

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Clarissa Catarina Barletta Marchelli

**A noção de erro em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa:
uma estratégia poética**

Dissertação de Mestrado

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Eliana Lucia Madureira Yunes

Rio de Janeiro

Março de 2017



CLARISSA CATARINA BARLETTA MARCHELLI

**A noção de erro em *Corpo de Baile*, de Guimarães
Rosa: uma estratégia poética**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Flávio Martins Carneiro
UERJ

Profa. Monah Winograd
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de março de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Clarissa Catarina Barletta Marchelli

Graduou-se em Letras (Português/Grego) pela UFF (Universidade Federal Fluminense), em 2009. Cursou o mestrado no Programa de Pós-Graduação em “Literatura, Cultura e contemporaneidade”, da PUC-RIO (2015-2017). Participou de diversos congressos em Literatura Grega Antiga e em Literatura Contemporânea. Desenvolveu projetos de pesquisa científica em Homero (UFF) e em João Guimarães Rosa (PUC-RIO). Atualmente, cursa o doutorado no Programa de Pós-Graduação em “Teoria e História Literária”, da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).

Ficha Catalográfica

Marchelli, Clarissa Catarina Barletta

A noção de erro em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa: uma estratégia poética / Clarissa Catarina Barletta Marchelli ; orientadora: Eliana Lucia Madureira Yunes. – 2017.

148 p.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Guimarães Rosa. 3. Corpo de Baile. 4. Erro. 5. Razão. 6. Emoção. I. Yunes, Eliana Lucia Madureira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para minhas avós, Catharina e Terezinha,
de quem herdei o gosto pelo trabalho.

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Eliana Lucia Madureira Yunes, pelo acolhimento e realização do projeto inicial.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meu orientador de Iniciação Científica, Fernando Decio Porto Muniz, que me ensinou a fazer pesquisa.

A todos os professores que conheci na PUC-Rio, com os quais eu só aprendi.

A todos os colegas que fiz no Rio e na PUC-Rio, com os quais dividi as inseguranças.

Aos meus pais, que não desistem de mim.

Aos meus irmãos, que sempre estiveram ao meu lado.

A Deus, que me permitiu voltar a estudar.

Resumo

Marchelli, Clarissa Catarina Barletta Marchelli; Yunes, Eliana Lucia Madureira. **A noção de erro em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa: uma estratégia poética.** Rio de Janeiro, 2017, 148p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O trabalho “A noção de erro em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa: uma estratégia poética” 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 heróis. Baseado na teoria de juízo de eliminação da dúvida, o trabalho tenta compreender de que forma o flagrante do erro imputa aos heróis do ciclo a responsabilidade sob seus atos. A dissertação faz uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que a percepção de um engano e as questões éticas que dele decorrem constituem o argumento rosiano de *Corpo de Baile*. A pesquisa procurou compreender de que forma a escolha pelo léxico erro responde à necessidade dos heróis rosianos refutarem a si próprios, amparados pela emoção, e não exclusivamente pela razão. A pesquisa detectou que, para traçar esse movimento rotação, os heróis de *Corpo de Baile* operam transposições: da dúvida à decisão; da decisão à esperança. Do flagrante do próprio erro, cada protagonista, primeiramente, se mantém no melindre da decisão; suficientemente munido de confiança, opta por um ou outro caminho. Circunscrevendo nas sete narrativas o princípio de autorreparação, a pesquisa ata a trama do erro num movimento de translação em torno do tema. O trabalho conclui que os protagonistas, submetidos à eliminação de uma dúvida interna, conseguem rever a si próprios e despertar no leitor uma motivação.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; *Corpo de Baile*; erro; razão; emoção.

Résumé

Marchelli, Clarissa Catarina Barletta; Yunes, Eliana Lucia Madureira (directrice). **La notion d' erreur dans *Corpo de Baile de Guimarães Rosa*: une stratégie poétique.** Rio de Janeiro, 2017, 148p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Le travail “La notion d’erreur dans *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa: une stratégie poétique” vise à mettre en évidence les passages dans lesquels le mot comme un choix intuitif de l’auteur pour la construction et le traitement épistémologique des trajectoires de leurs héros. Sur la base de la théorie du jugement de l’élimination d’un doute, le travail essaie de comprendre comment l’erreur flagrante impute aux héros du cycle de la responsabilité sous leurs actions. La thèse est une lecture à l’encontre de l’erreur tragique, en faisant valoir que la perception de la tromperie et les questions éthiques qui en découlent sont l’argument de Guimarães Rosa. La recherche vise à comprendre comment le choix pour le lexique d’erreur répond à la nécessité de héros de se réfuter, soutenus par l’émotion, et non par la raison simplement. L’enquête a révélé que pour tracer ce mouvement de rotation, les héros fonctionnent transpositions: du doute à la décision; de la décision au espoir. Du frappante de l’erreur, le protagoniste, d’abord, reste dans la sensiblerie de la décision; suffisamment armé de confiance, il choisit l’un ou l’autre chemin. Entourant dans les sept récits le principe d’auto-guérison, la recherche lie l’intrigue d’erreur dans un mouvement de translation autour de la question. Le travail conclut que les protagonistes, soumis à l’élimination d’un doute interne, réalisent eux-mêmes l’examen et éveillent chez le lecteur une motivation.

Mots-clés

Guimarães Rosa; *Corpo de Baile*; erreur; raison; émotion.

Sumário

1. Introdução	10
2. Campo Geral	
Na errância de Miguilim	19
3. Uma estória de amor	
O tempo fraturado de Manuelzão	30
4. O recado do morro	
Uma cadeia de transmissão a Pedro Orósio	41
3.1 Demódoco e Laudelim e a audiência poética	42
3.2 Ulisses e Pedro Orósio e o retorno para casa	54
5. Cara de Bronze	
A gota d'água no coração de Cara de Bronze	67
4.1 As fontes de Guimarães Rosa	68
4.2 O enredo de "Cara de Bonze"	71
4.3 Cara de Bronze e audiência poética	76
4.4 A compaixão em Segisberto Saturnino	80
4.5 Tragédia grega e peripécia rosiana	83
6. A estória de Lélío e Lina	
Lina cura Lélío	91
7. Dão-Lalalão (o devente)	
O desejo, a amizade e o perdão de Soropita	103
8. Buriti	
A solidariedade na tristeza de Leandra e Miguel	116
9. Conclusão	135
10. Referências bibliográficas	142

Passou a diligência pela estrada, e foi-se;
E a estrada não ficou mais bela, nem sequer mais feia.
Assim é ação humana pelo mundo fora.
Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos;
E o sol é sempre pontual todos os dias.

Alberto Caeiro

INTRODUÇÃO

“Seguramente o alienista podia estar em erro, mas nenhum interesse alheio à ciência o instigava; e para demonstrar o erro era preciso alguma coisa mais do que arruaças e clamores.” (MACHADO DE ASSIS, *O Alienista*), comenta o narrador sobre a resposta do alienista à reação da população da vila de Itagauí, ante a arbitrariedade do médico em manter sob custódia aqueles que escapassem do “perfeito equilíbrio de todas as faculdades”.

Paradigma do comportamento cientificista do séc. XIX, o protagonista do conto machadiano busca incessantemente definir e sanar a loucura por meio da aplicação prática e imediata de um conceito ainda manco e passível de refutação. Para além da toada irônica ao ícone da hegemonia do pensamento científico encarnado no Dr. Simão Bacamarte, cuja investigação incipiente torna o alienista o único alienado, a deixa da demonstração do seu erro apadrinha a pesquisa sobre a constância desse léxico em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa.

Se, por um lado, a rebelião do povo inconformado com as frequentes internações dos concidadãos é insuficiente para conter o impulso analítico de Simão Bacamarte; por outro, a revolta da população obriga o pesquisador a se empenhar ainda mais na validação da hipótese sobre a insanidade, contornando a agitação popular com a sobriedade mestra do cálculo dedutivo.

No empenho do alienista em manter válidos seus argumentos contraditórios é que me vejo no esforço de argumentar teoricamente uma leitura intuitiva. Uma vez aferido pelos olhos da leitora e reunindo as passagens nas quais o léxico erro ocorre em *Corpo de Baile*, meu intuito com essa pesquisa fora o de evidenciar o traço distintivo do autor e estruturante formal dos contos do conjunto. Minha ambição maior, contudo, é a de demonstrar em que medida essa escolha lexical potencializa a problemática do destino das vidas dos protagonistas num complexo jogo de sacrifício pessoal e satisfação coletiva.

A pesquisa partiu, então, do interesse pela insistência do verbete que, na sua regularidade, imprimiu na escrita rosiana uma discussão sobre a inexorabilidade do equívoco, sobretudo quando desfeitas as ilusões dos seus heróis. Mais, ao situar os protagonistas diante de uma escolha, *Corpo de Baile* se

faz, a contrapelo, herdeiro da tragédia grega, cujo argumento reside numa deliberação, como investigam os helenistas Vernant e Vidal-Naquet (2005, p.49):

Qual é, para a história psicológica da vontade, o significado dessa tensão constantemente mantida pelos Trágicos entre o realizado e o sofrido, entre o intencional e o forçado, entre a espontaneidade interna do herói e o destino previamente fixado pelos deuses? Por que esses aspectos de ambiguidade pertencem precisamente ao gênero literário que, pela primeira vez no Ocidente, procura exprimir o homem em sua condição de agente? Colocado na encruzilhada de uma escolha decisiva, diante de uma opção que comanda todo o desenvolvimento do drama, o herói trágico se delinea comprometido na ação, em face das consequências de seus atos.

A escolha que se delinea ao heróis rosianos é a amorosa. Porém, para os protagonistas de *Corpo de Baile*, estando diante do impasse causado pelo desejo, a falta antes que cometida – característica da tragédia, é acometida aos heróis. Agraciados ainda com a chance de uma revisão, os personagens rosianos redefinem seus caminhos.

Procuramos entender de que forma o ciclo rosiano atualiza, a contrapelo, o gênero trágico. Desdobrado nas noções de *hýbris* (transgressão), *hamartía* (poluição) e *áte* (cegueira), o drama trágico é o primeiro a problematizar o desejo humano, redimensionado, por sua vez, em *Corpo de Baile*. Inerentes ao momento histórico da tragédia, as noções trágicas que permeiam o conjunto rosiano traduzem, aproximativamente, o emprego revisionário que Guimarães Rosa faz do desejo erótico através do vocábulo erro.

Rastreados os vestígios da tragédia grega em *Corpo de Baile*, mesmo que no sentido inverso, arriscamos afirmar sobre seu autor aquilo que o helenista americano, E. R. Doods (1966, p. 47), afirmara sobre Sófocles, quando analisa *Édipo Rei*: “For him, as for Heraclitus, there is na objective world-order wich man must respect, but wich he cannot hope fully to understand”. Isto quer dizer que, se por um lado, a profecia no mundo antigo é absoluta; o herói do gênero trágico não pode senão refutá-la com a mesma intensidade. E por outro lado, se a profecia no mundo contemporâneo está em descrédito; o herói rosiano de *Corpo de Baile* não pode senão ser o seu fiador.

Meu interesse por esse ciclo rosiano em especial deve-se ao tratamento dado ao tema amoroso: suas condições e possibilidades. Considerando o desejo erótico a mola propulsora na passagem de um conto a outro, procurei analisar a

composição formal das sete histórias desde a periodicidade do léxico erro, até o caráter epistemológico que o termo assume ao transpor o protagonista do primeiro conto, Miguilim, ao último, Miguel.

Em outras palavras, se em “Campo Geral” temos a criança com uma decisão a fazer - entregar ou não o bilhete do Tio à Mãe -, e em “Buriti” o adulto que confessa a intenção de se casar, leio intuitivamente em *Corpo de Baile* a espiral revolucionária e ascendente do desejo erótico, e na sua consequente afeição. Quem evidencia o ineditismo do amor é o filósofo contemporâneo francês, Luc Ferry (2013, p.82): “[...] a vida amorosa, mesmo mais difícil hoje em dia, tem mais autenticidade, liberdade e intensidade, e a elas nós não gostaríamos de renunciar por nada no mundo”.

Embora referido nas análises mais prestigiadas, o desejo pelo outro enquanto viabilização da felicidade, isto é, efetivação de uma vida boa, ainda não parece ter sido contemplado na vasta bibliografia sobre *Corpo de Baile*. Nesse sentido, a leitura que proponho para o conjunto se alia e se distancia das interpretações consolidadas, na medida em que se vale dos seus apontamentos, ao mesmo tempo em que vislumbra um caminho ainda a ser trilhado pelos protagonistas, no horizonte do desejo pelo outro com o qual os contos se encerram.

Um esboço daquilo a que nos referimos por felicidade, e suas emoções contingentes, é definido pela filósofa contemporânea, Martha Nussbaum (2008, p. 56):

Considerar por um momento las teorías éticas eudaimonistas de la Grecia antigua nos ayudará a dar los primeros pasos en la reflexión sobre la geografía de la vida emocional. En una teoría ética eudaimonista, la pregunta central que se plantea una persona es “Cómo há de vivir el ser humano?” La respuesta a tal interrogante es la concepción que esa persona detente de la *eudaimonía* o florecimiento humano, en el sentido de qué entiende por una vida plena. La concepción que tenga de la eudaimonía debe incluir todo aquello a lo que el agente atribuye un valor intrínseco: si uno consigue demostrarle a una persona que há omitido algo sin lo cual no consideraria plena su vida, tendrá un argumento suficiente para que se añada el elemento en cuestión.

Em outras palavras, a felicidade, expressa pelo florescimento de uma vida boa, se dá na erradicação daquilo de que se carece. No anseio da sensação de plenitude, os heróis de *Corpo de Baile* se mobilizam na busca afetiva, a ponto de se reconhecerem errando. Assim, a defesa do amor enquanto o encontro com a

alteridade, presente no discurso de alguns intelectuais contemporâneos, respalda a leitura que proponho para *Corpo de Baile*.

Furtando-nos à integração das epígrafes dos contos, que resgatam a corrente platonista em Plotino, apostamos num aproveitamento que o autor faz do diálogo “O Banquete”, de Platão, cujo tema é a definição e a atuação de Eros. Para tanto, valemo-nos da discussão corrente sobre o amor nos seus nomes clássicos correspondentes: *Eros* (o desejo), *Phília* (a amizade) e *Ágape* (o perdão).

Evitando cair na armadilha de um discurso proselitista, teóricos atuais abordam o sentimento amoroso a partir da sua implicação ética, isto é, de uma vida partilhada por dois e do casal em sociedade. Antes, no entanto, que essa vida conjunta ganhe a dimensão comunitária, ambos os amantes escolhidos mutuamente dão-se ao trabalho de uma escolha ainda primeira, a decisão pela alteridade. Como explora o sociólogo romeno, Zygmunt Bauman (2004, p. 21):

Em todo amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro. É isso que faz o amor parecer um capricho do destino – aquele futuro estranho e misterioso, impossível de ser descrito antecipadamente, que deve ser realizado ou protelado, acelerado ou interrompido. Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor.

Bauman ainda convoca o filósofo da alteridade, Levinas, para embasar sua postura (2004, p. 35): “Se a alteridade é, segundo Levinas, o derradeiro mistério, o absolutamente desconhecido e o totalmente impenetrável, isso não pode ser uma ofensa e um desafio – precisamente por ser divino: barrando o acesso, negando o ingresso, inatingível e eternamente além de nosso alcance”.

Tomado no seu aspecto opaco, o misterioso, o desejo erótico não é senão esse anseio de alteridade. Sua decisão, no entanto, originária de um ímpeto de fusão propriamente carnal, desemboca numa concepção plural da vida. As inúmeras possibilidades de modo de vida geradas pelo encontro das alteridades também é um tema caro ao filósofo inglês, Alain Badiou (2013, p. 21):

Para ser sincero, não gosto nem um pouco dessas rumações teológicas em torno do amor, mesmo sabendo que tiveram uma grande importância dentro da história. Vejo nisso a desforra final do Um sobre o Dois. Na verdade, existe a meu ver o encontro de um outro, mas, aí é que está, um encontro não é uma experiência, é um acontecimento que permanece inteiramente opaco e só tem realidade em suas consequências multiformes num mundo real.

Para esclarecer um pouco mais sua visão sobre o pluralismo inerente à vida a dois, Badiou argumenta (2013, p. 40): “Poderíamos dizer que o principal inimigo do meu amor, aquele que eu devo vencer, não é o outro, sou eu, o *eu* que quer a identidade em oposição à diferença, que quer impor seu mundo em oposição ao mundo filtrado e reconstruído pelo prisma da diferença”.

Se a escolha amorosa implica, necessariamente, uma escolha pela alteridade, exigindo dos partícipes um comportamento pendular de autoafirmação e concessão alternadamente, implica, previamente, uma disposição. Quem melhor delimita essa inclinação interior, cujo movimento ao exterior desenha uma negociação oscilante, é o filósofo americano, Harry G. Frankfurt (2007, p. 35):

Por que deveríamos nos sentir, por menos que fosse, embaraçados pela impossibilidade de mobilizar justificativas rigorosamente demonstrativas de nossos ideais morais ou da importância avassaladora de outras coisas que amamos? Por que a indisponibilidade de razões decisivas de fundamentação deveria abalar nossa confiança na visão de vida definida por aquilo que nos interessa, ou inibir nossa disposição de contrariar aqueles cuja visão do que é importante ameaça nossa própria visão? Por que não deveríamos nos sentir felizes em lutar por aquilo que amamos de todo o coração, mesmo quando não há bons argumentos para mostrar que é mais correto amarmos essa coisa do que amarmos outras?

Em outras palavras, para que o estorvo diante de nossos anseios mais profundos seja desfeito, promovendo a decisão que tanto queremos tomar, é necessário descartar as premissas estritamente lógicas que costumam justificar uma escolha dita racional. Quando circunscritos por seus desejos silenciosos, o conflito de cada um dos heróis de *Corpo de Baile* parece se dar no flagra de um erro. Mais adiante, o filósofo americano insere o anseio amoroso na sua dinâmica efetiva (2007, p. 49):

O amor está circunscrito por uma necessidade desse tipo: aquilo que amamos e aquilo que não conseguimos amar não depende de nós. Agora, a necessidade característica do amor não reprime os movimentos da vontade com uma onda imperiosa de paixão ou compulsão, que derrota e subjuga a vontade. Ao contrário, a repressão opera a partir do interior de nossa própria vontade. É por nosso próprio arbítrio, e não por uma força externa ou alienígena, que somos reprimidos. Alguém que é limitado pela necessidade volitiva é incapaz de formar uma intenção determinada e efetiva – a despeito dos movimentos e das razões que ele possa ter para tanto -, é incapaz de executar (ou de se abster de executar) a ação em questão. Se tentar executá-la, haverá de descobrir que simplesmente não consegue se obrigar a ir até o fim.

Compatível com a interferência da faculdade volitiva no percurso do desejo erótico esboçado por Frankfurt são as considerações do neurocientista português, António Damásio, acerca do papel dos sentimentos dos indivíduos no processo de raciocínio orientado para um fim, isto é, a seleção de uma resposta. Damásio argumenta que a tomada de uma decisão vantajosa para a própria sobrevivência e progresso requer uma cooperação entre processos cognitivos e processos emotivos, sendo a vontade a baliza dessa simbiose (2012, p. 122):

Existem, com efeito, poções em nossos organismos e cérebros capazes de impor comportamentos que podemos ser capazes ou não de eliminar por meio da chamada força de vontade. [...]

O controle das inclinações animais por meio do pensamento, da razão e da vontade é o que nos torna humanos, segundo *As paixões da alma* de Descartes. Estou de acordo com sua formulação, só que, onde ele especificou um controle alcançado por um agente não físico, vejo uma operação biológica estruturada dentro do organismo humano que em nada é menos complexa, admirável ou sublime. A criação de um superego que integraria os instintos nos ditames sociais foi a formulação encontrada por Freud em *O mal-estar da civilização*, superego esse que se encontrava liberto do dualismo cartesiano, ainda que de modo algum tenha sido explicitado em termos neurais. [...] Não visio reduzir os fenômenos sociais a fenômenos biológicos, mas antes debater a forte ligação entre eles.

O limite entre uma e outra, a medida que estabelece a porcentagem de razão e emoção no processo de tomada de decisão em situações de impasse é, para Damásio, a vontade do indivíduo. Vontade essa tatuada sobretudo não pela sua esperança de dias melhores, mas pela rejeição de um resultado negativo (um sinal de alarme automático, via emoção). O curioso é notar que tamanha atividade ocorrida no corpo do sujeito, cuja mente apela à integridade do organismo como um todo, tampouco desconsidera o outro. Exemplifica o neurocientista (2012, p. 165):

Mas os comportamentos altruístas beneficiam quem os pratica num outro aspecto que assume relevância aqui: permitem evitar a dor e o sofrimento futuros que seriam provocados pela vergonha de não agir com altruísmo. Não é só a ideia de arriscar a vida para salvar um filho que nos faz sentir bem; mas a ideia de não o salvar e de perdê-lo faz com que nos sintamos muito pior do que com o risco imediato.

Ainda segundo Damásio (2012, p. 163),

O sinal pode fazer com que você rejeite *imediatamente* o rumo de ação negativo, levando-o a escolher outras alternativas. O sinal automático protege-o de prejuízos futuros, sem mais hesitações, e permite-lhe depois escolher entre um

número menor de alternativas. A análise custos/benefícios e a capacidade dedutiva adequada ainda têm o seu lugar, mas só *depois* de esse processo automático reduzir drasticamente o número de opções. Os marcadores-somáticos podem não ser suficientes para a tomada de decisão humana normal, dado que, em muitos casos, mas não em todos, é necessário um processo subsequente de raciocínio e de seleção final. Mas os marcadores-somáticos aumentam provavelmente a precisão e a eficiência do processo de decisão.

Em outras palavras, mesmo a trajetória da escolha afetiva, cuja abertura para a alteridade é determinante, imputa ao sujeito um critério, qual seja, a recusa antecipada de um sofrimento futuro ainda maior em função da sobrevivência mútua. Importando a noção de marcador-somático estabelecida por Damásio, lemos em cada trajetória de *Corpo de Baile* uma tomada de decisão sensata por parte do protagonista, que se respalda, inicialmente, na própria emoção. Traduzindo a explicação científica em termos ficcionais, os heróis rosianos toleram sacrifícios, ou como postula Nussbaum (2008, p. 44): “[...] las emociones son efectivamente un reconocimiento de nuestras necesidades y de nuestra falta de autosuficiencia.”

Descobertos pela adversidade expressa no léxico erro, Migulim, Manuelzão, Pedro Orósio, Cara de Bronze, Lélío, Soropita e Miguel optam por um ou outro caminho. Vislumbrando o percurso menos pior, partem rumo à plenitude.

O trabalho, no entanto, não pretende exaurir a problemática sugerida pela escolha lexical do erro. Menos ainda consegue costurar sistematicamente a passagem de um conto ao outro. A pesquisa resume-se tão somente na verbalização de um espanto - a frequência desse léxico - e na compreensão dessa periodicidade - o tratamento epistemológico dado ao termo. Todas as sugestões de encadeamento das sete histórias, como o desenvolvimento evolutivo do desejo erótico e sua ascese contingente, não podem senão corroborar o movimento cíclico do conjunto.

