), v. II, pp. 137-157, 2007.
- STEINER, George. *Presenças Reais*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: /editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Lições dos Mestres*. Trad. Maria Alice Máximo. RJ: Record, 2018.
- STEWART, Columba. “Evagrius Ponticus and the ‘Eight Generic *Logismoi*’”. In: *In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages*, edited by Richard Newhauser, 3-34. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Plotino: um estudo das Enéadas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Un, deux, trois : Éros*. In: *Mélanges Pierre Lévêque*. Tome 1: Religion. Besançon : Université de Franche-Comté, 1988. pp. 293-305.

\_\_\_\_\_. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. SP: Martins Fontes, 2006.

VIRGÍLIO, *Geórgicas IV*. Trad. Gilson José dos Santos. In. Rónai: Revista de Estudos Clássicos (UFJF), n. 1, v. II., pp. 148-164, 2014.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. SP: Cia das Letas, 2015.