Sob o aspecto da dinâmica circular e progressiva do desejo erótico, atribuímos à frequência do léxico erro em todas as sete narrativas do conjunto rosiano em questão aquilo que o teórico Umberto Eco chamou de mecanismo secreto de uma obra ficcional. Na condição de leitor, Eco confessa: “A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são bobas as

peças que dizem que dissecar um texto e dedicar-se a uma leitura meticulosa equivale a matar sua magia” (ECO, 1994, p. 18).

Neste sentido, a insistência com que o autor de *Corpo de Baile* emprega o léxico erro ao longo do conjunto, além de revelar seu mecanismo composicional secreto, fornece ferramenta de análise mais que suficiente para esse ciclo, ao ponto do seu leitor forjar uma estratégia de leitura.

Aprofundando ainda mais a hipótese de um código subjacente ao texto, Eco postula uma simbiose ente autor e leitor, segundo a qual é no momento mesmo da leitura em que se estabelece um vínculo entre um que escreve e outro que lê uma história de ficção, como num jogo em que as regras são mutuamente acordadas. Chamados de autor-modelo e leitor-modelo pelo teórico, ambos os jogadores compartilham sinais de gêneros específicos que, por um lado, orientam o autor ao seu ponto de chegada e, por outro, situam o leitor desde o seu ponto de partida. Descreve o teórico: “Precisam aparecer juntos porque autor-modelo e leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra” (ECO, 1994, p. 30).

Balizado pelo mundo real (o pano de fundo) e no rastro da ocorrência do termo erro, o presente trabalho pretende completar o ciclo *Corpo de Baile* como uma criança que leva a termo a brincadeira (ECO, 1994, p. 93):

As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.

Embora preservem o fundo do tema amoroso, a análise dos contos foram feitas separadamente, podendo ser lidas e avaliadas de modo independente umas das outras, sem esgotar qualquer dos assuntos acima aventados. Sobre a classificação formal das histórias de *Corpo de Baile*, comenta a pesquisadora Regina Zilberman (2007, p. 9):

Originalmente dividido em dois volumes, *Corpo de Baile* expõe, na folha de rosto, um subtítulo – Sete novelas, termos colocados entre parênteses. Seguem-se as epígrafes, quatro delas extraídas do filósofo Plotino (205-270) e três do místico flamengo João de Ruysbroeck (1293-1381), autor de *Pedra brilhante* citada por Guimarães Rosa. Separados dessas epígrafes estão os versos do *Côco de festa*, de

Chico Barbós', dito Chico Rabeca. Só depois introduzem-se o sumário, em que os textos componentes do livro – nessa ordem: “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)”, “Cara de Bronze” e “Buriti – são chamados de poemas, determinando paradoxal qualificação, já que eles, novelas conforme a folha de rosto, aparentam ser narrativas.

A réplica para a paradoxal qualificação pode ser empreendida com Eduardo F. Coutinho (2013, p. 39), para quem:

Esse tipo de compartimentação nunca foi aceito pelo autor, que o via com grande limitação. Sua prosa, ao contrário, acha-se repleta de traços considerados próprios da poesia, como a onomatopeia, a aliteração, a rima e o ritmo, e esses recursos são empregados com tanta frequência (vide a novela “Uma estória de amor”) que, na terceira edição de *Corpo de Baile*, o autor chega a definir suas narrativas como poemas. Essa mistura de gênero atinge talvez seu ponto máximo na novela “Cara de Bronze”, que mescla a estrutura de uma narrativa com a de um poema, um drama e até um roteiro de cinema.

Para efeito de coesão, no entanto, todas as sete histórias de *Corpo de Baile* no presente trabalho serão chamadas, indiscriminadamente, por conto. Embora o próprio autor tenha se referido a elas como poemas, justificamos a preferência por conto pelo recurso das epígrafes, traço distintivo da classificação. Assim, o conjunto pode ser abrangido desde o frugal “Cara de Bronze” ao volumoso “Buriti”.

O primeiro conto, “Campo Geral”, apresenta a discussão de uma decisão nas mãos sob o olhar e o potencial resolutivo de uma criança; o segundo conto, “Uma estória de amor”, torna essa decisão numa crise de juízo de um sexagenário. A terceira narrativa, “O recado do morro”, salva misteriosamente um trabalhador das consequências de uma escolha protelada; a narrativa central, “Cara de Bronze”, realoca a escolha equivocada do seu protagonista na tragédia grega, invertendo seu aspecto negativo. O quinto conto, “A estória de Lélío e Lina”, ao estabelecer a cumplicidade entre um jovem e uma senhora, transmuta o puro desejo carnal num modo de vida a ser seguido; o sexto conto, “Dão-Lalalão”, desdobra os sentidos atribuídos ao amor, associando erotismo, amizade e perdão num julgamento. Por fim, o último romance, “Buriti”, duplica a problemática da busca amorosa nos personagens em pé de igualdade, Miguel e Leandra, multiplicando as possibilidades da escolha afetiva.

2

Campo Geral

Na errância de Miguilim

Miguilim apertava os olhos, errava na resposta.

(Claudio Fragata, *João, Joãozinho, Joãozito*)

O presente estudo visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado à trajetória de Miguilim, personagem central do conto. Levantamos igualmente a hipótese do fechamento de um ciclo vital na leitura do conto, na medida em que o léxico é recorrente e, sobretudo, porque Miguilim, uma criança entre sete e oito anos de idade, pergunta inicialmente pela qualidade do Mutum, se bonito ou feio, conseguindo respondê-la somente ao final da narrativa.

Baseados na teoria de juízo de eliminação da dúvida, tal como fora elaborada por Descartes (2000, p. 26) – “E sempre tive um grande desejo de aprender a distinguir o verdadeiro do falso, para ver claro nas minhas ações e caminhar com segurança nesta vida” - e seus intérpretes contemporâneos, como o filósofo Paul Ricoeur (2006) e o neurocientista António Damásio (2012), tentaremos compreender de que forma a expressão “Tudo, o que todo o mundo fazia, era errado” sintetiza o enredo de “Campo Geral” (ROSA, 1984, p. 50). Assim, defendemos que nesse conto a noção de erro, isto é, a percepção de um engano e as questões éticas que dele decorrem, constituem o argumento rosiano da trajetória de Miguilim.

Tentaremos compreender de que forma essa escolha lexical responde à necessidade do herói rosiano refutar a si próprio, amparado pela emoção, e não exclusivamente pela razão. Se, por um lado, Ricoeur é favorável ao método cartesiano de eliminação da dúvida e sua indelével conclusão, “Penso, logo existo”, alegando o caráter inaugural do filósofo¹ e seus desdobramentos para a história da filosofia; por outro, o neurocientista Damásio (2012, p. 12) comprovou

¹ Cf. RICOEUR, 2006, p. 42: “Esse gesto é um gesto de ruptura de uma grande violência espiritual.”

que “[...] a emoção era parte integrante do processo de raciocínio e poderia auxiliar esse processo, ao invés de, como se costumava supor, necessariamente perturbá-lo”.

Compreendemos que o comportamento duvidante e inquiridor de Miguilim evidencia uma constante: o dar-se conta de um desajuste no próprio percurso, com tempo hábil para uma reversão a seu favor. Para traçar essa evolução, ou esse movimento de rotação, o herói opera transposições no próprio engano de percepção: da dúvida à decisão; da decisão à esperança. Dessa forma, através do flagrante do próprio erro de visão, Miguilim, primeiramente, se mantém no melindre da decisão; até que suficientemente munido de confiança, opta por um ou outro caminho. Circunscrevendo ainda esse princípio de autorreparação à cadeia de eventos narrada pelo conto, começaremos a esboçar o fio de Ariadne que ata o desenrolar dos acontecimentos com a trama do erro ou sendo revista ou redimensionada, como numa espécie de movimento de translação em torno do tema. Nesse sentido, o conto rosiano em que o protagonista se vê submetido à eliminação de uma dúvida interna, conseguindo consertar a si próprio, desperta no leitor uma motivação, frustrando certo ceticismo cristalizado na história da literatura universal.

Antes de tudo, porém, será preciso conceituar o estilo próprio de composição de Guimarães Rosa no que concerne ao olhar de seus personagens. Como expõe o teórico Davi Arrigucci Júnior (1994, p. 18), o autor de *Grande Sertão: Veredas*

[...] estabelece a comunicação entre o universo do sertão e o mundo citadino, entre o universo da cultura rústica de base oral e a cultura escrita, preservando, no entanto, o modo de ser do outro, que fala ao interlocutor, com quem o leitor culto de algum modo se identifica.

Do mesmo modo, em “Campo Geral”, Guimarães Rosa estabelece a comunicação entre o leitor e o universo interior próprio de seu herói. Assim argumenta a pesquisadora Cláudia Campos Soares (2007, p. 149):

Na primeira novela de *Corpo de Baile*, o escritor utilizou-se do artifício narrativo denominado por Jean Poillon de “visão com”, desta forma defendida pelo teórico:

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos

demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente na sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. [...]

É exatamente o que se passa em “Campo Geral”. A novela é narrada em terceira pessoa, mas seu leitor apreende a realidade ficcional da forma como ela se reflete, e apenas na medida em que se reflete na sensibilidade de seu personagem de maior relevo, Miguilim, um menino que tem entre sete e oito anos de idade e é míope.

Dessa forma, na simbiose do reconhecimento da alteridade e da penetração nessa mesma alteridade, o autor gera uma eficaz empatia entre seu personagem e o leitor: à medida que localizamos o *éthos*² do herói, deixamo-nos levar pelo seu modo próprio de viver. Ainda sobre o reconhecimento da alteridade, evidentemente em jogo tanto na forma de escrita quanto no conteúdo rosiano, define Ricoeur (2006, p. 216): “[...] é com os mesmo valores e com os mesmos fins que as pessoas avaliam a importância de suas qualidades próprias para a vida do outro”. A eficácia da empatia gerada pela identificação dos problemas dos personagens de narrativas ficcionais como se fossem nossos próprios problemas também é examinada por outra filósofa contemporânea, Martha Nussbaum (1995, p. 55):

Ante de todo estamos leyendo una narración. Esta narración nos pone ante personajes, hombres y mujeres, que en ciertos sentidos se nos parecen. Representa a estos personajes como diferentes entre sí, dotándolos de atributos físicos y morales que nos permiten distinguir a cada uno de los demás. Somos testigos de sus gestos y palabras, de su físico y de la expresión de su semblante, de sus sentimientos. Cada vida interior se presenta con hondura psicológica e complejidad. Vemos seres humanos que comparten problemas y esperanzas, aunque cada cual los enfrenta a su manera, en su circunstancia concreta y con los recursos de su propia historia.

Com isso, podemos determinar numa única equação a relação estabelecida entre a crise de juízo instaurada no interior da personagem ficcional rosiana e a fruição do leitor: quanto mais nos colocarmos no seu lugar, mais apto estaremos a compreender a escolha do herói de “Campo Geral”, com proveito para as nossas próprias escolhas de vida. Partindo da premissa do conteúdo dessas ficções dizerem respeito, indiretamente, ao nosso modo próprio de viver no mundo real, podemos começar a analisar a situação específica de Miguilim.

² Cf.: LIDDELL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*: ἤθος: “an accustomed place: hence in plur. ἤθεα, seats, haunts, abodes, first, of beats, but afterwards of men. II. Custom, usage, habit: in plur. Like Lat., mores, the disposition, temper, character”. De onde se origina a palavra “ética”.

Tendo chegado de viagem, a lembrança mais significativa que a criança traz é o elogio que ouvira sobre o Mutum (ROSA, 1984, p. 32): “-É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre”. Contudo, incapaz de distinguir por si próprio a qualidade do recanto onde mora com a família, Miguilim sai à caça daquele que poderia lhe confirmar a impressão. Apelando sucessivamente àqueles com quem estabelecera um vínculo mais estreito, a Mãe, o Tio e o irmãzinho Dito, Miguilim nunca se convence das respostas que recebe. Entretanto, o diálogo que trava com a Mãe, quando da partilha da impressão, é determinante para a compreensão do desenvolvimento do argumento de “Campo Geral”, pois expressa o primeiro grande conflito do protagonista (ROSA, 1984, p. 14):

No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão. Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutum – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário de sua mãe – agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo.

De uma intuição ainda vaga e pueril relativa à qualidade do lugarejo, delineia-se para Miguilim uma trajetória oscilante entre a certeza e a dúvida. Do arauto da beleza do Mutum, o narrador oferece para o leitor de “Campo Geral” uma forte fonte de inspiração para seguir a trajetória dessa criança, composta de questões sensivelmente mais complexas, a saber: (1) o triângulo amoroso entre o Pai, a Mãe e o Tio, irmão do pai; (2) o medo da própria morte e a morte factual de Dito, seu irmão e amigo; e (3) o segundo triângulo amoroso: Pai, Mãe e Luisaltino, enxadeiro como o pai. Analisando a trajetória de Miguilim sob uma perspectiva mais existencialista, a pesquisadora Daniela Silva da Silva define (2007, p. 21): “Ao perguntar a respeito do Mutum, se o lugar é bonito ou feioso, ele quer respostas sobre si mesmo”.

Na hesitação em sustentar beleza do Mutum, somente atestada na cena final do conto, defendemos que a deficiência visual do herói, a miopia³, é metáfora para sua relativa compreensão dos demais acontecimentos narrados em

³Cf. LIMA, S. M. v D. (org.), *Ascedino Leite entrevista Guimarães Rosa*, 2000, p. 47: “- [...] Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disso.”

“Campo Geral”. Sobre a ressonância de vida de Guimarães Rosa detectada em “Campo Geral”, argumenta a pesquisadora Henriqueta Lisboa (1994, p. 112):

Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, intuições e reações, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pelas sete cores, desejo de compreender e ser compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão tranquila de que se trata de um menino poeta.

Ainda sobre o entrelaçamento dos eventos narrados pelo conto e os dados biográficos de que dispomos de Guimarães Rosa, Claudio Fragata, pesquisador e autor de literatura infanto-juvenil, esboçara, em *João, Joãozinho, Joãozito*, o grau de verossimilhança do conto rosiano. Descreve Fragata (2016, p. 17):

Lia, lia, lia sem descanso. O nariz cada vez mais encostado nas páginas do livro. Até que um dia veio a sua casa um médico de Curvelo, cidade vizinha de Cordisburgo. Vendo o menino tão para a frente curvado, desconfiou. Tirou seus óculos e pôs no rosto de Joãozito. Ah, que o mundo todo à sua volta ficou maior. Um mundo novinho em folha, até as mais miudinhas. Estava descoberto: Joãozito era míope e até aquele dia ninguém disso sabia.

Isto quer dizer que a qualidade do lugar onde mora com a família ao ser certificada apenas no desfecho do conto, somada à sua sensibilidade às questões familiares, confere a Miguilim um comportamento, paradoxalmente, precoce e imaturo. T tamanha profundidade comportamental é explorada semanticamente através do léxico erro, expressão do seu primeiro impasse. Assim, compreendemos que o desfecho dessa estória somente alcança a dramaticidade da dissolução de uma dúvida - o Mutum ser um lugar bonito ou não - porque o narrador investe o protagonista de inúmeros dilemas internos entre sua aguçada sensibilidade e a aspereza de que é constituída a realidade.

Caso exemplar de um dos problemas éticos acometido a Miguilim é o comportamento adúltero da Mãe, que o obriga a tomar uma decisão: apoiar Tio Terez, com quem tem proximidade afetiva, ou seguir respeitando a autoridade do Pai, com quem tem desavenças. Para surpresa do leitor - que, por empatia, torce pela felicidade da Mãe -, Miguilim recusa entregar o bilhete do Tio a ela. Lembrando-se da passagem bíblica da morte de Abel pelas mãos do irmão Caim, advertida previamente por Vovó Izidra, Miguilim opta pela manutenção da realidade tal qual se apresenta, como descreve o narrador (ROSA, 1984, p. 72):

Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório – do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado. Não falava.

A recusa em atender ao pedido do Tio, fundamentada no medo de consequências indesejáveis, faz do silêncio de Miguilim uma escolha ao mesmo tempo emotiva e sensata. Caso paradigmático, essa escolha apela à emoção do protagonista como fonte confiável. “Em outras palavras”, argumenta o neurocientista António Damásio (2012, p. 165), “a escolha decorre entre a dor imediata e a recompensa futura e entre a dor imediata e a dor futura ainda maior”. Isto quer dizer que, entre a infelicidade contingente da Mãe e a possibilidade de sua supressão com a procura do Tio e a infelicidade contingente da Mãe e uma desgraça familiar com a procura do Tio, Miguilim espera. O medo que Miguilim tem de uma tragédia, índice patológico, pode ser compreendido enquanto uma emoção, nas palavras do historiador da arte, Didi-Huberman (2016, p.26):

[...] uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-,ex*) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos.

Comentam sobre o desconforto emocional de Miguilim, quando da resposta a Tio Terêz, as pesquisadoras Maria Aparecida de Assis Teodoro e Maria Cecília Teodoro Duarte⁴:

Encarregado pelo tio de entregar um bilhete à mãe, seu senso de retidão, profundamente aguçado, oscila entre o medo – poderia provocar tragédia na família – e a fidelidade ao tio - como lhe negar o pedido? Seu coração entra em conflito: não pode entregar o bilhete, não pode trair a confiança do tio, então sofre sozinho, sem confiar o possível delito a ninguém, nem mesmo ao irmãozinho Dito, seu fiel companheiro e amigo. Luta entre o prazer de servir ao tio e o desprazer de estar agindo de forma errada, como vislumbra seu dócil coração ainda débil de conhecimento da vida e de suas armadilhas. Opta pelo que ordena a imposição moral que vem de sua consciência: enfrenta o tio e a verdade – não entrega à mãe o fatídico bilhete.

⁴Cf. Teodoro, M. A. de Assis e Duarte, M. C. “Entre perdas e ganhos: uma leitura de *Miguilim*, de João Guimarães Rosa”. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais16/sem08pdf/sm08ss01_06.pdf

De uma patologia oscilante entre o medo e o prazer à decisão que o herói se vê impelido a tomar, associamos tamanha ação com a anulação do erro a que inicialmente Miguilim está submetido. No conflito paradigmático, a distorcida relação Pai – Mãe – Tio espelha sua dificuldade em reconhecer a beleza do Mutum. Dito de outro modo, a decisão de Miguilim em esconder o bilhete do Tio dissolve a hipotética corrupção de uma ordem social (o triângulo amoroso), projetando, inversamente, no interior do herói, a perspectiva da ordenação dos elementos naturais - a beleza do Mutum. É precisamente nessa recusa que Miguilim convoca, alegoricamente, o argumento cartesiano de uma moral provisória para dar conta da própria errância (DESCARTES, 2000, p. 36):

Imitava nisso os viajantes que, ao se verem perdidos numa floresta, não devem errar de um lado para outro, nem tampouco ficar no mesmo lugar, mas sim caminhar tão reto quanto possível, seguindo o mesmo rumo, sem nunca mudar de direção por fracas razões, mesmo quando, a princípio, tenha sido apenas o acaso o que determinou a escolha.

Um eventual anticartesianismo, apontado por muitos estudiosos de Guimarães Rosa, acusaria de heresia a aproximação da errância de Miguilim com a argumentação-narrativa do filósofo moderno. Para tanto, valemo-nos da ressalva do tradutor alemão da obra rosiana, Curt Meyer-Clason, em entrevista à pesquisadora Lígia Chiappini (2002, p. 374):

“Canto, logo existo” – é minha invenção, talvez um pouco ousada. Guimarães Rosa falava ocasionalmente de um “sentir-pensar”, isto é: da união de dois elementos contrários, mas não como anticartesianismo, mas simplesmente como integração do mundo sertanejo, melhor dito: do ser e estar brasileiros. Seu discurso na Academia Brasileira de Letras no ano de 1967 terminou com as seguintes palavras: “As pessoas não morrem, ficam encantadas. O mundo é mágico. Aqui é Cordisburgo”. O Primeiro Mundo, a Europa, vive em três dimensões, soberbamente, portanto: cogito ergo Sun, conforme Cartesiu. O Brasil, Terceiro Mundo, vive num mundo mágico, vasto, pluridimensional, original. A sua magia é parte integral, independente, do mundo brasileiro, ela não é uma aquisição emprestada filológica, filosófica, mas a raiz genuína.

Justamente no respeito à autoridade do Pai, na parte emotiva, é que Miguilim, empoderado, presentifica o mito bíblico da adesão à palavra divina, a parte discursiva/argumentativa profetizada por Vovó Izidra. Nesse sentido, a recusa de Miguilim em entregar o bilhete do Tio, calcada pelo temor de uma tragédia anunciada pela Vovó, atualiza a mítica judaico-cristã. Desonerado do

desfecho trágico, Miguilim parece concordar com Descartes (2000, p. 36): “E isso desde então me permitiu livrar-me de todos os remorsos e arrependimentos que costumam agitar as consciências desses espíritos fracos e vacilantes [...]”. Mas de onde, precisamente, viria tamanha credibilidade na autoridade de um Pai tão bruto no manejo familiar? Mesmo ressentidos aos desafetos do Pai, a filiação como elo natural garante o mínimo de estabilidade aos filhos, como comprova Dito (ROSA, 1984, p. 57):

Pai chegou, soube da árvore cortada, chamou o Dito: - “Menino, eu te amo! Que foi que mentiu, que eu tinha mandado sentar facão na árvore de flor?!” – “Ah, Pai, risonhei que o que se disse, se a árvore danasse de crescer, mais o senhor é que é o dono da casa, agora o senhor pode bater em mim, mas eu por nada não queria que o senhor adocesse, gosto do senhor, demais...” E o pai abraçou o Dito, dizia que ele era menino corajoso e com muito sentimento, nunca que mentia. Mesmo Miguilim não entendia o sopro daquilo; pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que o Dito falou com o pai era que era a primeira verdade.

Já o poder de vigência da narrativa mítica parece ser a toada de “Campo Geral”, uma vez que Miguilim vê, ironicamente, na censura da Vovó o limite em que se apoiar. Sobre a confiança na mensagem divina, imbuída de uma eficácia, comenta o helenista Marcel Detienne (1981, p.36):

Na medida em que a palavra mágico-religiosa transcende o tempo dos homens, ela transcende também os homens: não é a manifestação de uma vontade ou de um pensamento individual, nem a expressão de um agente, de um eu. A palavra mágico-religiosa ultrapassa o homem por todos os lados: ela é atributo, o privilégio de uma ação social.

Na esteira da hermenêutica de textos sagrados, o exegeta José Adriano Filho (2012, p. 60) define o emprego das parábolas:

Como recursos literários, elas têm uma qualidade poética e imaginativa, são obras de arte e, como arte, seu significado ultrapassa o momento de seu surgimento. É a compreensão das parábolas em seu contexto histórico que permitirá sua aplicação ao nosso contexto.

Assim, a expressividade da passagem bíblica na qual um irmão mata o outro respalda a resistência de Miguilim em entregar o bilhete do Tio à Mãe. Essa abstinência é o que condiciona o desfecho imponderável ao triângulo amoroso Pai – Mãe - Tio. A decisão pela recusa em entregar o bilhete do Tio à Mãe, enquanto

uma atitude, mimetiza a eficácia das parábolas bíblicas, segundo o exegeta José Adriano Filho (2012):

Como evento da linguagem, uma parábola oferece aos leitores a possibilidade de compartilhar a compreensão de que eles são participantes ativos e são questionados pela parábola. As parábolas conduzem o ouvinte a uma tomada de decisão igual à que Jesus pensava sobre o mundo, conduzindo-o a uma nova compreensão de sua própria situação. Para os ouvintes tomarem essa decisão, eles precisavam compreender as ideias e imagens da parábola, de modo a estabelecer uma correspondência entre o mundo narrado projetado na parábola, a situação histórica de Jesus e sua própria situação. O poder das parábolas em criar um evento da linguagem que desafia, de forma persuasiva, crenças e tradições, indica que estas metáforas são diferentes das metáforas mais difíceis de serem traduzidas em linguagem proposicional.

Outro dado relativo à tomada de decisão de Miguilim, que lhe confere um comportamento inquiridor e duvidante, é a pergunta pela permuta de uma autoridade por outra. Apesar da desavença com o Pai e da desconfiança relativa ao seu amor, Miguilim não se deixa levar plenamente pela afinidade afetiva com o Tio. Antes, pondera a interferência do Tio no cotidiano familiar. Ainda quando de castigo, por ter oferecido à irmã como lembrança da viagem o retrato de uma mulher no jornal, Miguilim refuta Tio Terêz (ROSA, 1984, p. 26):

Também não aceitava a licença de sair, dada por Tio Terêz; com vez disso pensava: será que, o Tio Terêz, os outros ainda determinavam d'ele poder mandar palavra alguma em casa? Em desde que, então, a gente obedecer de largar o lugar de castigo não fosse pior.

Contudo, se Miguilim fora capaz de enfrentar Tio Terêz com a verdade da não entrega do bilhete, evitando, assim, o fratricídio predito por Vovó Izidra, o menino pode apenas assistir ao assassinato de Luisaltino, seguido do suicídio do Pai. Tendo sido alertado de uma eventual traição por Seo Aristeu⁵, criador de abelhas e curandeiro, Miguilim intuía, em vão, a desgraça. Alerta o apicultor (ROSA, 1984, p. 66): “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, desse, nada não se queira, não!” Se o primeiro triângulo Pai – Mãe – Tio fora desfeito, o segundo, Pai- Mãe – Luisaltino, não pode senão

⁵Cf. ROSA, J. G. e BIZZARRI, E. *Correspondência com seu tradutor italiano*. “(Seu) Aristeu – deve ser dado na forma correspondente italiana, pois, como V. sabe, Aristeo era uma das persofinicações de Apollo - como músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças.” SP: Quieroz, 1980, p. 21-22.

confirmar o vaticínio de Seu Aristeu, como cogita Miguilim (Id., p. 88): “Esse Luisaltino aceitou água para beber; mas primeiro bochechou, com um golpe, e botou fora. Será que tinha facção?”

Mas se advertido, por que dessa vez Miguilim não conseguira impedir o suicídio do Pai, consequência do assassinato de Luisaltino? A explicação para tamanha violência talvez se encontre no impedimento que o próprio Dito faz.

Como caracterizado pelo narrador de Campo Geral, Dito, “menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar” (ROSA, 1984: 86), impondo a Miguilim uma conduta de retenção.

Já aproximando Luisaltino da descrição física que Seo Aristeu dera para a maldade, Miguilim confessa: “- Dito, eu vou falar com Pai, pra não deixar esse moço morar aqui com a gente.” Ao receio do irmão mais velho, Dito responde: “- Pai gosta que menino não fale nada desta vida! [...] Luisaltino não é ruivo. Seo Aristeu não falou? Pai é que é ruivo...” (Id, p. 90). Sobre o peso dos conselhos de Dito, sua autoridade insondável, argumenta a pesquisadora Eliana Yunes (1986, p. 225):

Falante, o menino é Dito por si mesmo – impossível criança que não cabe no mundo e por isso morre.
Melhor dito, ele não morre, ele cruza com o Natal, cuja preparação do presépio por vó Isidra prefigura a morte do menino sábio.

Fisicamente indissociáveis, Pai e Luisaltino amalgamam numa só imagem o prenúncio de Seu Aristeu, resgatando a ambiguidade da palavra normalmente profetizada por Apolo, como esclarece Detienne (1981, p. 42):

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 (Σκότιος) 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.

Sobre os incidentes que marcam os relacionamentos em “Campo Geral”, e a função das visitas periódicas do apicultor e curandeiro, Seu Aristeu, argumenta a pesquisadora Heloisa Vilhena de Araújo (1992, p. 38):

Evidentemente, por uma quebra de seu estatuto de mulher casada, fiel e continente, a Mãe de Miguilim provoca o afastamento de tio Terêz e as mortes de Luisaltino e do próprio marido. Por um não cumprimento de suas obrigações de *melissa thesmophoros*, a mãe tinha ocasionado mortes, separações, necessitando, assim, do exemplo da abelha, modelo da mulher virtuosa. Assim, seu Aristeu aparece no sertão do Mutum, trazendo suas abelhas para por em ordem a desordem sexual e mortífera reinante na família de Miguilim; e, também, por outro lado, para “dificultar” de o menino morrer ainda na flor da idade, não tendo atingido o estado adulto; aparece, assim, para dar-lhe longa vida.

Ao final do conto, o autor resolve o impasse inicial do protagonista: apresenta-lhe os óculos, instrumento de melhor alcance de visão. Da verificação da beleza do Mutum, Miguilim tem cicatrizada sua errância. Concomitante à chegada do forasteiro que apresenta os óculos a Miguilim, é o retorno apaziguado do Tio. Em outras palavras, a dificuldade inicial de Miguilim em afirmar ou negar a beleza do Mutum potencializa a problemática ética sequencial sofrida pelo herói, solucionada apenas na última cena do conto com a descoberta dos óculos e o retorno de Tio Terêz, como podemos ver na passagem (ROSA, 1984, p. 142):

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. [...] Sorriu para Tio Terêz: - “Tio terêz, o senhor parece com Pai...”.

Nesse sentido, acreditamos que Guimarães Rosa cicatriza, em “Campo Geral”, a fratura interna da personagem principal, instaurada entre um anseio e a indisponibilidade imediata de recursos para efetivá-lo. Ao calcar a decisão de Miguilim na advertência de um mito bíblico, o narrador deposita na espera a confiança necessária para que esse impasse seja desatado. Ao fazer cumprir um oráculo difuso, o autor reafirma a vigência de uma mensagem profética. Para que, enfim, seu anseio, a alegria aprendida a duros exercícios com Dito, seja efetivado, Miguilim é agraciado com a projetiva da viagem à cidade. Um ciclo se fecha no Mutum, e outro que instantaneamente se inaugura aos olhos de Miguilim com a cidade à vista.

3

Uma estória de amor

O tempo fraturado de Manuelzão

Um tanto de histórias que cada um tinha para contar, de lugares, de milagres, de namoros, de valentias, de apostas, de palhaçadas
(Claudio Gragata, *João, Joãozinho, Joãozito*)

O trecho abaixo sintetiza a transição etária pela qual passa Manuel Jesus Rodrigues, ou Manuelzão, personagem central de “Uma estória de amor”, segundo conto do conjunto *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa (ROSA, 1984, p. 150):

Ele nascera na mais miserável pobrezazinha, desde menino planejara para dela sair, para pôr a cabeça fora d’água, fora dessa pobreza de doer. Agora, com perto de sessenta anos, alcançara aquele patamar meio confortado, espécie de começo de metade de terminar. Dali, ia mais em riba. Tinha certeza.

Publicado no mesmo ano da obra-prima, *Grandão Sertão: Veredas*, 1956, a coletânea *Corpo de Baile* parece dar conta com um jeito muito particular de um dos temas mais caros à literatura, o sentimento amoroso. Para tamanha proeza, o autor lança mão de sete narrativas distintas que tratam cada uma ao seu modo da busca pela união, partindo não de uma cerimônia matrimonial – como era de se esperar –, mas de uma crise, ou mais especificamente no léxico rosiano, de um erro ao qual o protagonista se vê envolto.

Guimarães Rosa começa o conjunto com a narrativa de resolução de uma dúvida de uma criança de oito anos de idade em apoiar ou não a relação adúltera da mãe com o próprio tio. Miguilim, o herói de “Campo Geral”, opta pela recusa do pedido de ajuda do tio Terez (ROSA, 1984, p. 72):

Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório – do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado. Não falava.

No polo oposto, a segunda narrativa de *Corpo de Baile* versa sobre um homem de idade relativamente avançada, que sempre só trabalhara para garantir certa estabilidade financeira sem, no entanto, se sentir plenamente realizado nas conquistas que considera serem-lhe cabíveis. Paralelamente à crise existencial que se instaura no interior de Manuelzão, o vaqueiro também sofre de uma incômoda dor no pé, a qual lhe obriga a ponderar chefiar ou não a próxima comitiva de bois pelos Gerias (ROSA, 1984, p. 173):

Só – quem sabe- não seria mesmo melhor ele renunciar de sair com aquela boiada grande, que iam por na estrada, logo uns três dias depois da festa – para a Santa-Lua. Aconselhável era deixar de lado a opinião de orgulho, e voltar atrás no arrazoada com o Adelço, mandar o Adelço ir em seu lugar. Enquanto isso, ele ficava ali em Casa, em certo repouso, até a saúde de tudo se desameçar. Podia?

Essa mesma dor no pé, por sua vez, é também sintoma de uma ausência que o administrador da fazenda sente, como veremos mais adiante. Por ora, bastanos deflagrar esse sintoma no momento preciso de uma festa que está prestes a oferecer – um evento inclusive inédito em toda sua vida (ROSA, 1984, p. 149):

A festa, uma festa! Por si, ele nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa.

Curiosamente, às vésperas da inauguração da capela de nossa senhora do Perpétuo Socorro, a qual ele mesmo erigira em homenagem póstuma à mãe, Manuelzão pergunta a si mesmo não pelo motivo que desencadeara a aflição no corpo; mas, sim, pela estiagem do córrego, fazendo-o relativizar o sucesso da morada que uma vez escolhera pretendendo ser definitiva (ROSA, 1984, p. 155):

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 mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo.

Por que o riacho teria tamanha relevância para a satisfação do vaqueiro? Ao que tudo indica, a escolha pela Samarra, região onde se situa a fazenda que administra há quatro anos, despertara em Manuelzão o desejo de um

estabelecimento, de uma estrutura cujos alicerces lhe garantissem uma específica satisfação. Reflete o administrador da fazenda (ROSA, 1984, p. 152):

[...] desde o começo, Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o vagarosamente. Só, solteirão, que ele era. Antes, nunca tinha pensado nisso com motivos. Pensou. Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com ele vindos do Maquiné, para apego de companhia não bastavam? Ele calculou que não.

Além dos camaradas de tropa, Manuelzão importa para a fazenda a mãe e o filho, Adelço, este já casado e pai de sete crianças. Ainda assim, o júbilo da construção de uma família, prometido pela Samarra, não se cumprira, ou ainda não se cumprira. Com isso, as conseqüências da escolha pela região são atestadas positiva e negativamente. Se, por um lado, Manuel Jesus Rodriguez alcançara reputação e boa fama entre os demais chefes de fazenda com a sagração da festa (“Ah, todo o mundo, no longe do redor, iam ficar sabendo quem era ele, Manuelzão, fariam depois com respeito”, ROSA, 1984, p. 165); por outro, o vaqueiro se vê manco em um aspecto que lhe escapa à compreensão: o ressequir do riacho, como exposto (ROSA, 1984, p. 155):

Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com regojeio e suazinha algazarra – ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho secou.

Um indício de leitura para a simbologia do riacho que seca é a pesquisa de Heloisa Vilhena do Araújo, na obra *A raiz da alma*, em que a diplomata analisa cada um dos sete contos de *Corpo de Baile* a partir do acesso à biblioteca do autor e das epígrafes escolhidas para os contos em questão. A respeito do ressequir do córrego, comenta a pesquisadora: “Alguma coisa interrompera a continuação da vida ativa de Manuelzão, a ‘fazeção’. Uma intuição de morte? No contínuo correr das coisas acontecendo, algo não acontecera, faltara. Uma ausência. Uma morte.” (1992, p. 25).

Não obstante a morte repentina do córrego de contorno à Casa central da fazenda, que tanta alegria dava, e a imprevista dor no pé dias antes de uma nova

comitiva de bois, chefiada por ele, seguir viagem, os latentes sofrimentos tornam a zanga com o filho ainda mais crônica (ROSA, 1984, p. 163):

E Manuelzão, que o acompanhara [o senhor do Vilamão] adentro de casa, alçantes estandartes, de repente sentia a dor de uma ferroadada no machucado do pé, esbarrava no instante, sem querer se abaixar nem solta meio-gemido. Avistava o Adelço, perpassante no fundo do corredor – ah, esse não dava préstimo de vir acompanhar 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!

O sentido da intuição de morte de que nos falara a diplomata, tendo em conta a sobrevivência de Manuelzão, não difere muito do tom dialético ruptura *versus* continuidade esboçado no poema “O século”, do poeta russo Osip Mandelstam, e posto em análise por Agambem, em “O que é o contemporâneo?”. Na tentativa de elucidar e ilustrar as inúmeras acepções possíveis para a noção de contemporaneidade, o filósofo parte da obra do autor russo, a qual traça a mudança do século XIX para o XX no interior do sujeito, esmiuçando cada uma das suas estrofes à luz de “Considerações Intempestivas”, de Nietzsche: “com as quais quer [Nietzsche] acertar as contas com seu tempo, tomar posição em relação ao presente” (AGAMBEM, 2009, p. 58).

Embora o filósofo italiano veja claramente uma distinção entre a perturbação histórica à qual se refere Nietzsche, e a fissura interior de que sofre o eu-lírico do poema, Agambem consegue extrair da comparação entre os textos uma convergência: ambos deflagram a pertinência de uma crise, seja ela social ou subjetiva, experimentada na transição de um tempo a outro (2009, p. 62):

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Nesse sentido, tanto a crise existencial de Manuelzão, aos sessenta anos de idade, quanto as crises histórica e psicológica de Nietzsche e Osip Mandelstam, respectivamente, podem ser compreendidas segundo a definição de Agambem (2009, p. 59): “Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo.”

Queremos propor com a interferência de Agambem uma abordagem ainda mais profunda para a agrura da personagem rosiana: o impasse de Manuelzão em seguir viagem mais uma vez pelo sertão adentro, estando acometido pela dor no pé e se vendo obrigado a contar com a ajuda do filho que tanto desmerece, constrange o vaqueiro a uma íntima revisão de tudo o que fora sua vida até então.

Se em “Campo Geral” temos o menino Miguilim vacilar no vaticínio bíblico (a evocação do fratricídio entre Caim e Abel), em “Uma estória de Amor”, flagramos o sexagenário Manuelzão oscilar entre o prestígio de um patamar social atingido – atestado pela festa de inauguração da capela - e uma carência de ordem afetiva, encarnada pela morte do riachinho. Tal desequilíbrio implica ainda uma falta de sentido para a própria vida, posta em balanço nos dias de festa (ROSA, 1984, p. 153):

Estivesse, naquela hora, denunciando cabeceira de velhice? Não pensava. Nem agora chegava a mudar de parecer, do que tinha feito não se arrependia. Essas coisas ocorrem nuns escuros, é custoso de saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento: nos caroços daquele angu, tudo tão misturado, o ruim e o bom.

Mas o que exatamente faltaria a Manuelzão para tamanha crise existencial? O narrador do conto não explicita, mas deixa entrever uma pista nos inúmeros juízos de valor que o vaqueiro faz do próprio filho, que beiram uma comparação desmedida (ROSA, 1984, 184):

Supunha a morte? 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. Doía, de se conhecer: que tinha um filho, e não tinha. Mas esse Adelço saía triste ao avô, ao pai dele Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando dos outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição de vontade. Desgosto... Como ter um remédio que curasse um erro, mudasse a natureza das pessoas?

Tal comparação só encontraria justificativa em um certo sentimento de inveja que Manuelzão parece ter de Adelço no que tange ao relacionamento amoroso: “Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa. O Adelço merecia uma mulher assim?” (ROSA, 1984, p. 185). E por que ele, Manuelzão, a despeito da posição social que alcançara, “[...] nunca se casara, mas, agora, constituía de patrão” (ROSA, 1984, p. 189), nutriria tal afecção pelo próprio filho? Não se

reconhecendo no temperamento de Adelço, podemos nós, leitores, inferir dessa comparação: De que valeria o cargo de administrador mor de uma fazenda a Manuelzão, se não tinha com quem dividir as alegrias das conquistas do trabalho?

Uma plausível resposta à carência detectada pelo próprio Manuelzão não é senão o seu desejo de alteridade, desejo por constituir família desde a sua formação tradicional: pai, mãe e filho. Um desejo, assim como a dor no pé, latente. Esse índice de solução para a crise de Manuelzão é também apontado pela pesquisadora Ligia Chiappini, em “O direito à interioridade em João Guimarães Rosa” (2009, p. 200):

Manuelzão, como o indivíduo da casa burguesa, também é “tiranizado pelo universo íntimo”. Ele é um pequeno patriarca, que vive a crise de seu poder e a tentação do arbítrio dos patriarcas ricos, com respeito às mulheres que o cercam. Entretanto, tudo isso é trabalhado, durante a festa, e superado. O sexo aí não se expõe, ao contrário do romance naturalista, que tanto influenciou o regionalismo brasileiro. O romance naturalista pode ser lido como um capítulo de exposição de traumas da sexualidade no mundo ocidental, das tramas e dos labirintos do desejo. Aqui não. Só o filho tinha direito de contemplar o corpo da mulher. O respeito a esse código de honra traça claros limites à libido e aos instintos, como na postura clássica, quase estóica, embora num mundo tido por bárbaros: o mundo do sertanejo inculto. Manuelzão, que, nesse sentido, está mais próximo daquele homem clássico, de que nos falava Foucault, vai conseguindo, durante a festa, o perfeito domínio do corpo e da mente. Da dor no pé ao desejo sexual, da preguiça à superação do medo da morte, e à conquista de novas forças para continuar trabalhando e vivendo como vaqueiro de homem honrado.

Da frustração desse desejo, depreendermos como a Samarra, o local de parada escolhido, é posta em cheque pelo estalo do riachinho que ali beirava. Coincidentemente, ao mesmo passo que descreve a crise psicológica do protagonista com essa morte, o narrador de “Uma estória de amor” vislumbra uma perspectiva para o famigerado Manuelzão: “Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela d’alva.” (ROSA, 1984, p. 156).

Sabemos que essa estrela tem existência concreta no mundo físico. Ela se refere ao planeta Vênus, terminologia cuja origem remete à mitologia greco-romana. Segundo o *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal (2000, p. 466), o vocábulo **Vênus** comporta: “Considerada durante muito tempo como presidindo à vegetação e aos jardins, é agora encarada por certos autores como um gênio mediador da oração. [...]. É assimilada, no século II a.C., à Afrodite grega.” Também segundo Grimal, o vocábulo **Afrodite**, por sua vez,

retoma a própria Vênus romana: “[...] é a deusa do Amor, identificada em Roma com a velha divindade itálica Vénus” (p. 10).

Para a referência que Guimarães Rosa faz à deusa do desejo sexual e da união, recorremos a Hesíodo (*Teogonia*, vv. 188-200), que estabelece para Afrodite uma origem e um domínio:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
Atirou do continente no undoso mar,
Aí muito boiou na planície, ao redor branca
Espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
Uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina
Atingiu, depois foi à circumfluída Chipre
E saiu venerada bela Deusa, ao redor relva
Crescia sob seus esbeltos pés. A ela Afrodite
Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citereia
Apelidam homens e Deuses, porque da espuma
Criou-se e Citereia porque tocou Citera,
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,
E amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.

Quem, no entanto, nos ajuda a melhor decifrar a definição que o poeta clássico confere à deusa é a helenista Giuliana Ragusa (2001, p. 117), no artigo “Da castração à formação: a gênese de Afrodite na *Teogonia*”:

Os pés da deusa gerada do esperma misturado à água do mar fertilizavam o solo cíprio. Trata-se de um indício da afinidade de Afrodite com o mundo vegetal, a renovação e a fertilidade [...]. Tal afinidade é intensa e constante: nos versos acima transcritos, a relva compõe o vivo cenário da gênese de Afrodite; noutros versos gregos, as flores – com destaque para as rosas – e seus perfumes integram a atmosfera erótica de cenários dominados pela sedução que retratam, por exemplo, encontros amorosos nos quais a deusa está presente ou tem participação indireta. Cabe ressaltar que Chipre, a ilha de Afrodite, fabricava perfumes reputados na antiguidade [...].

Aqui, mais uma vez, recorremos ao filósofo italiano que, por analogia, convoca a explicação científica do escuro do céu para explicar sua noção de contemporaneidade: “Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz.” (2009, p. 65). Avistou-se no céu rosiano a estrela d’alva, mas Manuelzão ainda não pode se dar conta dela. Ascende Giorgio Agambem (2009, p. 65):

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso, ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

Para o leitor-intérprete de “Uma estória de amor”, há um sentido subjacente à referência ao planeta Vênus na trajetória de Manuelzão, um homem contemporâneo ao seu próprio tempo, segundo a definição de Agambem. Para a expurgação do mal do vaqueiro, ou dito de outro modo, para a resolução do erro que lhe acomete – a solidão-, é necessário ao protagonista o desejo, o anseio pela alteridade. Contudo, Manuel Jesus Rodrigues não dispõe de tamanha consciência sobre si. Para tamanho empreendimento, isto é, para obter êxito nessa busca, será preciso convocar a presença de outros dois personagens que aparentam formar um casal, mesmo não o sendo em vias de fato. Estamos falando do velho Camilo e de Joana Xaviel (ROSA, 1984, p. 194):

Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafua, com a Joana Xaviel. De lá pegara vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Somente se vê: eles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados. Tinha de se apartar, para a decência. Mais o velho Camilo e a Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois, então, melhor, aí é que não precisavam de estanciar juntos. A gente ou é angu ou é farinha. Se apartaram.

Caso curioso é notar a semelhança entre os velhos, a despeito da inapetência erótica deles. Ambos, inspirados, contavam narrativas de amor (ROSA, 1984, p. 175):

Ela recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem. Mas Dom Varão tinha olhos pretos, com pestanas muito completas, o coração do Príncipe não se errava, ele nem podia mais prestar atenção em outra nenhuma coisa. Vai daí, foi perguntar ao Pai e à Mãe dele, suplicar conselhos:

“Pai, ô minha Mãe, ô!
Estou passado de amor...
Os olhos de Dom Varão
É de mulher, de homem não!”

A Rainha ensinava ao filho seguidos três estratagemas, astúcia por fazer Dom Varão esclarecer o sexo pertencido. Quando sucedia esse final, o Príncipe e a moça se casavam, nessas glórias, tudo dava certo.

E Camilo, por seu turno, inquirido duas vezes por Manuelzão, o próprio anfitrião da festa, na primeira de forma indireta (“- Seo Camilo, o senhor estará por me dizer uma coisa?”, ROSA, 1984, p. 233), e na segunda direta (“-Seo Camilo, o senhor conte uma estória!” Ib., p. 241), narra o episódio do Boi Bonito: “A quem der conta de derribar e passar por riba – me trouxer esse boi, no curral. E por casar tenho minha filha...” (Ib., p. 246). A narrativa do velho Camilo, se comparada à de Joana Xaviel, é ainda mais carregada de simbologia, pois, ao término da conquista do Boi Bonito por um cavaleiro a que ninguém conhecia, o menino que conseguira laçar o bicho ouve do animal selvagem (ROSA, 1984, p. 255):

- Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado destinado.
Os chifres que são os meus,
ô meu mão,
nunca foram batizados...

Digo adeus aos belos campos,
ô meu mão,
onde criei o meu passado.
Riachim, Buriti do Mel,
ô meu mão,
amor do pasto secado...

Justapomos a fala do Boi Bonito ao cavaleiro Seunavino, nome revelado na entrega do animal ao Rei que propusera a disputa, e o silogismo estabelecido por Nietzsche, em “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”: 1. Se o cínico é um filósofo, e 2. O animal é o cínico perfeito, logo 3. O animal é um filósofo. Segue a passagem em que o filólogo opera de modo sutil a dedução (1983, p. 273):

Se é uma felicidade, se é uma ambição por uma nova felicidade em um sentido qualquer, aquilo que firma o vivente na vida e o força a viver, então talvez nenhum filósofo tenha mais razão do que o cínico: pois a felicidade do animal, que é o cínico perfeito, é a prova viva da razão do cinismo. A menor das felicidades, se simplesmente é ininterrupta e faz feliz ininterruptamente, é sem

comparação mais felicidade do que a maior delas, que venha somente como um episódio, por assim dizer, com humor, como incidente extravagante, entre o puro desprazer, a avidez e a privação. Mas nas menores como nas maiores felicidades, é sempre o mesmo aquilo que faz da felicidade felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamente*.

O que Nietzsche parece querer nos dizer com o argumento acima descrito é justamente aquilo com que o narrador de “Uma estória de amor” conclui o episódio do Boi Bonito: “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.” (ROSA, 1984, p. 255). Em outras palavras, filósofo alemão e poeta mineiro convergem para o mesmo pensamento: haveria sempre no animal algo substancial a ser apreendido pelo homem, ou se preferirmos, algo de metafísico a ser assimilado pelo homem a partir do domínio desse animal.

E mais uma vez, Heloisa Vilhena do Araujo, tomando Aristóteles (*Ética a Nicômaco*) como ponto de partida para a análise do conto rosiano em questão, resume a história de Manuelzão com a ascensão espiritual do protagonista. Para a diplomata, a resolução e até superação do impasse sofrido por Manuel Jesus Rodrigues em seguir ou não a próxima comitiva de bois se dá na promoção da festa de inauguração da igreja, que encontra apoteose na narrativa do velho Camilo (ARAUJO, 1992, p. 52):

No meio da “fazeção”, instalara-se, de repente, a *quietude*, o silêncio. Na vida ativa de Manuelzão abrira-se, de repente, a possibilidade de *vida contemplativa*, da vida *theoretikos*. Assim é que, passado algum tempo, Manuelzão pensou na festa, na interrupção do trabalho que é o que significa uma festa.

Heloísa Vilhena Araújo chega mesmo às correspondências do autor com seu tradutor italiano, nas quais o próprio Rosa associa o tema do “riachinho” que seca com a “entrada no eterno”, na *féerie* da eternidade”, encadeando, assim, a argumentação em defesa de uma vida contemplativa (ARAUJO, 1992, p. 59):

V. sabe, eu escutei, mesmo no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (Naturalmente alterei coisas.) Assim, por exemplo. V. terá notado que todo aquele parágrafo da p. 241 (linha 30) representa a entrada no “eterno”, na *féerie* da eternidade. É visão supraterrana. (O tema do “riachinho”, por exemplo, é recuperado em transcendência.) [...] [Guimarães Rosa, 1981, p. 35].

Mesmo que na véspera da festa Manuelzão tenha se demonstrado assustado com o povo que na Samarra chegara, não sabendo direito como proceder no meio do mulhierio (“Mas Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres, surgidas quase de repente de toda parte, muitas ele nem conhecia.”, ROSA, 1984, p. 146), passado esse primeiro espanto, logo o administrador das terras cede ao convívio propiciado pela fundação da igreja: “... deixava as mulheres na arrumação e tocava para a Casa, a ver a chegada de mais povo. Ativo e quieto, Manuelzão ali à porta se entusiasmava, público como uma árvore, em sua definitiva ostentação.” (ROSA, 1984, p. 149).

O termo *entusiasmo* tem origem no vocábulo grego *thēos*, “divindade”, que, associado à preposição *ēn*, significa “estar com o deus dentro”. De *entusiasmo* se origina *inspirado* (LIDDELL & SCOTT, 1949, p. 226). A inspiração, a instância divina dentro do homem, não parece residir em uma promessa de castidade ou em uma beatitude, como argumenta Heloisa Vilhena do Araujo. Antes, o entusiasmo experimentado por Manuelzão já na véspera da festa esboça seu desejo de alteridade, ou ele não se flagraria sem controle em meio a multidão de mulheres, nem Leonísia, sua nora, lhe chamaria tanto a sua atenção. Outra comparação com o filho: “Agora, Leonísia era uma fonte-d’água bonita, o Adelço não se desamarrava de perto dela. Casar, assim, era fácil!” (ROSA, 1984, p. 187).

Concluimos que a decisão de Manuelzão em viajar mais essa vez ser a possibilidade de cura do seu erro. É assim que o medo da dor da solidão, posto que na viagem “[...] sobrava uma saudade de mulher, das comodidades de casa, uma comidinha mais molhada, melhor. Vontade de se ter mulher no pé da mão, para esquecimentos. O corpo formoseava essas sedes.” (ROSA, 1984, p. 231), torna-se menor que o desejo de união.

4

O recado do morro

Uma cadeia de transmissão a Pedro Orósio

O bicho se revirava num pulo natural, mas, assim ensaiado, parecia obedecer à ordem do menino domador da natureza e muito ria quem à cena assistia.
(Claudio Fragata, João, Joãozinho, Joãozito)

Em recente publicação do jornal francês *Le Monde Diplomatique* (11 de junho de 2015) o vice-governador da Malásia, Joseph Pairin Kitingan, alegou que o abalo sísmico ocorrido no monte Kinabalu, que matou onze pessoas, fora uma resposta ao ultraje de alguns turistas estrangeiros que urinaram e tiraram fotos nus na montanha, desrespeitando sua sacralidade. Segundo a tradição local, o monte Kinabalu, cuja etimologia designa “lugar de repouso dos mortos”, é considerado sagrado porque nele estão abrigados os espíritos de ancestrais. O vice-governador afirma ainda que a falta de decoro dos visitantes confirma tal sacralidade que, por sua vez, não pode ser desconsiderada. Em linhas gerais na matéria, lemos a forma como deve ser feita a visita na região: “Les touristes sont obligés d’avoir recours aux services d’un guide pour escalader le mont, qui les invite à traiter avec respect, ne pas crier ou jurer le temps de leur présence dans le lieu sacré⁶”

Para além do ceticismo do jornal ocidental, que se furta ao comentário de teor antropológico sobre a tradição do povo autóctone malaio, temos em “O recado do morro” uma mensagem muito semelhante à resposta do monte Kinabalu às infrações cometidas pelo grupo estrangeiro: algo como o eco de um constrangimento de tom religioso. Ainda sobre o abalo sísmico malasiano, o vice-governador interpretara o vôo de andorinhas sobre sua casa durante o almoço: *algo de ruim acontecerá.*

⁶ Cf. http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2015/06/11/nus-ils-se-prennent-en-photos-devant-une-montagne-sacree-et-sont-accuses-davoir-cause-un-seisme/?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook

4.1 Demódoco e Laudelim e a inspiração poética

Tomado do início ao fim, o sentimento despertado no leitor desse conto é exatamente o constrangimento com a potencialidade interpretativa de sinais da natureza que personagens marginalizados conseguem operar. A narrativa descreve a trajetória de composição de uma canção popular, desde uma mensagem de uma montanha até o *insight* do seu compositor, cujo sentido alerta para um perigo iminente. Estamos falando de um discurso ficcional que problematiza tanto o próprio fazer do poeta quanto uma forma particular de se relacionar com os elementos da natureza.

Segundo o narrador desse conto, o próprio processo de inspiração está intimamente atrelado à capacidade de verbalização de uma profecia, capacidade essa inata em personagens pouco afeitas ao convívio social, a saber, loucos, velhos, crianças e, sobretudo, eremitas. Ao que parece, o autor dá a entender com essa estória que o deslumbre de um tema composicional pode decorrer da decodificação de sinais emitidos pela natureza somente realizável por quem, de algum modo, dá vazão àquilo que escapa às sistemáticas e criteriosas faculdades mentais cognitivas. Vejamos.

O conto trata de uma expedição científica pelo sertão mineiro feita por um pesquisador alemão acompanhado de um padre e um fazendeiro, “três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa” (ROSA, 2001, p. 28). Por contraste, o guia dessa viagem é Pedro Orósio, um homem que bem conhece o território sem nunca tê-lo estudado. Além de Pê Boi, alcunha do enxadeiro, segue também Ivo, outro lavrador igualmente desprovido de qualquer conhecimento teórico. Diante de pessoas relativamente cultas, compara-se Pedro Orósio (ROSA, 2001, p. 35):

De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda força de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? E, mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, ele só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado – por ódio ou por amor. Mais não conseguia.

Voltando à narrativa, ao longo da expedição o guia Pê Boi reflete sobre a própria vida em forma de solilóquios, como se se dispusesse a entrar em conformidade com um desejo interior. Esses solilóquios, por sua vez, parecem ser a única formulação imagética, ou “eventos de pensamento” – para usar uma expressão de Paul Ricoeur (2006, 177), de que Pedro é capaz de realizar. Flagra da sua única atitude reflexiva, os solilóquios operam como que digressões ao seu lugar de origem, difusas no anseio por um casamento. Mais, a frequência com que Pedro se visualiza casado chega a ser dissonante com seu estado civil de fato: solteiro (ROSA, 2001, p. 47).

[...] 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.

A certa altura inquirido pelo cientista se era casado ou não, e sem condições de responder-lhe, frei Sinfrão faz um juízo da situação afetiva de Pê Boi ao pesquisador alemão (ROSA, 2001, p. 32):

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 de força, feito um touro ou uma montanha. Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam.

Rivalidade com os demais camaradas: eis o motivo pelo qual Pedro quase cai numa emboscada, não fosse a canção do violeiro Pulgapé, alcunha do amigo Laudelim, a fazer-lhe a advertência. Mais precisamente, o narrador de “O recado do morro” faz coincidir o artil da canção do Rei-menino com a traição que Pedro sofre dos colegas. Eis a passagem na qual o violeiro sente o impulso da composição (ROSA, 2001, p. 86):

Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais. Cá que não esperava, ele propunha assim desses esquisitos. Ave, matutava. E mesmo, quando o Pedro Orósio o

pegou pelo braço e ia levando, ele entreparou, asseado, pé no ar. – “Isso é importante!” – disse. E pendurou cara, por escutar mais. – “... O extraordinário de importante... *Tremar as peles... Cristãos sem o que fazer... Quero ver meu ouro...* Um danado de extraordinário!...” O que? A tontaria do Coletor? Patarata! Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim – que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nuvejava. Nunca se sabia de seus porfins. Ainda, ainda. E a-duro vinha vindo, mas quebrou para a banda da casa do Siô Tico, de onde se avistava todo o arraial, lá em baixo, e a várzea. – “Vou mais no cemitério não. Já achei...” Que é que podia ter achado? Se sentou debaixo do itapicurú, temperava o violão, apalpou as cordas. Com ele desse jeito, arredado crente, boas horas de perdidas se podia ter. Melhor, mesmo melhor, era a gente ir aproveitar o oco do mundo noutra parte, conceder que ele ficasse ficando. – “Vai embora inda não” – ele pediu. O violão toava bem afinado. E perguntou: – “Por que é que você não desdiz dessa festa? Vem junto, se cantar...” – “Ah, não. Mulheres quero.” O Laudelim mal ouvia. Relou as cordas, ponteando, silamissol cantava. Arrastou um rasgado. Pê-Boi se despediu. – “*O Rei menino...* Passagens fortes! *A toque de caixa...* Passagens fortes... Passagens fortes...” – o Laudelim deu resposta.

Contudo, até que esse impulso de criação alcançasse a articulação das mínimas unidades de sentido primeiramente veiculadas no recado do morra da Garça, fez-se necessária uma longa jornada de significação e ressignificação do aviso captado pelo ermitão Malaquias.

Avistado pelo grupo dos cinco homens, o eremita está a caminho da casa do irmão, Zaquias, a quem deseja aconselhar não se casar. Zacarias e Malaquias dão título a dois livros do Antigo Testamento bíblico, homônimos dos profetas judeus. De acordo com os exegetas, ambos apelam à necessidade de reconstrução do templo, simbologia de um arrependimento, para que Javé possa voltar a ajudar.

A mensagem de Malaquias, entretanto, ganha destaque no nosso ensaio hermenêutico, pois o profeta chama a atenção dos sacerdotes que permitem o divórcio de mulheres fiéis, acusando na origem da separação uma escolha prematura na mocidade. O último dos profetas hebraicos defini, também, o propósito do casamento:

Existe outra coisa que vocês fazem: gemem e choram, cobrindo de lágrimas o altar de Deus porque ele já não aceita mais os sacrifícios que vocês oferecem. E cada um de vocês pergunta: “Por quê?” É porque Deus sabe que você tem sido infiel à sua esposa, a mulher com quem se casou quando era moço. Ela era sua companheira, mas você quebrou a promessa que fez na presença de Deus de que seria fiel a ela. Não é verdade que Deus criou um único ser, feito de carne e de espírito? E o que é que Deus quer dele? Que tenha filhos que sejam dedicados a Deus. (Ml., 2: 13-15).

Se justapusermos as imagens do Malaquias bíblico à imagem do Malaquias rosiano, veremos que o encontro deste com os cinco homens inicialmente em expedição coincide com a significação do nome em hebraico, “mensageiro de Deus”. O jogo das imagens nos permite estender a semelhança para um sentido ainda mais profundo, a motivação da decisão pela união, latente em Pedro Orósio (ROSA, 2001, p. 42):

Mesmo o motivo de sua viagem era ir de visita ao seu irmão Zaquias, morador tão lontanho, também numa gruta pequena, pegada com a Lapa do Breu, rumo a rumo com a Vaca-em-Pé. Porque tinha tido sabença de que o Zaquia andava imaginando se casar. E então ele achava obrigação de aviso de deixar seus trabalhos, por uns dias, e vir reconselhar o irmão, tivesse juízo, considerasse, as paciências, não estava mais em era de pensar em mulher. E desse modo, pondo e, efeito.

Não pretendemos com a análise da passagem bíblica afirmar aquilo que a vida do próprio Guimarães Rosa desmentiria: a contingência do divórcio. Defendemos apenas que a fonte de elaboração da personagem rosiana corrobora a hipótese de que a inspiração poética, no caso o processo de composição da canção de Laudelim, é devedora de uma experiência de fundo místico-religioso, a escuta do recado do morro da Garça pelo profeta Malaquias.

Nós, ocidentais, temos relativa dificuldade em admitir a validade de tal experiência no plano real, devido à nossa precária necessidade de sistematizar cada um dos fenômenos naturais. A história da literatura universal, entretanto, já depõe contra tamanha intolerância, apresentando desde a sua origem relatos de alterações psíquicas que escapam ao controle consciente dos poetas.

Estamos nos referindo aos épicos da antiguidade clássica, olhando com cuidado e interesse para os relatos encontrados em Homero e Hesíodo, e entendendo-os como encarnação um modo de ser particular que dificilmente se acomodaria aos padrões de comportamento do pensamento crítico moderno.

A título de exemplo da enigmática origem do discurso ficcional, todos temos notícia do apelo, ou invocação, que os poetas clássicos faziam às Musas na abertura de suas obras monumentais. Tal é a disposição de Homero, na *Ilíada*⁷ e na *Odisseia*⁸, e de Hesíodo, em *Teogonia*⁹ e *O trabalho e os dias*¹⁰. Mais, mesmo

⁷ HOMERO, *Ilíada*, I, 1: “Canta-me a Cólera – ó deusa! [...]”.

⁸ Id., *Odisseia*, I, 1: “Musa, reconta-me os feitos do herói [...]”.

⁹ HESÍODO, *Teogonia*, 1: “Pelos Musas heliconíades comecemos a cantar”.

no interior do segundo poema homérico, há ainda outra correspondência valorosa para a nossa atestação entre a atuação de uma divindade e desempenho do aedo¹¹.

Estando Ulisses de passagem pela Esquéria sem, no entanto, ter revelado sua verdadeira identidade ao rei Alcínoo, pede ao bardo dos feácios, Demódoco que narre o episódio do cavalo de madeira, emboscada maquiada por ele mesmo que permitiu a vitória grega sobre os troianos:

Ora começa de novo, e o cavalo de pau nos invoca,
que por Epeio foi feito com a ajuda de Palas Atena,
esse que o divo Odisseu com astúcia pôs dentro de Troia,
cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam.
Caso consigas cantar isso tudo de acordo com os fatos,
logo darei testemunho perante o universo dos homens
que recebeste de um deus benfazejo a divina cantiga.
(HOM., *Od.*, VIII, vv. 492-498)

Consenso entre os helenistas, a estadia de Ulisses na ilha dos feácios é crucial para o retorno do guerreiro, pois será o mais nobre povo que proverá o naufrago com a devida embarcação¹². Nesse sentido, o testemunho que Ulisses dá à inspiração divina do bardo está inserido numa gama de comportamentos modelares, alegando a nossa causa - uma hermenêutica para a relação entre discurso ficcional e religião. Uma explanação dessa relação é investigada pelo helenista E. R. Dodds (2002, p. 86), que nos permite avançar na argumentação:

Uma das conexões remete, como sabemos, de volta à tradição épica. Foi uma musa que tomou de Demódocus sua visão corporal, dando-lhe em troca por amor, algo melhor – o dom da canção. É também pela graça das musas, como diz Hesíodo, que alguns homens são poetas; assim como é pela graça de Zeus que outros são reis. Podemos garantir que isto não traduz ainda uma linguagem oca, servindo apenas de cumprimento formal aos poetas, como será o caso posteriormente, mas que se trata de uma linguagem com conotações religiosas. Até certo ponto, o significado disso é bastante simples: como todas as realizações que não dependem totalmente da vontade humana, a criação poética contém um elemento que não é “escolhido”, mas sim “concedido”. Para o grego antigo, dizer que a piedade é “concedida” quer dizer que ela é “divinamente concedida”. Não fica muito claro em que consiste este elemento “concedido”, mas se

¹⁰ Id., *O trabalho e os dias*, 1-2: “Musas Piérias que glórias como vossos cantos, / vinde! [...]”

¹¹ HOM., *Odisseia*, VIII, 73: “A Musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos homens [...]”.

¹² HEUBECK, A., WEST, S. e HAINSWORTH, J. B. *A commentary on Homer's Odyssey*, v. I. Oxford: Clarendon, 1991, p. 342. “The world of Scheria is thus a Homeric world from wich war, the curse as well as the glory of the heroic age, has been removed (vi 200). At the same time it is the sort of toilless world for wich Hesiod yearned [...]. The natural amenities of Scheria, peace, leisure, abundant crops, are dreams special to no time and place: they were shared by Hebrew prophets (Isaiah 2: 2-4, Micah 4: 1-5) and classical poets (A. *Suppl.* 625-709, *Eu.* 937-87) alike.

considerarmos as ocasiões em que o poeta da *Ilíada* apela às musas para obter ajuda, veremos que o elemento em questão concerne ao conteúdo e não à forma. O poeta sempre pergunta às musas o que ele deve dizer, nunca como deve dizê-lo e as questões são sempre de fato.

Ao que parece, Dodds não está sozinho na defesa de uma linguagem tipicamente religiosa presente na base do discurso ficcional. Na mesma direção seguem as leituras do diálogo *Íon*, de Platão, que associam a inspiração poética a uma experiência de ordem divina. Nesse diálogo, Íon, um rapsodo perito em Homero, confessa não saber porque é capaz de discorrer bem sobre a poesia épica, mas ser igualmente inábil em relação aos demais gêneros; ao que Sócrates justifica (533d): “uma potência divina que te movimenta”.

Apesar das inúmeras controvérsias que tal fala suscita entre os especialistas em Platão, cabe-nos aqui apenas destacar a afirmativa socrática do final do diálogo: “Pois bem, de nossa parte o mais belo pertenci a ti, Íon, ser divino e não um técnico panegerista de Homero” (542b).

Mais, ao longo do diálogo, Sócrates sugere algumas vezes que Íon só pode ser capaz de dizer e interpretar os versos homéricos porque está conectado ao poeta como um metal colado a uma pedra imantada; e jamais por técnica ou conhecimento lógico-dedutivo. Assim Sócrates persuade Íon (533e):

Essa pedra não só atrai os anéis mesmo de ferro, como os infunde poder, de modo a novamente fazê-los ter o mesmo poder que a pedra, isto é, atrair outros anéis, de maneira que às vezes se forma uma cadeia extremamente longa de anéis de ferro dependente uns dos outros; e é daquela pedra que pende a potência para todos esses anéis. Assim, a Musa mesma faz os inspirados; e através desses inspirados, outros se entusiasmando, formam uma cadeia dependurada. Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, não por técnica, mas sendo inspirados e possuídos, dizem todos esses belos poemas.

Sobre a doutrina da inspiração, do diálogo *Íon*, comenta o filósofo contemporâneo, Fernando Muniz (2011, p. 41), em *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade*:

Podemos retirar algumas conclusões da doutrina: A analogia entre composição poética e a pedra magnética nos força a entender a doutrina do entusiasmo defendida por Sócrates como a forma mais extrema de intervenção psíquica. O poeta ou o rapsodo são *éntheoi*¹³, ou seja, “têm um deus dentro”, são elos da

¹³ LIDELL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*: ἔνθεος, ov: full of the god, inspired, possessed: given by inspiration.

cadeia transmissora emanada pela potência divina, não podem, conseqüentemente, estar de posse de sua razão, não podem estar em si mesmos. A intervenção expulsa de casa a consciência do transmissor e a ocupa. Estar entusiasmado e estar possuído são, portanto, expressões sinônimas. Daí não terem eles, poetas e rapsodos, nenhuma participação ativa no processo de composição.

Ainda sobre a teoria da imantação em Platão, comenta Muniz:

No modelo quaternário - *Musa/poeta/rapsodo/audiência* -, a diferença entre os elementos não é mais de ordem qualitativa, mas, sim, quantitativa ou de grau. Da Musa – a fonte – à audiência, é o mesmo fluxo de sentido que os perpassa, ainda que a intensidade possa sofrer redução. Mas essa redução seria ainda de ordem quantitativa. Não há, portanto, uma hermenêutica da decifração ou da revelação de um sentido oculto, o sentido simplesmente passa de um a outro, numa fluência absoluta, no modo da afetividade e do contágio.

Curioso aqui é notar a simetria esboçada na comparação entre a teoria da imantação de Platão e a sequência de vezes com que a primeira mensagem do morro da Garça é repetida ao longo do conto de Guimarães Rosa, até ser incorporada na canção de Laudelim. A ambos os processos podemos chamar de contágio.

Contágio, fluência absoluta, ou autônoma, talvez seja esse mesmo o movimento pelo qual todos os sete intérpretes do recado do morro estejam conectados entre si – imantados- a ponto da escuta rudimentar do ermitão ser incorporada à canção de Laudelim, em função do alerta de uma iminente armadilha. Nesse ponto, a recepção da composição do violeiro pelo seu destinatário, Pedro Orósio, sela uma significação unívoca entre o comércio da experiência do eremita Malaquias e a inspiração poética de Pulga Pé: advertir o enxadeiro da emboscada.

Desse comércio decorre uma dissonância da nossa leitura do conto rosiano em relação à leitura que Fernando Muniz faz do diálogo platônico. Embora tenhamos em vista o contexto de produção do diálogo, momento de surgimento e consolidação do raciocínio dedutivo - o discurso filosófico em relativa competição com o discurso mítico, não podemos aderir à teoria platônica da imantação, segundo Muniz, desconsiderando o potencial revelador que a poesia tem.

Se, por um lado, a afetividade, potencia propagadora da mensagem entre os seus intérpretes, garante que o recado inicialmente emitido por um elemento da natureza desprovido de linguagem articulada seja incorporado a uma canção

popular e alcance seu destinatário; por outro, Pedro Orósio é constrangido com tamanha coincidência entre a cena descrita pelos versos da canção e o momento mesmo no qual se encontra rodeado pelos sete camaradas. Donde concluímos que o recado mesmo se efetivou, cumprindo-se a profecia enunciada primeiramente pelo ermitão Malaquias; ou antes, a mensagem oracular de uma morte por traição fora evitada.

Haveria um sentido subjacente, oculto, no recado do morro mesmo a ser revelado na e através da escuta da canção - o alerta ao lavrador Pedro Orósio do arдил planejado pelos próprios camaradas. Por mais fortemente imantados que estejam os elos da cadeia entre si por afecção, ou contágio, a mensagem desde o interior da terra em direção ao interior do poeta não poderia ser gratuita. Haveria, em “O recado do morro”, não apenas uma afetiva cadeia, mas uma efetiva comunicação entre o morro da Garça e Laudelim. Dependente, no entanto, de todos os sete intérpretes, a mensagem somente alcança seu destinatário quando incorporada numa canção.

Como explicitado anteriormente, o diálogo *Íon* refuta a plausibilidade do conhecimento do poeta ser um conhecimento técnico, em função da inabilidade do rapsodo em recitar os poetas líricos com a mesma maestria com que recita os épicos. A essa predominância, Sócrates deduziu uma inspiração de ordem divina que, uma vez apossada do juízo do aedo, desencadearia uma força de propagação do conteúdo do poema desde a divindade inspiradora até o público que assiste à exibição.

É precisamente com a canção popular do Rei-Menino que o enxadeiro Pedro Orósio consegue da-se conta de si mesmo. O aspecto afetivo da mensagem, seu conteúdo indistinguível e inacessível aos próprios intérpretes é mesmo a mola propulsora da sua propagação. E o caráter efetivo da mensagem é a salvação mesma de Pedro Orósio da emboscada. Mesmo sem saber seu real significado, e porque o desconhecem, os sete intérpretes do recado do morro da Garça o articulam e rearticulam, adaptando-o cada um ao próprio modo de expressão, cada qual inserido no seu próprio contexto de enunciação. Ao final desse cadeia de propagação, o vislumbre morte de Pedro Orósio.

A latente influência que a composição de Laudelim exerce sobre Pê Boi, isto é, do significado da canção do Rei-Menino a ser compreendido pelo lavrador, pode ser corroborada pelo helenista Eric Havelock, para quem os poemas épicos

homéricos agregam um valor inestimável para a cultura clássica. Havelock (1994, p. 119) destaca em *A revolução da escrita na Grécia antiga* a relevância do conteúdo do poema, isto é, o emprego que a sociedade arcaica conferia ao assunto do poema homérico, chamando-o de “enciclopédia tribal”:

Se o emprego original que se deu ao alfabeto grego teve de ser a transcrição previamente entesourada pelo código de uma cultura não-letrada, então os primeiros documentos do que chamamos “literatura” grega não podem ter sido composições livremente inventadas por artistas individuais. Seriam, antes, do tipo que em outro lugar denominei “enciclopédias tribais”. É muito mais fácil aceitar essa característica no caso de Hesíodo do que no de Homero. Se a *Ilíada* e a *Odisseia* são **transcrições de informação oral elaborada e armazenada para reutilização cultural**, por que insistem em disfarçar este fato axial contando histórias sobre *A cólera de Aquiles* e *o Retorno de Odisseu?* (**grifo nosso**).

A análise de Havelock sobre o emprego factual das composições homéricas pelos gregos antigos dá margem à influência que o texto ficcional venha exercer sobre um leitor/expectador, uma vez que tomamos a *Ilíada* e a *Odisseia* como obras inaugurais do discurso imagético ocidental. Neste sentido, a obra rosiana em questão não só valida a perspectiva do helenista como atualiza a recepção do discurso ficcional outrora grego, a saber, a descoberta de um evento real a partir da compreensão do desenrolar de uma cena dada no universo da ficção.

Em nossa leitura do conto *O recado do morro* partimos da hipótese da inspiração poética em Guimarães Rosa jazer numa experiência de ordem místico/religiosa: o próprio processo de transmissão do conteúdo da mensagem do morro.

Tendo uma vez compreendida a captação dessa mensagem geodésica pelo poeta Laudelim através da longa cadeia contagiosa de envio e reenvio, atualizando a teoria da imantação descrita no diálogo *Íon*, é forçoso admitir que a inspiração poética tanto em Platão quanto em Guimarães Rosa se dá via entusiasmo.

Daí fazermos a sequência inversa daquela apresentada na estória do encadeamento da transmissão e retransmissão do recado do morro, começando pela recepção de Pedro Orósio, isto é, pelo constrangimento da compreensão do sentido último da canção do Rei menino (ROSA, 2001, p. 103):

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. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar. Soprou. – “Doidou, Pê? Que foi?” Traição, de morte, o dano dos cachorros!

Na escuta dessa canção, Pê Boi parece ter se dado conta justamente da advertência da emboscada preparada pelos camaradas contra ele, trecho central da composição do amigo Pulgapé:

*Quando o Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.*

*Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
- ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.
Sete deles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...*

*Mas, um dia, veio a Morte
vestida de Embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: - A tua sorte
pode mais que o teu valor?*

*Essa caveira que eu vi
não possui nenhum poder!
- Grande Rei, nenhum de nós
escutou tambor bater...
Mas é só baixar as ordens
que havemos de obedecer.*

*- Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à Lapa de elem
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que eu nasci...*

*-Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia...
-Não pedi vosso conselho,
peço a vossa companhia!
Meus sete bons cavaleiros
flor da minha fidalguia...*

*Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento:*

*- A sina do Rio é a morte,
temos de tomar assento...
Beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.*

*A viagem foi de noite
por ser tempo de luar.
Os sete nada diziam
porque o Rei iam matar.
Mas o Rei estava alegre
e começou a cantar... [...]*

Laudelim, por sua vez, se entusiasmara a partir do relato do Coletor, descrito como “[...] gira. Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquele era nome válido. Transtornos e desordens da vida, a peso disso ensandecera” (ROSA, 2001, p. 83), sobre o repentino sermão de um ex-seminarista na capela (Id., 86):

- “Uma Tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu?! O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os do próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salomão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Doze é dúzia – isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou favoroso? Mais novecentos mil novecentos e noventa e nove mil milhões de milhões... A Morte – esconjuro, credo, vote vai, cã! Carece de prender esse Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavalhada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sãtomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer... Frioleiras... De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... Novecentos milhões... Nove, seis e um – sete... Acabar? Posso dar meu juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arre nego! Uma tana! Que seja p’ra o Capataz, e esta aqui p’ra o Malaquias!...

O ex-seminarista a quem Coletor se refere é também outra personagem enigmática e de parco convívio social. “Ninguém sabe onde ele assiste, não tem pousou nenhum”, descreve o narrador a respeito do errático Nomindome. Dele, temos a versão mais entusiasmada do recado do morro, no altar (Id., p. 80):

- ... Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que é cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e

de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Doze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos...

A quarta e central transmissão do recado morro é a interpretação que Guégue, “[...] o bobo da fazenda” (Id. p. 60), uma espécie de leva-e-traz da família de dona Vininha, fez ao seminarista, quando do encontro fortuito devido a um aleatório desvio de caminho (Id., p. 69):

- A bom, no Bõamor: foi que o Rei – isso do Menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sinosaimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É o fim do mundo?

Guégue tentara passar a Nomindome o que captara da transmissão do menino Joãozezim que, sem domínio pleno da linguagem falada, encena com gestos aquilo que entendera da mensagem de Zaquias (Id., p. 62):

- “Um morro, que mandou recado! Ele disse, o Catraz, o Qualhacôco... Esse Catraz, o Qualhacôco, que mora na lapinha, foi no Salomão, ele disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dele, caminhando juntos, pelos altos... Você acredita?”

E o menino Joãozezim primeiro quis olhar de cima para baixo o Guégue; não podendo, por ser pequeno, então se acorrou, e ficou agachado assim, o pescoço esticado para o ar: parecia um pato branco. O Guégue ouvia. Só lhe faltava crescer as orelhas e avançá-las, muito peludas. Babeava, mostrava os dois cacos de dentes. E se ria.

- O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... o rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com caveira, de noite, na festa. E matou à traição...

A gesticulação do menino é todo o poder mimético de que dispõe para conseguir impressionar o bobo Guégue, tal como ele mesmo se impressionara na condição de criança ao ouvir conversas de gente grande. “[...] um caxinguelê de

ladino: piscava os olhinhos, arregalava os olhos, de bonitas crescidas pestanas, e divisava a gente de cima a fundo, nada não perdia” (Id., p. 55). Joãozezim entre os adultos fora quem registrara o recado, prestando atenção ao relato de Zaquias sobre a visita de seu irmão, Malaquia. Dentre outras coisas¹⁴, uma das conversas que Zaquias teve com o irmão foi sobre o recado que ouvira (Id., p. 59):

- “E um morro, que tinha, gritou, entences, com ele, agora não sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixeu. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu...”

Por fim, a escuta originária de toda a corrente de transmissão do recado do morro se dá com Gorgulho: “Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquaquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias” (Id., p. 37):

- Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, áspero, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!...

4.2 Ulisses e Pedro Orósio e o retorno para casa

Contudo, o movimento de descoberta da armadilha promove, ao mesmo tempo, a descoberta de si no interior de Pedro Orósio. Sob a óptica da ipseidade, ousamos aproximar, mais uma vez, o retorno de Pedro Orósio aos seus Gérias com o retorno de Ulisses a sua Ítaca. Ambos, Ulisses e Pedro Orósio, são condicionados ao reconhecimento de si, tal como o elaborara o filósofo contemporâneo Paul Ricoeur, quando da escuta de uma canção. Ulisses, com o

¹⁴ Cf. ROSA, 2005, p. 58: “Mas o Malaquia conversava com ele coisas de religião, também.”

episódio da emboscada do cavalo de madeira narrado pelo bardo Demódoco, revela sua identidade ao rei Alcínoo; e Pedro Orósio, com o constrangimento da canção do Rei Menino de Laudelim, flagra seu próprio erro. Vejamos:

Este estrangeiro que vedes – ignoro-lhe o nome –
 buscou-me, ou do nascente errabundo,
 ou dos homens que ficam no ocaso.
 Súplice, pede que à pátria o enviemos por modo seguro.
 (HOM., *Od.*, VIII, 28-30)

A referência é parte da fala de Alcínoo, rei dos feácios, quando da acolhida ao herói Ulisses, tendo este sobrevivido aos desejos da deusa Calipso de mantê-lo prisioneiro. O estrangeiro a quem Alcínoo se refere não é ninguém menos que o próprio Ulisses que, liberto das vontades da deusa, aporta na ilha da Esquéria na tentativa de voltar para Ítaca. Espécie de lugar limítrofe entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens, a ilha dos feácios é decisiva para o retorno do herói, pois será o mais nobre povo que proverá o naufrago com a devida embarcação¹⁵. Ainda sobre a estadia do protagonista da épica na ilha de Ogígia, comenta Fernando Muniz (1998, p. 33):

O próprio nome da deusa, de antemão, indica o procedimento que usa para a retenção do herói: do verbo *kalýptein*, ‘esconder’, Calypso é *aquela que esconde, que oculta*. Mas se, por um lado, a deusa esconde Odisseu dos olhos dos outros mortais, por outro, ela procura ocultar do herói seu próprio anseio de reencontrar o caminho de volta para casa.

Antes, porém, que Alcínoo disponha do navio para Ulisses, oferece ao hóspede um banquete, forma pela qual os gregos dos tempos homéricos demonstravam receptividade. Muitos são os convidados da festa, incluindo o bardo Demódoco que alegra o festim com suas canções sobre a guerra de Troia.

Com elas, o homem que ainda não revelara sua identidade ao rei se comove, ouvindo do aedo a narração da disputa que ele mesmo uma vez travara com o rival Aquiles. O astuto Ulisses também chora ao ouvir o próprio episódio

¹⁵ HEUBECK, A., WEST, S. e HAINSWORTH, J. B. *A commentary on Homer's Odyssey*, v. I. Oxford: Clarendon, 1991, p. 342. “The world of Scheria is thus a Homeric world from which war, the curse as well as the glory of the heroic age, has been removed (vi 200). At the same time it is the sort of toilless world for which Hesiod yearned [...]. The natural amenities of Scheria, peace, leisure, abundant crops, are dreams special to no time and place: they were shared by Hebrew prophets (Isaiah 2: 2-4, Micah 4: 1-5) and classical poets (A. *Suppl.* 625-709, *Eu.* 937-87) alike.

do cavalo de madeira, estratégia planejada também por ele que permitiu a vitória grega sobre os troianos. Eis a descrição que o poeta faz da alteração emocional que sofre o guerreiro nessa escuta:

Isso narrava o famoso cantor. Odisseu, entrementes,
liquefazia-se em lágrimas, tendo banhadas as faces,
como mulher abraçada no corpo do caro marido
que sucumbisse a lutar junto aos muros e seus moradores,
a defendê-la e a seus filhos da sorte do dia impiedoso.
(HOM., *Od.*, VIII, 521-5).

Ante a alteração do estrangeiro com o teor das canções de Demódoco, e ainda disposto a conceder o navio para o naufrago, Alcínoo pede ao hóspede a revelação da sua identidade:

Dize teu nome, e de como o teu pai e tua mãe te nomeiam
na tua pátria, assim como os vizinhos, que em volta demoram.
Não há ninguém desprovido de nome na face da terra,
desde que nasce, quer seja de nobre prosápia, ou do povo.
Sim, desde o início se afanam na escolha do nome seus pais.
Quero, também, que me digas a terra, a cidade e teu povo,
para que a nau te conduza, mercê do seu próprio intelecto,
pois os navios dos homens feácios diferem dos outros.¹⁶
(HOM., *Od.*, VIII, 549-50).

Somente agora, após o resgate da querela com Aquiles e da emboscada do cavalo de madeira, é que o herói da *Odisseia* pode se fazer reconhecido e, conseqüentemente, dar o primeiro passo na reconquista do seu lugar no mundo dos homens: “Sou de Laertes o filho, Odisseu, conhecido entre os homens / por toda sorte de astúcia; bater foi no céu minha glória” (HOM., *Od.*, IX, 19-20).

Acerca da fiabilidade da identidade de Odisseu, inúmeras vezes atestada ao longo da *Odisseia*, vale-se Paul Ricoeur (2006, p. 90) para fundamentação de sua teoria sobre o reconhecimento:

A famosa narrativa do retorno do Ulisses a Ítaca é sem sombra de dúvida uma narrativa do reconhecimento cujo herói é ao mesmo tempo o protagonista e o beneficiário. [...] A narrativa não é a de um reconhecimento mútuo. Mas há uma razão mais decisiva que impede essa narrativa de ultrapassar o limiar para a reciprocidade: as cenas de reconhecimento balizam a reconquista de sua própria

¹⁶ Cf. Id., ib. p. 383: “The *oikonomia* of the *Odyssey* makes it convenient to pass from the Phaeacians, ἔσχατοι of man (vi 205), to the real world of Ithaca in a single night. The magic ships may therefore be no more than a happy invention to accomplish that end, in keeping with a land that knows no toil.

casa por um mestre inflexível, à custa de usurpadores que têm a postura de pretendentes à posse da esposa legítima. [...] Um esposo será reconhecido, mas, nesse impulso, um mestre será restabelecido na plenitude de seu domínio.

Em *Percurso do reconhecimento*, o teórico francês discorre sobre os vários casos de reconhecimento da identidade de Ulisses ocorrentes na épica, dentre os quais destaca os reconhecimentos operados pelo filho, pelo caseiro, pelo cachorro e pela própria esposa, Penélope. Eis a cena do reencontro dos esposos que, por sua vez, salienta a reação de Penélope, ao ter confirmada a identidade do marido após revelação do segredo compartilhado pelo casal:

Tal como a vista da terra distante é agradável aos náufragos,
quando, em mar alto, o navio de boa feitura Poseidon
faz soçobrar, sob o impulso dos ventos e de ondas furiosas;
poucos conseguem chegar até o firme, nadando nas ondas
de cor escura, com os membros cobertos de espessa salsugem,
e ledos pisam na praia, enfim tendo da Morte escapado;
do mesmo modo a Penélope a vista do esposo era cara,
sem que pudesse dos cândidos braços, enfim, desprendê-lo.
(HOM., *Od.*, XXIII, 233-240)

Espécie de ápice argumentativo para a teoria de Ricoeur, o reconhecimento operado por Penélope também nos interessa em particular para vislumbre de um reconhecimento mútuo pré-existente em Homero - mesmo que embrionário. Porém, quer nos parecer que importa mais para Ricoeur a sequência com que o protagonista da épica é reconhecido pelos demais personagens secundários através de sinais que lhes confirmam a identidade do herói, que uma eventual reciprocidade no processo do reconhecimento.

Esta reciprocidade é esboçada no episódio do teste do leito, no qual Penélope insinua que a cama do casal, outrora fixa, está agora fora do quarto. Vejamos a cena:

“Mas enfim, seja! Euricleia, prepara-lhe o sólido leito
fora do quarto de bela feitura construído por ele.
A cama, pois, lhe prepara do lado de fora e a recobre
com boas peles e mantos e colchas de linha esplendente.”
Isso disse ela, com o fim de provar o marido.
(HOM., *Od.*, XXIII, 177-81)

Sobre o teste do leito, comenta Paul Ricoeur: “Penélope sabe que o leito nupcial foi talhado por ele no tronco de uma oliveira plantada no solo. Admirável

sinal do segredo compartilhado: “A maneira desse leito era meu segredo”. E conclui o filósofo (2006, p. 92):

O que podemos reter para nossa pesquisa? Personagens homéricos aos quais permitimos que se comportassem como ‘centros de decisão’ (*Odisseu decide voltar para casa, recusando a pedido de casamento da deusa Calípsos, o que lhe garantiria vida eterna*) e que ‘se reconhecem como responsáveis’ também são capazes de um reconhecimento que passa por outrem, mas que ainda não pode ser considerado mútuo, de tão centrado que está em um único protagonista e limitado ao papel que a tradição atribui a cada pessoa na periferia do mestre. Para esse mestre, fazer-se reconhecer é recuperar seu domínio ameaçado.

A despeito de o filósofo refutar a possibilidade de um mútuo reconhecimento entre os esposos que não se vêem há vinte anos, é inevitável a comparação entre os símiles que descrevem os estados psíquicos de cada um ao obter do outro a confirmação da própria identidade. O sofrimento de Ulisses é comparado ao sofrimento de uma mulher que perde o marido em batalha – o próprio Ulisses na guerra de Troia; e o sofrimento dela, por sua vez, comparado ao alívio do naufrago que se salva – o próprio retorno de Ulisses.

Embora nos seja possível estabelecer um paralelo entre as reações de comoção dos esposos e dela deduzir uma mutualidade, ainda que indireta, importa menos para a nossa investigação a plausibilidade de um reconhecimento mútuo embrionário no mundo da *Odisseia*, que a viabilização do reconhecimento de si enquanto dado ou vindo de um outro, mais precisamente dado e vindo de uma narrativa ficcional.

Tal é o caso da passagem de Ulisses pela ilha de Alcínoo, momento em que o herói pode resgatar publicamente sua identidade devido à simpatia pelas canções de Demódoco - simpatia essa flagrada pelo rei Alcínoo. Somente após a escuta dos episódios da disputa com Aquiles e da emboscada do cavalo de madeira é que Ulisses pode se fazer reconhecido e pode, enfim, transpor sua estadia no mundo dos deuses de volta ao mundo dos homens.

Poderíamos nos contentar com essa análise do canto VIII da *Odisseia*, caso quiséssemos apenas especular o modo como se dera um relativo desligamento da origem das ações do homem em relação ao plano divino, a saber, a decisão de Ulisses pelo retorno à terra natal em detrimento da proposta de uma imortalidade anônima (matrimônio com Calípsos). Tal gesto inaugura na tradição ocidental a noção de responsabilidade sobre os próprios atos, como comenta o helenista

Vidal-Naquet (2002, p. 83) sobre o comportamento casto de Penélope, contraparte da decisão de Ulisses:

Durante quase toda a narrativa, desde o início do poema, Penélope é diferenciada da mulher adúltera, aquela que tomou um amante na ausência do marido e que, quando do retorno deste último, faz com que seja assassinado: Clitemnestra, a esposa maldita de Agamêmnon. Zeus evoca a sua história no início do poema para isentar os deuses de toda responsabilidade nesse crime, e o próprio Agamêmnon, no Hades, faz o relato desse drama para Ulisses, que não conhecia o seu fim.

A respeito da noção de responsabilidade sobre as próprias deliberações que se esboça no mundo da *Odisseia*, podemos atestá-la logo no canto de abertura do poema, quando Zeus abre o conselho dos deuses sobre o retorno do herói: “Caso curioso, que os homens nos culpem dos males que sofrem! / Pois, dizem eles, de nós lhes vão todos os danos, conquanto / contra o Destino, por próprias loucuras, as dores provoquem¹⁷” (HOM., *Od.*, I, 32-4).

Inquieta-nos, contudo, o modo como essa mesma responsabilidade foi sendo articulada, tendo em vista o descrédito da religiosidade homérica sucedido no séc. V e retratado pela tragédia ateniense. Para uma melhor compreensão da passagem do paradigma homérico ao homem trágico, recorreremos aos helenistas J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet (2005, p. 55):

O brusco aparecimento do gênero trágico no fim do século VI, no momento em que o direito começa a elaborar a noção de responsabilidade distinguindo, de maneira ainda desajeitada e hesitante, o crime 'voluntário' do crime 'escusável', marca uma etapa importante na história do homem interior: no quadro da cidade, o homem começa a experimentar-se enquanto agente, mais ou menos autônomo em relação às potências religiosas que dominam o universo, mais ou menos senhor de seus atos, tendo mais ou menos meios de agir sobre seu destino político e pessoal. Essa experiência, ainda flutuante e incerta, daquilo que será na história psicológica do ocidente a categoria da vontade, exprime-se na tragédia sob forma de uma interrogação angustiante, referindo-se às relações do homem com seus atos: em que medida o homem é realmente fonte de suas ações? Mesmo quando parece tomar a iniciativa e assumir a responsabilidade delas, não têm elas em algum lugar fora dele sua verdadeira origem? Sua significação não permanece em grande parte opaca àquele que as pratica, de tal sorte que é menos o agente que explica o ato, mas antes o ato que, revelando depois seu sentido autêntico, volta-se contra o agente, esclarece sua natureza, descobre o que ele é, e o que ele realmente realizou sem o saber. Esta íntima ligação entre um contexto social onde

¹⁷ Cf. HEUBECK, *op. cit.*, p. 77: “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.”

os conflitos de valor aparecem insolúveis e uma prática humana tornada inteiramente 'problemática', por não poder exatamente situar-se na ordem religiosa do mundo, explica que a tragédia seja um momento histórico muito precisamente localizado no espaço e no tempo.

A constatação dos helenistas da relativa autonomia do homem sobre seus atos, esboçada pela tragédia, suspende a solidariedade da vontade divina às decisões humanas, típica da tradição épica homérica. Ainda sobre a mesma noção de responsabilidade, problematizada pela tradição clássica, discorre Ricoeur (2006, p. 107):

Minha tese nesse plano é a de que existe um parentesco semântico estreito entre a atestação e o reconhecimento de si, na linha do “reconhecimento da responsabilidade” atribuído aos agentes da ação pelos gregos, de Homero e Sófocles a Aristóteles: ao reconhecer ter cometido um determinado ato, os agentes atestavam implicitamente que eram capazes de cometê-lo. A grande diferença entre os antigos e nós é que levamos ao estágio reflexivo a junção entre a atestação e o reconhecimento no sentido do “considerar verdadeiro”.

O que Paul Ricoeur parece defender na passagem de um momento a outro na história do ocidente é a consolidação de um tipo de compreensão dos atos em si a partir do deslocamento dos mesmos “para a instância do agente”. Em outras palavras, tal abstração confere às ações a proveniência de alguém, o que implica a noção de verdade enquanto traço de uma consciência que se reconhece nas próprias potencialidades, a saber: (1) poder dizer; (2) poder fazer e (3) poder narrar/narrar-se.

Verdade em grego se diz *alétheia*¹⁸, cuja etimologia deixa transparecer a espiritualidade homérica: da raiz morfológica do rio Lete, o rio do esquecimento, somada ao *alfa* privativo; donde se tem *verdadeiro*, em grego, é aquilo que não pode ser esquecido, é o descoberto. Sobre o emprego decorrente da etimologia, encontramos em Grimal (2000, p. 274) o índice de evolução do vocábulo:

LETE. (Λήθη) Lete, o Esquecimento, é filha de Éris (a Discórdia) e, segundo uma tradição, mãe das Cáritas (as Graças). Deu o seu nome a uma fonte, a Fonte do Esquecimento, situada nos Infernos, de que os mortos bebiam para esquecer a sua vida terrena. De igual modo, na concepção dos filósofos, de que Platão se fez eco, antes de regressar à vida e de retomar um corpo, as almas bebiam desse líquido, que lhes tirava a memória do que tinham visto no mundo subterrâneo.

¹⁸ LIDDELL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*: - ἀλήθεια: poet. ἀληθεια, ἡ, (ἀληθής) truth. II. The character of one who speaks truth, frankness, sincerity. - ἀληθής, ἔς, (α privat., λήθω): without reserve: - of persons, true, sincere; truthful, frank, honest: of things, real, actual.

Contemporaneamente, o filósofo Martin Heidegger, em *Sobre a essência da verdade*, lança mão da concepção clássica de “verdade”, a saber, a coincidência do enunciado com o seu referente:

Se traduzirmos a palavra *alétheia* por “desvelamento”, em lugar de “verdade”, esta tradução não é somente mais “literal”, mas ela compreende a indicação de repensar mais originalmente a noção corrente de verdade como conformidade da enunciação, no sentido, ainda incompreendido, do caráter de ser desvelado e do desvelamento do ente (citado por OS PENSADORES, 1979, p. 138).

Diferentemente para os modernos, verdade é como aquilo que a consciência de si acusa. E, segundo Ricoeur (2006, p. 111), aquilo que a consciência de si acusa pode ser descrita nestes modos:

- (1) Na expressão “eu digo que”, o “eu” não figura como um termo lexical do sistema da língua, mas como uma expressão auto-referencial por meio da qual designa a si mesmo aquele que, ao falar, emprega o pronome pessoal na primeira pessoa do singular. A esse título, ele é insubstituível;
- (2) [...] que designa a capacidade de fazer ocorrer acontecimentos no ambiente físico e social do sujeito que age. Desse “fazer ocorrer” o sujeito pode se reconhecer como a “causa” em uma declaração do tipo: fui eu que fiz. É o que o personagem homérico e o herói trágico eram capazes de afirmar. Para nós, modernos, essa frase de apropriação perdeu sua inocência; ela deve ser reconquistada com operações de objetivação que alinham os acontecimentos que se faz ocorrer intencionalmente sobre os acontecimentos que simplesmente ocorrerem.

O que está em questão na definição de um poder fazer como expressão do reconhecimento da verdade é justamente a intencionalidade do seu sujeito, palavra de que dispõe o vocabulário grego, *ékón*, comumente traduzido pelo advérbio *espontaneamente*, mas que ainda não dimensiona uma escolha, um juízo ou uma deliberação.

Simultaneamente, o mesmo universo semântico também conta com uma forma verbal muito cara e particular aos gregos, *τυγχάνω*, e de difícil correspondência nas línguas modernas: acontecer por acaso. Deduz-se disso que o homem grego, embora agisse de bom grado, encontrava-se de antemão envolto em um cenário, vendo-se parte integrante do mesmo e passível de suas circunstâncias.

Terceira e última potencialidade traço de uma consciência que se materializa no eco daquilo que se considera verdadeiro, o poder narrar/narrar-se, segundo Paul Ricoeur (2006, p. 114), é cabal para uma compreensão do que ocorrera com Ulisses na escuta das canções de Demódoco, o aedo dos feácios:

- (3) Sob a forma reflexiva do “narrar-se”, a identidade pessoal se projeta como identidade narrativa. [...] Por ocasião da epopéia e da tragédia, Aristóteles elaborou sua noção de “pôr em intriga” (*muthos*) visando à “representação” (*mimesis*) da ação. Pôr em intriga atribui uma configuração inteligível a um conjunto heterogêneo composto de intenções, de causas e de acasos; a unidade de sentido resultante se baseia em um equilíbrio dinâmico entre uma exigência de concordância e admissão de discordância que, até o desfecho da narrativa, colocam em perigo essa identidade de um gênero único; o poder de unificação assim aplicado à dispersão episódica da narrativa não é outro que a própria “poesia”.

Se, ao ouvir de um bardo a intriga que uma personagem uma vez tivera com outra, e que depois conseguira tomar a cidade de Troia com o dolo do cavalo de madeira, o estrangeiro diante de Alcínoo se desfaz em lágrimas como uma mulher que perde o marido em batalha; é mister admitir que o hóspede de Alcínoo se vê fidedignamente projetado na narrativa do aedo, sentindo-se finalmente capaz de revelar sua verdadeira identidade, Ulisses, filho de Laertes.

Estamos agora a um passo de acrescentar ao par verbal narrar/narrar-se um terceiro modo: o ser narrado, instância sob a qual “[...] um leitor pode declarar *reconhecer-se em* um determinado personagem tomado em uma determinada intriga” (RICOEUR, 2006, p. 115).

Não queremos com a análise dos cantos de Demódoco propor uma nova linha hermenêutica para a tradição dos estudos helênicos à luz da teoria do reconhecimento de Paul Ricoeur, isto é, a cena narrada em Homero não pode ser submetida exclusivamente à verificação segundo os argumentos do filósofo, numa correspondência unilateral. Ao longo da história da literatura, a poesia homérica se desdobrou em inúmeros outros gêneros, o que exige do helenista cuidado e apuração dos eventos que de fato tiveram lugar na distante Hélade.

Nossa intenção é tão somente demonstrar em que medida uma narrativa ficcional é dotada de descobertas de aspectos que concernem ao plano da realidade. Tais revelações ecoam no interior de determinado leitor, numa espécie de reverberação do texto lido no âmago do seu receptor. Temos ciência de que a

teoria do filósofo contemporâneo pretende dar conta de algo que excede ou mesmo extrapola a própria noção de identidade; visando à pedra angular em que se fundamenta uma vida em sociedade, a saber, o reconhecimento da própria identidade enquanto réplica do reconhecimento da identidade de outrem.

Queremos, com Paul Ricoeur, por em relevo no gênero literário aquilo que de mais concreto ele parece ter assegurado: a verossimilhança, e com essa noção defender a plausibilidade da interpretação de uma narrativa de ficção que no mínimo suspeita de algo no plano real, ou seja, que acessa a realidade a partir de vestígios no próprio corpo literário.

Tal é o que parece se dar com o personagem Pedro Orósio, protagonista do conto *O recado do morro*, que sonha acordado com a seguinte cena (ROSA, 2001, p. 100):

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 de 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 gerias...

A respeito do itinerário da expedição concomitante com aquilo que internamente tece Pedro Orósio nas brechas de uma estadia e outra, comenta a diplomata Heloisa Vilhena de Araujo (1992, p. 86):

A narração acompanha – constitui à medida que narra – uma viagem de ida e de volta. Por onde? Por um lado, é uma viagem que vai da região de Cordisburgo e Maquiné, em Minas Gerais, até os gerais que entram por Goiás, e de volta. Por outro lado, trata-se de uma viagem para o interior, para o país natal, para o passado, para dentro, e de volta. O direito da narração narra a paisagem de Minas e dos confins de Goiás. O avesso, invisível – o interior – não é narrado diretamente: é inferido a partir do direito. Este avesso da descrição da paisagem de “O recado do morro” é, se prestarmos atenção, o autor que narra: por detrás da estória está seu contador – está Guimarães Rosa. O direito e o avesso da viagem formam, portanto, conjugados, uma viagem de fora para dentro – de Minas, neste caso, para o interior: para a lembrança da viagem, isto é, para a viagem interiorizada, contada. É a viagem do mundo real (Minas) para o da imaginação (conto). A narração está estreitamente articulada ao que é narrado: nasce do que é narrado e, ao mesmo tempo, o cria – formula-o em outro nível. Trata-se, portanto, de uma viagem por fora e por dentro ao mesmo tempo: pelo direito e pelo avesso. Trata-se de uma viagem de fora para dentro e de dentro para fora: do visível para o invisível e do invisível para o visível.

Embora o processo de recodificação do recado do morro desde a sua primeira articulação tenha exigido uma análise específica, importa-nos igualmente

comparar o episódio da revelação da identidade de Ulisses ao rei dos feácios após escuta das canções do aedo Demódoco, com a descoberta da própria identidade acometida por Pedro Orósio, à luz da teoria do reconhecimento de Paul Ricoeur.

Porém, diferentemente do ouvinte dos cantos homéricos, o leitor de *O recado do morro* só sabe que Pedro Orósio voltará para sua terra natal no último parágrafo do conto. Querendo antes estabelecer uma simetria com entre os autores, anunciamos o reconhecimento de si, em Pedro Orósio, tal como se dera com Ulisses.

Como dito anteriormente, Ricoeur estipula três capacidades inerentes ao reconhecimento de si enquanto reconhecimento de algo verdadeiro: (1) poder falar; (2) poder agir, e (3) poder narrar/narrar-se. A terceira delas, poder narrar/narrar-se - e poder ser narrado, Ricoeur associa intimamente à teoria da estruturação do gênero poético segundo Aristóteles, a saber, uma configuração inteligível ao emaranhado das intenções das ações dos personagens, das causas das mesmas e dos acontecimentos ao acaso.

Para compreendermos melhor tanto o reconhecimento pelo qual passa Ulisses com as canções de Demódoco, como o reconhecimento de si que sofre Pedro Orósio na composição de Laudelim, convoquemos outro filósofo da atualidade, Jacques Rancière.

Em *A partilha do sensível*, Rancière, dialogando com o filósofo grego, chamou esse emaranhado de que é feito o gênero poético de “máquinas de compreensão complexas”. Entendemos que Rancière não se opõe taxativamente a Aristóteles. Dialogando, Rancière atualiza a engenharia da *Poética* aristotélica ao seu modo e ao seu tempo, na narrativa contemporânea (seja ficcional ou testemunhal).

Se Aristóteles reservava a verossimilhança à Poesia, Rancière (que não a inventou nem foi o primeiro a discursar sobre), estende a noção para o discurso realista. Em outras palavras, para o filósofo contemporâneo, tanto ficção como testemunho dependem de um regime de articulação de vestígios (2009, p. 56):

Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta “o que poderia suceder” segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, “do que sucedeu”. A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu”

remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas.

Em outras palavras, se, por um lado, o discurso testemunho da realidade já se apresenta minimamente organizado por ter se dado numa determinada sequência necessária que, pela sua determinação mesma, se faz necessária; por outro, o discurso ficcionalizado, valendo-se de elementos do real que atuam em função de uma operação imaginativa, carece de uma organização tal que demanda uma sequência, isto é, uma inteligibilidade própria.

É no processo de preenchimento das lacunas entre um acontecimento e outro ao longo da história imaginada que devolvemos à realidade uma interpretação minimamente satisfatória sobre ela mesma, legitimando o estatuto ambíguo da poesia: um discurso fabulado e por isso mesmo relativo ao real.

A ficção nos leva a reler a ordenação concreta dos fatos. Mais, a própria realidade dispõe de dados que suscitam a poesia, isto é, se apresenta com elementos que excedem a ordem banal de formação dos eventos, obrigando, por sua vez, a reinterpretá-los sob outro olhar. Nesse sentido, a composição de Pulgapé devolve a Pedro Orósio a consciência de si, ou melhor, revela ao enxadeiro sua própria identidade, isto é, seu valor, quando ele mesmo se vê rodeado pelos sete amigos desleais (2001, p. 101):

Em ver, que tinham medo dele. Ah, tinham! Aquele Ivo Crônico, ranheta, coçador de costa de mão; aquele Jovelino – eh, bronho, - metade de si mesmo! Aquele Martinho... Companheiros dele? De muxoxo... Cabeçudo como esse Crônico: pior que se meter o freio na boca dum ruim burro. E o Veneriano pé prancha, e o focinho do Martinho, e esse João Lualino assassinator de gente, todos eles. E o Nemes? Podia algum?! Súcia...

Parece que uma medida da vida é despertada em Pedro Orósio no momento da escuta da canção do amigo Laudelim. Essa medida se traduz de duas formas: tanto o seu porte e sua força de gigante quanto o esboçar da própria morte. Convoquemos novamente Ricoeur (2006, p. 117) para tentar entender o que precisamente ecoa na consciência de Pê Boi na escuta da canção do amigo Laudelim:

Como, com efeito, um sujeito de ação poderia dar à sua própria vida uma qualificação ética se essa vida não pudesse ser reunida na forma de narrativa? A diferença com as ficções, contudo, é de tamanho, referindo-se à obscuridade dos inícios da vida, e as incertezas que pesam não apenas sobre seu fim, mas também sobre sua simples continuação. Nem o nascimento, que já ocorreu, nem a morte prevista, temida ou aceita, constituem aberturas ou encerramentos narrativos.

A precipitação da morte do Rei-Menino na composição de Laudelim que desperta em Pedro Orósio a consciência de si. Em outras palavras, os versos da canção do Rei-Menino que inquiram seu destino: *Mas, um dia, veio a Morte / vestida de Embaixador: / chegou da banda do norte / e com toque de tambor. / Disse ao Rei: - A tua sorte / pode mais que o teu valor?* (2001, p. 94), ecoam no próprio Pedro Orósio, despertando-lhe a ciência da armadilha.

A vida do enxadeiro, por pertencer à ordem do real é incerta; mas, na medida em que o trabalhador se vê circundado pelos algozes como o Rei-Menino o fora pelos próprios soldados, sua morte torna-se certa. Somente agora, após o dar-se conta de si em meio a uma emboscada é que Pedro Orósio reage à traição dos amigos e pode, enfim, decidir por aquilo que tanto sonhava - retornar como Ulisses retornou: “Daí, com medo de crime, equipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais.” (2001, p. 105).

5 Cara de Bronze

A gota d'água no coração de Cara de Bronze

*Despertou de tanta ignorância. Toca a perguntar a toda gente
o significado daquelas secretas palavras*
(Claudio Fragata, *João, Joãozinho, Joãozito*)

“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” (ROSA, 2001, p. 161), tais são as palavras que se prestam à compaixão de Grivo, o empregado, por Cara de Bronze, o patrão, como veremos no presente capítulo.

Cravado no meio do ciclo *Corpo de Baile* (1956), de Guimarães Rosa, na segunda edição do conjunto, a narrativa “Cara de Bronze” parece tomar a distância exata do primeiro ao último conto. Deslocado da sexta para a quarta posição, entre as histórias “Campo Geral”, “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, por um lado, e, “A estória de Lélío e Lina”, “Dãolalalão” e “Buriti”, por outro, a nova disposição de “Cara de Bronze” a partir da sequência inicial desperta, numa leitura mais atenta, a curiosidade pela motivação do autor em fazer os contos dançarem de lugar. A peculiaridade espacial de “Cara de Bronze”, em relação aos outros seis contos, parece ser o reflexo da sua própria estrutura híbrida interna. Como argumenta o crítico literário e tradutor, Benedito Nunes (1976, p. 181):

É que nesse conto, a princípio denominado de poema, o motivo da viagem, sob várias formas presente, de *Sagarana* a *Primeiras Estórias*, converte-se em tema direto da narrativa, a ela impondo uma estrutura polimórfica, com elementos líricos e dramáticos, em função do quais variam o tempo interno da história e a amplitude da mimese.

Considerando apenas uma dessas referências, escolhida pelo autor para explicitar a fonte do trecho com o qual começamos o trabalho, encontramos o índice hermenêutico do conto em questão, e, por analogia, arriscamos uma orientação de leitura do conjunto como um todo. Antes, porém, de darmos

continuidade à argumentação, é preciso esclarecer que este estudo não pretende esgotar a leitura de “Cara de Bronze”, menos ainda a do conjunto. Nossa pesquisa tão somente detecta, nessa referência explicitada pelo próprio autor, uma interpretação satisfatória para o ponto de interseção das três histórias que encerram o conto, a saber, 1. O relato da viagem do vaqueiro ao patrão, 2. A experiência de vida do próprio Cara de Bronze, e, 3. A mítica edípiana que subjaz ao protagonista do conto. Feitas as triagens, tentaremos demonstrar de que modo as três personagens acima mencionadas se encontram no dístico platônico “τὰ σεσέμασμένα καὶ τὰ ἀσέμαντα”, do qual Guimarães Rosa se valeu para elaboração de “Cara de Bronze”.

5.1. As fontes de Guimarães Rosa

O trecho com o qual começamos o nosso trabalho flagra o momento no qual Grivo, em missão, deixa escapar a mulher com quem poderia ter se casado. Através da nota de roda pé, “τὰ σεσέμασμένα καὶ τὰ ἀσέμαντα, Plat.” (ROSA, 2001, 162), explicativa da expressão “não recebeu aviso das coisas” (Ib.), Guimarães Rosa convida o leitor a arrematar a costura do conto “Cara de Bronze” com a leitura do filósofo antigo. Em artigo que compara a obra rosiana *Tutameia* com alguns dos diálogos platônicos, Maria das Graças de Moraes Augusto (2011, 605), professora de filosofia antiga da UFRJ, argumenta o quão Platão é familiar a Rosa. Segue o trecho em que a pesquisadora fundamenta a relação:

Por outro lado, se nos voltarmos para a correspondência e as muitas anotações que acompanharam leituras, viagens e situações diversas ao longo da vida de Guimarães Rosa, veremos que a presença dos diálogos platônicos, como fonte de influência e modelo de trabalho intelectual, é marcadamente significativa.

Extraído do diálogo *Leis*, cuja argumentação promove menos uma punição àqueles que cometeram transgressões que a prevenção das mesmas, o dístico “τὰ σεσέμασμένα καὶ τὰ ἀσέμαντα” (PLATO, *Laws*), traduzido por “as coisas seladas e as coisas não seladas”, torna o momento em que Grivo deixa escapar a mulher com quem poderia ter se casado o bojo do conto. Em outras palavras, o vaqueiro-narrador foi incapaz de reconhecer a oportunidade que se fazia diante de seus

olhos. Como salienta Maria das Graças Augusto, a ocorrência do dístico no excerto platônico: “[...] quando retomamos o contexto do passo 954a-8, verificamos o uso do particípio perfeito, *tà sesemasména*, do verbo *semaíno*, em oposição à *tà asémanta*, às coisas “seladas” e às coisas “não-seladas”, direcionando a busca que se faz de algo perdido, [...]” (2011, p. 610).

Resumidamente, o vaqueiro que partira em viagem a pedido do senhor não convencera a si próprio do momento mesmo em que uma nova perspectiva de vida se lhe fazia possível. O próprio narrador do conto, relativamente rarefeito devido às opções de construção formal da narrativa, comenta o não-feito da sua personagem: “Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem colher” (ROSA, 2001, p. 162). Sobre a perda de Grivo, deslinda Maria das Graças Augusto (2011, p. 610):

Poderíamos, então, inferir que essa “busca” será retomada por Rosa em seu valor metafísico e gnosiológico: a busca do Grivo para o fazendeiro Cara-de-Bronze metaforizando a busca como o sentido da existência, descrita também no *Fedro*, 250b-c, a partir da contemplação da beleza, e onde temos uma outra ocorrência do termo *asemantós* [...].

Estamos nos apercebendo de que a referência a Platão não é de modo algum gratuita ou fortuita. Antes, o autor de “Cara de Bronze” sinaliza uma intenção com a leitura do filósofo antigo, uma vez que tira proveito do diálogo que, coincidentemente, promove o cultivo e a vantagem de uma astronomia teológica. O comentário que a filósofa contemporânea Susan Sauvé Meyer tece a respeito da estrutura argumentativa desse diálogo (MEYER, 2006, p. 348) explicita da mística platônica, como podemos ler nas seguintes passagens:

A última e mais longa obra de Platão, as *Leis*, é uma investigação dos objetivos e métodos próprios da legislação. Os interlocutores discorrem sobre os métodos de diferentes tipos de constituições políticas e se lançam no projeto de detalhar a legislação constitucional e estatutária de uma colônia cretense a ser em breve fundada.

[...] Um pintor que quer pintar ‘o mais belo quadro no mundo, que jamais se estragaria, mas que sempre se aprimoraria em suas mãos ao passar dos anos’. (769c1-3, tradução. Saunders) sabe que sua obra precisará de uma manutenção regular para reparar a usura do tempo e melhorar suas próprias deficiências na arte (769c3-8). De modo similar, o legislador deve “estar consciente que seu código tem muitas deficiências inevitáveis, que devem ser corrigidas por seu sucessor, se o Estado que ele fundou houver de gozar um aprimoramento contínuo em sua ordem (*kosmos*) e administração, ao invés de sofrer um declínio” (796d6-e2, trad. Saunders). Os legisladores, assim como os pintores, não são

imortais; por conseguinte, eles precisarão de sucessores para aprimorar e reparar as deficiências da legislação original (769c-770a).

[...] Contudo, o Ateniense logo torna claro que, para que os membros do Conselho tenham sucesso em garantir a imortalidade para sua “obra de arte”, eles precisarão de conhecimento especializado (961e-962c), especificamente o conhecimento do *politikos* (936b). Além de conhecer que a virtude é o objetivo próprio da legislação (o conteúdo da instrução dada aos legisladores no Livro VI), eles também devem compreender “o que é a virtude” e como as várias virtudes estão relacionadas umas às outras (963c-964b, 965b-966b). Isto é, eles devem ser capazes de responder a uma questão que Sócrates, nos diálogos como o *Eutífo*, *Laques*, *Carmides* e *República I*, nunca consegue responder.

[...] Conhecer a resposta a esta questão não consiste simplesmente em ser capaz de discriminar entre as alternativas virtuosas e viciosas nas circunstâncias particulares. Antes, trata-se de um conhecimento esotérico que vai além desta competência prática. Ele engloba compreender o *logos* (definição) da virtude (964a-b; 966b), assim como do bem (*agathon*) e do belo (*kalon*) (962b-963a). Isso por sua vez requer o domínio de assuntos esotéricos como a astronomia teológica (966c-968a). Uma vez dotado deste conhecimento, as decisões legislativas do Conselho serão sempre corretas e, como resultado, a constituição magnésia estará segura diante da possibilidade de declínio e ruína (960d-e, 961c-962c; 965a, 968a).

Esse é o modo como a filósofa americana, Susan Sauvé Meyer, argumenta sobre o conhecimento esotérico necessário, mas não imprescindível, aos legisladores de Platão, nas *Leis*. Convergente na análise, a professora brasileira também confirma o postulado astronômico teológico presente no diálogo: “[...] por fim, o controverso Conselho Noturno, [...], deverá, além de cuidar da saúde e da salvação do corpo, inspirar na *psykhé* o princípio da conservação das leis.” (2011, p. 610). Ainda sobre o manancial místico em Platão, Plotino, expoente do neoplatonismo, é o autor escolhido por Rosa para algumas das epígrafes de *Corpo de Baile*, bem como o teólogo medieval belga, Ruysbroeck.

Embora a filósofa americana Susan Sauvé Meyer depreenda que no diálogo platônico a astronomia teológica não é imprescindível à elaboração da legislação da futura colônia cretense, como descreve: “mesmo que eles não tenham o conhecimento esotérico que garantirá sua infalibilidade, as deliberações desses legisladores humanos são muito respeitáveis do ponto de vista epistemológico” (2006, p.356), parece importar mais para o autor de *Corpo de Baile* a abertura semântica que o dístico platônico lhe oferece, em função da tessitura dos destinos de suas personagens, que a argumentação mesma do filósofo antigo. Destarte, Maria das Graças Augusto detectou as preferências de Rosa, no seu encontro com o tradutor brasileiro das obras clássicas, Benedito Nunes: as referências a Platão são de outra ordem. Segue abaixo o excerto que Guimarães

Rosa, embaraçando as referências a Platão, explica-se ao tradutor dos clássicos (NUNES, 1968, 1-3):

BN: – De que diálogo de Platão são essas palavras?

GR: – Não seria capaz de lhe dizer agora. Vou lendo os filósofos e deles transcrevo nos meus cadernos o que me interessa. Isso, depois, como tudo quanto recolho dos livros e da boca das pessoas, poderá fazer parte de uma estória.

[...] Nada tenho de erudito. Absorvo. Por isso é difícil saber, quando me voltam à memória, onde fui buscar, exatamente, o trecho ou a passagem que já foram por mim incorporados.

[...] Aquelas palavras a que você se referiu, explicou-me Guimarães Rosa, são mesmo do filósofo grego, tal como registro no meu conto. Posso, no entanto, contrafazer o autor do Banquete. Os especialistas, historiadores da filosofia, não serão capazes de descobrir as citações fictícias. E dificilmente acertam com a fonte se lhes apresento as que são verdadeiras.

Apropriar-se do que interessa, tal é a atitude rosiana face à tradição filosófica. E o que dos diálogos platônicos interessaria a Guimarães Rosa, senão a deixa dos destinos de suas personagens via alegoria, isto é, de um modo figurativo? Feita a devida contextualização da fórmula “*tà sesemasména kai tà asémanta*” do interior das *Leis* para o bojo do conto rosiano, vejamos agora de que modo Guimarães Rosa se apropria da sugestão “as coisas seladas e as coisas não seladas”, em função da composição da fortuna em “Cara de Bronze”. Convém aqui sinalizar o fazer poético, tal qual Guimarães Rosa o compreende, com sua afirmação a Günter Lorenz: “A poesia é também uma irmã incompreensível da magia...” (LORENZ, 1973).

5.2 O enredo de “Cara de Bronze”

Enviado em missão pelo patrão a terras longínquas, o vaqueiro deve lhe devolver as impressões da viagem. Zeloso em tecer um registro relativamente sistematizado das recordações, Grivo narra-lhe de modo organizado aquilo que sua memória seletiva lhe traz. Como explicita Benedito Nunes (1976, p. 179):

Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, do outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que

nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger.

Porém, não invocaremos apenas o pensamento contemporâneo para tentarmos compreender o que e de que forma o relato do vaqueiro Grivo se transmuta na escuta de Cara de Beonze. Já na antiguidade, definia Aristóteles (*Poética*, 1451a) acerca da estrutura do mito:

[...] o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas [princípio, meio e fim], mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto, um organismo vivente pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória.

O comentário do narrador, acerca da memória do vaqueiro, “Do que ele não via, não se perdia; do que não se lembrava.” (ROSA, 2001, p. 159), define aquilo que importa ou interessa da sua narrativa ao patrão, à vida mesma do senhor Cara de Bronze: a atitude de Grivo face à mulher amada. Mas o que precisamente o dono da fazenda teria encomendado ao empregado solicitado, que justificasse tamanho empreendimento? Embora Guimarães Rosa adicione, em nota de roda pé, à minuciosa descrição do Grivo a ordem das espécies naturais com que se depara no decurso da viagem, a resposta ao especial pedido de Segisberto Saturnino Jéia Velho é dada no corpo do texto, e pelos demais trabalhadores da fazenda, como veremos.

Logo no início do conto, com o retorno do colega ausente por mais de dois anos, estão os vaqueiros do próspero Urubuquaquá se fazendo a pergunta. Um deles inquire: “Pois então o senhor mesmo me diga: o que foi que ele foi fazer? Que saiu daqui, em encoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino e sem dizer palavra a ninguém... Que ia ter por fito?” (ROSA, 2001, p. 118). À pergunta inicial, respondem alternadamente um e outro vaqueiro: “Por seguro que deve de ter ido buscar alguma coisa” (Id., ib.), “Trazer alguma coisa, para o Cara de Bronze” (ROSA, 2001, p. 119) e “Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim e fim...”

(Id., ib.). Mais, a curiosidade do motivo da viagem do Grivo se agrava com as notícias do testamento do patrão e da venda da fazenda. Ante a complexidade da real condição de Cara de Bronze, os vaqueiros somente podem deduzir: “Não tem amor. Terras em mão dele são perdidas...” (Id., ib.).

Da mera sondagem, já que não lhes é permitido o acesso ao quarto do grande proprietário, onde se dera a nomeação do Grivo, a especulação da motivação dessa viagem, acrescida do testamento das terras, ganha ares de uma verdadeira investigação a respeito da própria natureza de Cara de Bronze. Assim é que o grupo de vaqueiros compõe uma imagem relativamente coerente do patrão, mesmo que difusa. Das características que lhe são atribuídas, depreendemos alguém solitário e sério, como afirma um dos vaqueiros: “Amargo feito falta de açúcar” (ROSA, 1984, p. 125). O próprio apelido “Cara de Bronze”, por sua vez, já revela o ponto de vista dos empregados sobre o caráter do patrão, como argumenta Ana Maria Machado, em *Recado do Nome*, obra em que analisa as escolhas rosianas (1976, p. 26):

Mesmo que comecemos apenas por lançar um olhar aos problemas do nome próprio fora da narrativa literária, veremos que acabaremos chegando a conclusões paralelas, isto é, de que o Nome não é índice, mas *signo* e elemento classificatório. Não nos deixemos enganar pela expressão *nome próprio*. Por que *próprio*? Propriedade de seu portador? Por um lado, se o Nome é uma marca de individuação, de identificação do indivíduo *que é nomeado*, ele marca também sua pertinência a uma classe predeterminada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade, etc.), sua inclusão em grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinalado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de nome. A denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo.

Tendo em vista o vasto e profundo apreço que Rosa nutria pelos autores clássicos, a alcunha Cara de Bronze infere ainda uma última imagem possível ao desconhecido Velho, senhor das terras do Urubuquaquá. Também em “Os abismos e os astros”, conto do póstumo *Ave, Palavra* (1970), Rosa indica tamanho apreço com a epígrafe de um aforismo do filósofo pré-socrático, Heráclito, para tecer um comentário a respeito da morte do presidente estadunidense, John F. Kennedy. Valendo-se de referenciais explícitos do imaginário mítico grego, Rosa deixa transparecer suas desconfianças, como podemos ler na passagem (ROSA, 1985, p. 65):

Motivos muitos fazem incatrizável o assunto do assassinato de John Fitzgerald Kennedy. Suspeitas e incertezas levam a novas propalas, investigações, inquéritos. [...] Com razão, a gente reluta em atribuir apenas às oscilações da Nêmesis – potência-princípio que atua no Universo restabelecendo o equilíbrio da condição humana, mediante aplicação automática da lei das compensações, e uma das mais sérias fórmulas achadas pelo pensamento religioso grego – o fim trágico do jovem, afortunado, grande e triunfador Presidente.

Podemos arriscar traçar um paralelo entre o herói rosiano, Cara de Bronze, com o poema hesiódico, *O trabalho e os dias*. Obra que reinaugura, no imaginário grego antigo, uma cosmovisão a partir da tradição homérica, nela Hesíodo descreve cinco arquétipos de homens que habitam o planeta Terra. Dentre eles, o terceiro, numa sequência decrescente de honras e virtudes, a raça de bronze, como podemos ler (vv. 143-155):

E Zeus Pai, terceira, outra raça de homens mortais
 Brônzea criou em nada se assemelhando à argêntea;
 Era de freixo, terrível e forte, e lhe importavam de Ares
 Obras gementes e violências; nenhum trigo
 Eles comiam e de aço tinham resistente o coração;
 Inacessíveis: grande sua força e braços invencíveis
 Dos ombros nasciam sobre as robustas partes.
 Deles, brônzeas as armas e brônzeas as casas,
 Com bronze trabalhavam: negro ferro não havia.
 E por suas próprias mãos tendo sucumbido
 Desceram ao úmido palácio do gélido Hades;
 Anônimos; a morte, por assimbrosos que fossem,
 Pegou-os negra. Deixaram, do sol, a luz brilhante

Voltada a Ares, a raça de bronze, segundo o poeta, é guerreira por definição. Cara de Bronze só conheceu o trabalho árduo ao longo dos anos, como lembra o mais antigo vaqueiro, Pai Tadeu, “[Cara de Bronze] Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. [...] Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: ele era assim” (ROSA, 2001, p. 121). Do mesmo modo, a raça de bronze, no mito hesiódico, conhece somente a rudeza da vida, como nos faz lembrar o helenista J. P. Vernant (1973, p. 26):

Originária da lança, dedicada a Ares, inteiramente estranha ao plano jurídico e religioso, a raça de bronze projeta no passado a figura do guerreiro voltado à *Hybris* na medida que desconhece tudo o que ultrapassa a sua própria natureza. Mas a violência totalmente física que se exalta no homem de guerra não poderia

transpor as portas do além: no Hades, os homens de bronze dissipam-se como uma fumaça no anonimato da morte.

Mary de Camargo Neves Lafer, pesquisadora e tradutora de Hesíodo, esclarece para nós os atributos dos integrantes da raça de bronze: “não se alimentam de trigo e têm o coração duro e firme, são fortes, invencíveis, aterradores: [...]; sucumbem por seus próprios braços e vão anônimos, sem glória, para o Hades [...] (2008, p. 77). Levando em consideração a precipitação para a morte, na qual os vaqueiros vêem o patrão, a imagem que os empregados têm do Velho faz coincidir a alcunha Cara de Bronze com os descendentes da terceira raça do mito hesiódico.

Contudo, dentre as descrições plausíveis atribuídas ao velho Cara de Bronze, destacamos aquela que parece se destoar da figura melancólica e à beira da morte desenhada pelos vaqueiros. Se tudo o que o vaqueiro escolhido tem a oferecer ao patrão é a sua memória da expedição, logo, o que Cara de Bronze quer não é senão um registro banhado a imaginação. Define um dos empregados do Urubuquáqua: “Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é” (ROSA, 2001, p. 126). Consideramos assim que o traço distintivo do patrão é aquele que permite lhe entrever para além da solidão. Acreditar em mentiras, mesmo sabendo que mentiras são, tal é a epítome da poesia, segundo Aristóteles (*Poética*, 1451b):

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem cerso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular [grifo nosso].

Dito de outro modo, a personagem Cara de Bronze encarna aquilo que Umberto Eco chama de leitor modelo (2002). Para melhor comprovar a hipótese sugerida, quem nos orienta a interpretar o corolário epistemológico de poesia do filósofo antigo, autorizando nossa hipótese de leitura da personagem Cara de Bronze, é a filósofa contemporânea Martha Nussbaum. Na medida em que a ilação aristotélica se mantém válida por ter encontrado o exato ponto de contato que sela o pacto trinitário narrador – obra - recepção, Nussbaum avalia, em

Justicia Poética, a eficácia da empatia oriunda da leitura de textos literários, como podemos ler no trecho abaixo (1995, p. 98):

Bien podemos decir de la novela realista lo que Aristóteles decía de la tragedia: que la forma misma inspira compasión en los lectores, instándolos a preocuparse intensamente por el sufrimiento y la desgracia ajena, y a identificarse con los demás de maneras que les revelan posibilidades para sí mismos. Como los espectadores de tragedias, los lectores de novelas comparten el trance de los personajes, experimentando lo que les sucede como si tuvieran su mismo punto de vista, y también piedad, algo que trasciende la empatía porque supone que el espectador juzga que los infortunios de los personajes son graves y no han surgido por su culpa. Este juicio no siempre es accesible dentro de la perspectiva empática, así que el lector de novelas, como el espectador de tragedias, debe alternar entre la identificación y una simpatía más externa. Aquello que la tradición antigua de la piedad afirma de la épica y la tragédia hoy se podría afirmar de la novela: que esta compleja actitud resulta esencial para obtener la plena medida de la adversidad e el sufrimiento ajenos, y que esa evaluación es necesaria para una plena racionalidade social.

Sob a condição de ouvinte, a característica mais distintiva que podemos detectar no esquipático Cara de Bronze, a de espectador, faz do senhor do Urubuquaquá o protótipo da audiência poética. Uma vez que o empregado deve lhe recordar as impressões da viagem, narrando, no fundo, sua aventura romântica desastrosa, o patrão, ao prestar-lhe a devida atenção, compactua das sensações que seu narrador experimentara. Ao triângulo Grivo – viagem – Cara de Bronze damos o nome de *poesia* desde os poemas homéricos¹⁹.

5.3 Cara de Bronze e a audiência poética

Convoquemos agora outro filósofo contemporâneo, Walter Benjamin (1994, p. 198), para elucidar um pouco mais a tríade narrador – obra – leitor, tão explorada no conto rosiano. Explica o teórico: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

¹⁹ Cf. HOM., *Od.*, I, v. 10: “Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus”. ἤμῖν: the poet and his audience. (HEUBECK, WEST and HAINSWORTH. *A commentary on Homer's Odyssey*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 73).

Cara de Bronze encarna o protótipo da audiência, e Grivo, o falante, assume a posição de narrador, mesmo que de uma história factual. Um pouco mais adiante na análise de Benjamin a respeito das distintas funções desempenhadas pelos narradores nos gêneros poéticos (BENJAMIN, 1994, p. 198), e nos deparamos com a alegoria de uma empatia, espécie de presentificação do elo narrador - espectador, também articulado em “Cara de Bronze”. Dito de outro modo, a identificação do patrão com a memória do vaqueiro é que substancializa a existência vivida de Cara de Bronze. Segue o excerto benjaminiano (ROSA, 2001, p. 207):

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente e, seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.

Outro dado válido que endossa a tese segundo a qual “Cara de Bronze” remete à busca pela poesia, é a defesa que o próprio Guimarães Rosa faz do conto, em correspondência com seu tradutor italiano: “De fato. Assim, como “Uma Estória de Amor” tratava das estórias (ficção) e “O Recado do Morro” tratava de uma canção *a fazer-se*, “Cara de Bronze” se refere à POESIA” (BIZZARRI, 1981, p. 60). Ainda nas anedotas da composição de *Corpo de Baile*, trazidas nas trocas de cartas entre o autor e seu tradutor italiano, Rosa comenta o anagrama: “Na página 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, opa!’, intraduzível, evidentemente: lido de trás para diante = apôÉZ ia, : *a Poesia...*” (Id., ib.).

Analisemos o caráter investigativo do autor Guimarães Rosa, laboriosamente incorporado na trindade Grivo – viagem – Cara de Bronze. A despeito da sua ausência entre os empregados, todos, patrão e vaqueiros, ouvem as canções do violeiro da fazenda, “[...] pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer” (ROSA, 2001, p. 113).

Se Cara de Bronze é capaz de remunerar alguém não para lhe administrar os bens, mas para tão somente se inspirar e compor modas de viola, e com isso o Velho se apraz, logo, o que o patrão quer do empregado é a sua capacidade de rememoração, na medida em que esta narração, sujeita à veracidade - ao contrário das composições do violeiro – desperta-lhe o prazer ou a sensação que as canções conseguem. De que modo, então, a singela recordação do vaqueiro poderia tocar o coração de Cara de Bronze, senão no apelo à esvaída oportunidade do viajante em tomar uma mulher com esposa?

A hipótese da busca, ou resgate, daquela que lhe escapara das mãos como o motivo velado da viagem do vaqueiro Grivo encontra respaldo numa antecipação do próprio narrador ao recalcado remorso de Cara de Bronze (ROSA, 2001, p. 138):

Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado, podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros, mas escolhendo um só para o reemitir. Isso, mais para adiante 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.

Para tamanha chaga, o próprio narrador antecipa ao leitor, mais uma vez, sua cura – espécie de efeito da narração do Grivo: “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” (Id., ib.). Este excerto exemplifica o quão intencional é a distorção linguística operada pelo autor em função de uma mensagem a ser transmitida. Reparemos: o narrador principia com a afirmação: “Cara de Bronze tinha uma gota d’água no coração”. Sua segunda premissa é “Achou o que tinha”, e não, como coloquialmente se emprega, *Achou que tinha*. A sutil, porém, determinante inserção do artigo definido *o* transforma a conjunção integrante *que*, da forma originária vulgar, em pronome relativo com valor dêitico. Mais, o verbo *achar*, do sentindo *supor* da forma originária vulgar, tem seu significado transposto para *descobrir*, donde se conclui: Cara de Bronze encontrou aquilo que tinha dentro do seu coração.

A respeito do contorcionismo linguístico, típico dos textos rosianos, encontramos nas palavras proferidas pelo próprio autor a absorção de uma modalidade da linguagem por outra, como lemos em entrevista concedida a Ascedino Leite (LIMA, 2000, p. 68):

- Noto [A.L.] que em Sagarana a linguagem literária assimilou, no possível, a linguagem popular, quase como se esta fosse uma substância sem a qual não se poderia compreender a feição regionalista do ambiente e dos episódios evocados no livro. Que experiência pessoal e que emoção íntima lhe terá exigido a conciliação, no estilo literário, dessas duas fontes da linguagem?

- O senhor é quem está dizendo – retruca. A gente faz isso tudo assim meio sem saber. Mas a recuperação da linguagem literária me preocupa, e muito. O bom seria reunir, depressa, tudo, todas as palavras – de Portugal, do Sertão, dos tupis, dos clássicos, galicismos, gírias, termos novos arrancados dos desvãos do latim, tecnicismos, cinemismos, neologismos premiados em concursos – e depois confiar a uma comissão de artistas a alta tarefa de selecionar as necessárias, as “boas”, para a elaboração da nova língua – que seria simples, formosa, exata em força e sutiliza. É preciso uma montanha de minério, para poder-se extrair grama de metal raro. Se a gente pudesse ensinar às crianças o idioma falado no céu, este mundo melhorava tanto, que era um espanto. Sejamos modestos, porém. Os que gostam de “língua brasileira” deveriam querê-la pelo menos como filha sensata e prática, que, quando sai da casa materna, traz consigo o maior número de joias da família que pode obter. E a língua portuguesa é a mãe tão desprendida...

Da fusão da modalidade oral informal com a modalidade escrita culta é que temos, em Guimarães Rosa, um estilo próprio de fazer e pensar poesia. Da expressão popular *Achou que tinha* ao sintagma *Achou o que tinha*, temos, em *Cara de Bronze*, a dedução das suas “culpas em aberto”, uma confissão somente viável após escuta da narração do Grivo. Nesse sentido, a defesa da filósofa contemporânea Martha Nussbaum da eficácia empática entre o destino dos personagens de determinada narrativa e a vida mesma do leitor ancora sobremaneira o resgate da mulher amada de *Cara de Bronze*, concedendo-lhe a remissão. Como evidencia Nussbaum (2008):

Aristóteles insistía en que la caída del héroe no debía ser presentada como debida a su maldad o a un defecto profundamente arraigado en su carácter. Pero en realidade el prefería las tramas donde las malas consecuencias tuvieron lugar mediante una cadena que implicase que el protagonista había cometido cierto tipo de error, a veces un error inocente pero en otras ocasiones el menos parcialmente culpable. Su actitud general hacia tales fallos era que se debe perdonar a las personas que se equivocan, teniendo en cuenta lo difícil que es juzgar correctamente en circunstancias de gran complejidad. Incluso las personas básicamente buenas yerran; la indulgencia puede ser la actitud adecuada ante la fragilidad y la debilidad general del juicio humano.

O dístico platônico, “as coisas que emitem sinais e as coisas que não emitem sinais”, remetida logo no início da nossa pesquisa, volta como informação para o desfecho do conto. A falta de sensibilidade para o valor único desse momento poderá ter sido o primeiro deslize emocional do Velho, desencadeado uma postura fria e utilitarista de Segisberto Saturnino diante da vida, um comportamento ariano inflexível, e culminando na alcunha “Cara de Bronze”. Não podemos, no entanto, reprovar tamanha insensibilidade, como argumenta Nussbaum. Podemos e devemos, na condição de leitores, considerar rica de eventos a viagem do vaqueiro, e do mesmo modo complexa a história do senhor das terras do Urubuquaquá. Somente assim seremos capazes de vislumbrar junto ao Cara de Bronze a gota d’água no seu coração.

Ainda sobre a referência ao diálogo platônico, mesmo que Guimarães Rosa indique sua fonte de leitura de um modo relativamente descomprometido com a argumentação total do texto, a legenda “as coisas seladas e as não seladas”, isto é, as que sinalizam algo e as que não sinalizam, orienta nossa leitura porque encontra no discurso filosófico a tradução, ou correspondência, da verbalização de práticas oraculares (como o jogo de búzios o é). Dito de outro modo, a indicação da proveniência da formulação “não recebeu aviso das coisas”, mais do que constatar a erudição do autor, sugere uma correspondência entre polos discursivos aparentemente antagônicos, o intelectual e o empírico. Uma vez amalgamadas experiência de vida e reflexão sobre a mesma, via narrativa do vaqueiro viajante, é que o autor de “Cara de Bronze” desfaz a atroz dicotomia sensação *versus* cálculo. Por fim, a síntese proposta no conto potencializa a autopiedade do seu protagonista. O potencial de síntese rosiano, por sua vez, perpassa todo o conjunto *Corpo de Baile*, visto que nos sete contos são explícitas as referências a elementos da ordem de uma astronomia teológica (ARAUJO, 1992, p. 12).

5.4 A compaixão em Segisberto Saturnino

Vejam agora de que modo se instaura a revolucionária empatia entre o narrador da viagem e sua audiência. O vaqueiro se encontrou, a certa altura da jornada, com uma moça, como lemos na passagem “Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros – e para ele sorriu, com olhos da vida” (Id., p. 162),

sem, no entanto, conseguir se convencer do potencial de desenvolvimento desse acaso. Tal desacerto desperta a empatia de Cara de Bronze, que cede e chora com a descrição do Grivo sobre o véu de uma noiva, como podemos atestar em “Aí, ele quis: ‘Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?’ E eu disse: -‘É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...’” (ROSA, 2001, p. 173).

Convoquemos novamente Martha Nussbaum para fundamentar o elo de empatia de Cara de Bronze com a narração do Grivo que, a um só golpe, problematiza a experiência da viagem deste e resolve o impasse da história de vida daquele. Argumenta a filósofa, também em *Justicia Poética*, sobre a relevância da leitura de literatura para uma melhor compreensão da complexidade da realidade e, conseqüentemente, uma melhor tomada de decisão ante os impasses concretos aos quais nós, leitores, estamos submetidos (1995, p. 108):

El espectador juicioso es, ante todo, espectador. Es decir, no participa personalmente en los hechos que presencia, aunque se interesa por los participantes como un amigo preocupado. En consecuencia, no tendrá lãs emociones y los pensamientos concernientes a su seguridad y felicidad personal; en ese sentido es imparcial y escruta la escena que tiene delante com cierto distanciamiento. Por cierto que puede utilizar cualquier información procedente de su historia personal para encarar los sucesos, pero dicha información se debe examinar para que no resulte tendenciosa y no favorezca sus próprios objetivos y proyectos.

Cara de Bronze, porque se identifica compassivamente com o relato de viagem do Grivo, se configura como o protótipo de audiência, ou para sermos mais abrangentes, sua escuta apaixonada define-lhe a função de leitor na tríade acima descrita. Nesse sentido é que a ligação empática entre patrão e empregado, via narrativa, dissolve o conflito existencial daquele ao empoderar o discurso deste de imaginação. Em outras palavras, a capacidade de vislumbrar a cena de encontro/desencontro descrita pelo viajante desperta, em Cara de Bronze, a compaixão pela perda do narrador-personagem. Concomitantemente à contemplação poética, Cara de Bronze pode apaziguar sua própria dor. Como elucidada Benedito Nunes (1976, p. 184),

A missão do Grivo, objeto da demanda que o velho Cara de Bronze ordenou, foi retraçar o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo. O que ao fim o exemplar viajante entrega ao velho não é a Noiva real,

finalidade da viagem para os vaqueiros comuns, mas a imaginária, feita desses “nadas aéreos”, que as palavras são [...].

Sobre o choro inusitado do patrão, Grivo repassa aos demais vaqueiros aquilo que o velho queria ouvir: “A noiva tem olhos gázeos” (ROSA, 2001, 172). Logo, a falta de compreensão ou entendimento do Grivo, em viagem, sobre esse momento fugaz, coincide com a própria história de vida, mesmo que velada, do patrão. Por fim, tendo ouvido, sentido e imaginado o véu de uma noiva, é que o Velho pode, enfim, se redimir das próprias faltas. Para tanto, uma gota d’água no coração de Cara de Bronze é o quanto basta para pacificar suas culpas em aberto, como ele mesmo o pede: “Eu queria que alguém me abençoasse...” (Id., ib.).

Considerando ainda a leitura de Amariles Guimarães Hill²⁰, para quem “No episódio, o viajor da narrativa rosiana recusa a beleza carnal da mulher porque sua demanda é outra, a da Beleza da Poesia, que é também ‘Noiva’”, entendemos que o escape da mulher amada se deve menos a uma deliberação consciente em função da encomenda do patrão pela Poesia²¹, que a um erro por ignorância, típico da tragédia grega.

Não pretendemos simplesmente sobrepor a noção de *hamartía*, determinante do gênero trágico e sistematicamente explorada por Aristóteles, em *Poética*, à trajetória específica de Cara de Bronze e, conseqüentemente, à viagem do vaqueiro escolhido.

Entendemos que, ante a possibilidade de contrair matrimônio ou não, o rumo do viajor, que “deixou para trás o que asinha podia bem-colher” (ROSA, 2001, p. 162), é solidário à fuga do patrão, que “... Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos...” (Id., p. 172-3), como completa Pai Tadeu. Sobre a falta de percepção do vaqueiro, o próprio narrador do conto conclui que Grivo, no instante mesmo em que recebe o sorriso da noiva, “Deixou, para depois se arrepender” (Id., p. 162).

²⁰ Cf. HILL, Amariles Guimarães. “Cara de Bronze”. In: *Navegações*, v. 2. N. 2, p. 91-104.

²¹ Cf.: BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 1981, p. 60: “De fato. Assim, como “Uma Estória de Amor” tratava das estórias (ficção) e “O Recado do Morro” tratava de uma canção *a fazer-se*, “Cara de Bronze” se refere à POESIA”. Ainda nas anedotas da composição de *Corpo de Baile*, trazidas nas trocas de cartas entre o autor e seu tradutor italiano, Rosa comenta o anagrama: “Na página 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, opa!’, intraduzível, evidentemente: lido de trás para diante = apôéz ia, : a Poesia...).

5.5 Tragédia grega e peripécia rosiana

A peça que falta para completarmos o quebra-cabeça da encomenda do patrão ao empregado ser o resgate de uma definição sensorial é a versão aparentemente destoante de Pai Tadeu, que ajuda na construção de uma imagem minimamente fidedigna da pessoa Cara de Bronze. O mais velho em idade e o mais antigo vaqueiro do Urubuquaquá, de quem os demais vaqueiros tomam a benção, sabe de que forma o patrão chegou e prosperou no Urubuquaquá, como vemos exposto na passagem (ROSA, 2001, p. 121):

Parecia fugido de todas as partes. Homem moço, que o mundo produziu e botou aqui. [...] Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás.

Mais tarde, já depois da narração do empregado e do choro do patrão, Pai Tadeu tenta confirmar com Grivo as origens de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. Sem conseguir autenticar o nome oficial completo do patrão, Pai Tadeu se lembra, de chofre, de um episódio, um fato histórico que nos permite entrever uma outra face de Cara de Bronze. Tal é o novo prisma de Pai Taldeu (ROSA, 2001, p. 172):

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 tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...

Se justapusermos tal ponto de vista à primeira informação de que Pai Tadeu dispõe sobre o patrão, quando os empregados ainda ignoravam o verdadeiro motivo da viagem do Grivo, daremos um salto qualitativo e cabal na nossa arguição. No alinhamento da primeira imagem que Pai Tadeu faz do patrão (aquele que, fugindo, fizera fortuna), seguida da segunda imagem que o vaqueiro tem do Velho (aquele que, tendo cometido parricídio, foge), evocaremos, intuitivamente, a mítica edipiana, a história daquele que, querendo evitar o parricídio, foge e prospera.

Por detectar o movimento mesmo da fuga, constante nas histórias acima apresentadas, o procedimento de justaposição de imagens aparentemente díspares consegue desvendar o mistério que há por detrás da simbólica alcunha “Cara de Bronze” do nosso protagonista. O movimento da fuga como *páthos*, isto é, índice sensorial de um universal, se presta ao serviço de encontrar a substância mesma de que foi feita toda a trajetória utilitarista de Cara de Bronze. Quem aqui nos propõe a justaposição de imagens como método de interpretação de um quociente é o historiador da arte, Aby Warburg²².

Segundo o filósofo Didi-Huberman (2013, p. 258), a coleção de gravuras *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, respeitava menos uma ordem cronológica ou de estilo de época que a apreensão da afecção mesma presente nas mais dispersas imagens, desde a antiguidade clássica até as cenas contemporâneas a ele. Dessa forma, o filósofo comenta a atualidade do trabalho de Warburg: “[...] a *montagem* do atlas *Mnemosyne* respeita as descontinuidades e as diferenças, e nunca apaga os hiatos temporais (por exemplo, entre um levantamento arqueológico e uma fotografia contemporânea)”. Mais especificamente, a pesquisadora Juliana Andrade de Lacerda localiza o princípio do método do historiador da arte: “Warburg inaugura um novo modo de analisar a imagem a partir da necessidade de se pensar as influências da cultura Grega, no período do Renascimento” (2004, p. 24).

Entendida como “sintoma”, a pretensão de Warburg foi a de decifrar, intuitivamente, a “forma patética universal” (2013, p. 216). Via patologia é que Warburg estabelece a relação entre os artistas da renascença italiana e a tradição grega antiga, como elucida o crítico de arte e estudioso do legado de Warburg, P. A. Michaud (2013, p. 216):

Em 1893, o historiador da arte procurou descobrir as perguntas que os artistas florentinos teriam feito a si mesmos ao interpretarem as formas antigas: evidenciou-se então que eles se haviam voltado para a Antiguidade não para conservar sua dimensão apolínea, mas para nela descobrir fórmulas patéticas. A atenção dada ao movimento fizera a interpretação das obras pender para seu componente dionisíaco: por isso a investigação de Warburg o conduziria a uma profunda reavaliação da arte renascentista.

²² Cf. <http://warburg.library.cornell.edu/about>: “Warburg believe that these symbolic images, when juxtaposed and then placed in sequence, could foster immediate, synoptic insights into the afterlife of pathos-charged images depicting what he dubbed “bewegtes Leben” (*life in motion or animated life*)”.

Valendo-se da interpretação de um quociente sugerido pelo atlas de Warburg, a partir da justaposição de imagens artísticas e cenas do cotidiano, conseguimos detectar, por analogia, o que a elaboração de Guimarães Rosa do conto “Cara de Bronze” deve ao mito trágico. Vejamos, então, o *πάθος*, ou sintoma subjacente às trajetórias de Cara de Bronze e de Édipo.

Recordando a trajetória de Édipo, sem saber por onde começar a busca pelo assassino de Laio, o rei convoca o velho adivinho, Tirésias, que lhe confirma peremptoriamente a fala da pitonisa: “Pois ouve bem: és o assassino que procuras!” (SÓFOCLES, 2001, v. 431). Inconformado, Édipo acusa cunhado e adivinho de traição. Tentando apaziguar o conflito do rei, Jocasta desmente a profecia, ao justificar a morte do primeiro marido por um andarilho, e não pelo próprio filho, como predissera Apolo: “Naquele tempo Apolo não realizou as predições: o filho único de Laio não se tornou o matador do próprio pai...” (Id., vv. 863-65).

Inesperadamente, Pólibo, suposto pai de Édipo, falece, e um mensageiro de Corinto pede ao rei de Tebas que assuma também sua antiga cidade. Édipo, ainda receoso de ser aquele que desposará a mãe, recusa-se a voltar para Corinto. O mensageiro, por sua vez, também tentando apaziguar o conflito (“Pois ouve bem: não é de Pólibo o teu sangue!” Id., v. 1204), apenas aumenta seu sofrimento.

A última e definitiva prova da inocência de Édipo é esperada de um pastor, que recebera o menino das mãos de Jocasta, com a missão de matá-lo. Para ruína de Édipo, o pastor confessa ter entregado a criança ao mensageiro de Corinto que, por sua vez, entregara o bebê aos reis. Relutante, Édipo refuta o velho pastor: porque Jocasta teria querido matar o próprio filho? O pastor responde: “Tinha receios de oráculo funestos?” (Id., v. 1378), comprovando a tese dos helenistas franceses de que a vontade do herói trágico estaria “amarrada pelo temor que o divino inspira²³”.

Édipo ainda insiste: Quais oráculos? “A palavra dizia que o filho mataria o pai”, retruca o pastor (Id., v. 1380). Somente agora, com todas as peças do quebra-cabeça, Édipo pode se conhecer e se fazer reconhecido: parricida e incestuoso, como argumenta o helenista britânico, E. R. Dodds (DODDS, 1966, p. 47-48):

²³ Cf. VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. SP: Perspectiva, 2005.

Certainly the *Oedipus Rex* is a play about the blindness of a man and the desperate insecurity of the human condition: in a sense every man must grope in the dark as Oedipus gropes, not knowing who he is or what he has to suffer; we all live in a world of appearance which hides from us who-knows-what dreadful reality.

O erro do rei de Tebas, fonte de sua desgraça, consiste mais na obstinada e corajosa tentativa de recusa da palavra divina, inúmeras vezes refutada ao longo da tragédia, que na pueril adivinhação da pergunta da Esfinge. Mais uma vez, recordemo-nos: Édipo, ao ser inquirido pelos devotos de Zeus sobre a peste que assola a cidade (as mulheres engravidam, mas sofrendo aborto espontaneamente, suicidam-se), pede ao cunhado, Creonte, que descubra a causa junto ao deus Apolo, que responde: “Em nossa terra, disse o deus; o que se busca encontra-se, mas foge-nos o que deixamos.” (SÓFOCLES, *op. cit.*, vv. 134-35.)

Desencadeador do destino trágico de Édipo, o profético deus Apolo, conhecido pelo poder da purificação, é também Lóxias, como nos informa o estudioso da cultura e da religião gregas, Walter Burkert (1985, p. 148):

“[...] 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”.

Inquirindo do deus a sua identidade, Édipo permanece confuso com a resposta que recebe: você é aquele que matará o pai e desposará a mãe. Na medida em que Édipo tenta fugir do oráculo, mais o herói vai ao encontro do vaticínio. Como lhe confirma Tirésias, o cego ancião adivinho: “Pois ouve bem: és o assassino que procuras!” (SÓFOCLES, 2001, p. 35).

Correlata à jornada de Édipo é a do protagonista Cara de Bronze. Segundo Pai Tadeu, Cara de Bronze chegou como quem estivesse fugindo de algo, “como se tivesse medo de espiar pra trás”. O mesmo Pai Tadeu, frustrado por não ter conseguido confirmar a definitiva identidade do patrão, pigarreia (ROSA, 2001, p. 172) como quem se assombrasse diante de um fato, resgatando a mítica edipiana do filho que mata o pai, já num sentido inverso.

Lembremo-nos que no mito de Édipo, argumento de Sófocles, o filho, ao ouvir da pitonisa o oráculo, foge com medo de matar o pai. Já na variante de Pai

Tadeu do mito edípiano, o filho, porque supõe ter matado o próprio pai, foge. Invertidas as ordens dos acontecimentos, o parricídio, necessário no mito original, é desfeito na versão rosiana.

Embora a sequência dos eventos da versão rosiana esteja disposta inversamente em relação à sequência do mito original, há um ponto em que as trajetórias de Cara de Bronze e de Édipo se cruzam: ambos foram incapazes de desfazer a ambiguidade da mensagem, seja da ausência dos pontos de buzo em perder ou ganhar, seja da profecia de Apolo, respectivamente. Sobre a impossibilidade de entendimento dessa mensagem e suas inevitáveis conseqüências, tais como foram abordadas no gênero trágico, em especial, no drama edípiano, definem os helenistas J. P. Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 49):

O agente, em sua dimensão humana, não é causa e razão suficientes de seus atos; ao contrário, é sua ação que, voltando-se contra ele segundo o que sobre ela os deuses impuseram soberanamente, o descobre a seus próprios olhos, lhe revela a verdadeira natureza do que ele é, do que ele fez. Assim Édipo, sem ter cometido de bom grado nada que lhe seja pessoalmente imputável do ponto de vista do direito, no fim do inquérito que em sua paixão de justiça realiza pela salvação da cidade, descobre-se um criminoso, um fora da lei sobre quem os deuses fazem pesar a mais horrível das poluições. Mas o próprio peso dessa falta que deve assumir sem tê-la cometido intencionalmente, a dureza de um castigo que suporta serenamente sem tê-lo merecido, o elevam acima da condição humana, ao mesmo tempo que o separam da sociedade dos homens. Religiosamente qualificado pelo excesso, pela gratuidade de seu infortúnio, sua morte assumirá o valor de apoteose e seu túmulo assegurará a salvação daqueles que consentem em dar-lhe asilo.

O Édipo de Sófocles, por ter de fato cometido o parricídio, que infringe as interdições de uma noção tradicional de justiça, não encontrará compaixão pelo ato desastroso senão na própria morte. Invertido o fluxo dos lances do mito original grego à versão atualizada rosiana, é que Pai Tadeu pode encontrar um desfecho menos trágico, no sentido de ser reversível, à própria história de vida de Cara de Bronze: “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, 2001, p. 172).

Do erro do tiro ao acerto de contas com o próprio passado, em “Cara de Bronze”, Guimarães Rosa parece atualizar a mítica edípiana, tentando um apaziguamento do conflito entre uma ordem divina e a deliberação humana, claramente problematizada na tragédia de Sófocles.

Retomemos: se, por um lado, Édipo acerta o enigma da esfinge, assumindo o governo de Tebas; por outro, uma epidemia se instala do perímetro tebano, exigindo o responsável pela morte do rei de outrora. A indubiedade da pitonisa quanto à identidade de Édipo (aquele que matará o pai e desposará a mãe) põe em xeque a eficácia da palavra profética. Clara na formulação e opaca no sentido, a ambiguidade da palavra profética instaura a tensão entre o respeito à tradição e a adesão à autonomia no pensar e agir.

A tragédia de Sófocles sobre o homem que quanto mais foge do seu destino mais vai de encontro a ele, é modular para entendermos o quão investigativas se tornam as vidas humanas quando questionadas suas identidades, suas decisões. Do equívoco de Édipo à revisão de Cara de Bronze, detectamos a frequência do léxico **erro** nas demais narrativas de *Corpo de Baile* como índice hermenêutico das mesmas. Na medida em que por essa escolha lexical o autor estrutura uma biografia específica em cada um dos contos (para cada protagonista de *Corpo de Baile*, a percepção de um engano), uma fatalidade se desfaz.

Valioso aqui é notar que, um passo atrás da narrativa do Grivo, e é o mesmo Pai Tadeu, espécie de Tirésias rosiano, quem conclui o verdadeiro motivo da viagem, antes mesmo que o vaqueiro se dispusesse a contá-la: “... Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (ROSA, 2001, p. 141). Recordemos ainda mais: um dos vaqueiros, Moimeichego que, segundo a antropóloga Ana Luiza Martins Costa (1997, p. 52), é um “nome exótico criado pelo Rosa para ocultar – ou evidenciar – sua presença como personagem em ‘Cara de Bronze’”, é quem inaugura a pergunta pela pessoa Cara de Bronze: “O Velho? Quem é o Velho?” (ROSA, 2001, p. 13). Similarmente, essa é a questão que Édipo se coloca: quem sou? (GRIMAL, 2000, p. 127). Sobre as tentativas do herói trágico em solucionar as incógnitas que rondam o seu destino, comenta Vernant (2005, p. 84):

O saber de Édipo, quando ele decifra o enigma da Esfinge, trata já, de uma certa forma, dele mesmo. Qual é o ser, interroga a sinistra cantora, que é ao mesmo tempo *dípous*, *trípous* e *tetrápous*? Para Oidípus, o mistério é apenas aparente; trata-se dele, é claro, trata-se do homem. Mas esta resposta só é um saber na aparência; ela mascara o verdadeiro problema: o que é então o homem? O que é Édipo? A pseudo-resposta de Édipo abre-lhe todas as grandes portas de Tebas. Mas, instalando-se na chefia do Estado, ela realiza, dissimulando-a, sua verdadeira identidade de parricida e incestuoso. Penetrar seu próprio mistério é, para Édipo, reconhecer no estrangeiro que reina em Tebas, a criança do país

outrora rejeitada. Essa identificação, em lugar de integrar definitivamente Édipo à pátria que é sua, de fixá-lo no trono, que ele ocupa, a partir de então, não como um tirano estrangeiro, mas como o filho legítimo do rei, faz dele um monstro que é preciso expulsa para sempre da cidade, retirar do mundo humano.

Ao afirmar que o tiro não acertou, isto é, que o tiro errou, Pai Tadeu, lançando mão da trajetória de Édipo, absolve Cara de Bronze das suas “culpas em aberto”, malgrado Guimarães Rosa não fazer qualquer referência em nota de rodapé ao mito. Ora, se Pai Tadeu prevê a oculta intenção do patrão na travessia do vaqueiro, a busca de um conceito (ARAÚJO, 1992, p. 123), logo, o que Cara de Bronze queria era ouvir, imaginar e, sobretudo, sentir o véu da noiva com quem ele não se casara. Com essa definição, o Velho pode, enfim, por em reflexão sua utilitarista história de vida.

Concluimos que se “Cara de Bronze” se constitui na busca de Guimarães Rosa pela POESIA, como ele mesmo afirmara em entrevista, o quarto conto do conjunto *Corpo de Baile* é igualmente sua pedra angular, na medida em que nele subjaz a estrutura dialógica típica do gênero trágico, segundo a exposição de Aristóteles (*Poética*, 1451a):

Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.

Recorrendo novamente ao estudo da estrutura e da repercussão do gênero trágico, feito por Vernant e Vidal-Naquet, a profundidade da análise à qual os helenistas se jogam é de suma importância para uma síntese das personagens Cara de Bronze e Grivo, aqui pretendidas. Como os helenistas compreendem a complexidade na qual o herói trágico está desde sempre imerso, uma vez estabelecidos os devidos paralelos entre essas personagens, estendemos a trama da sucessão de eventos tipicamente trágicos aos heróis dos contos rosianos. Por meio dessa analogia é que arriscamos justapor a imagem clássica de Édipo com a imagem moderna de Cara de Bronze, e concluir, junto a eles que (2005, p. 81):

Por meio desse esquema lógico de inversão, correspondente ao modo de pensar ambíguo próprio da tragédia, um ensinamento de um tipo particular é proposto aos espectadores: o homem não é um ser que se possa descrever ou definir, é um problema, um enigma cujos duplos sentidos jamais se chegou a decifrar. A

significação da obra não pertence nem à psicologia nem à moral; ela é da ordem especificamente trágica. O parricídio, o incesto, não correspondem nem ao caráter de Édipo, ao seu *Éthos*, nem a uma falta moral, *adikía*, que ele teria cometido. [...] Ou antes, enquanto cometia um ato, o sentido de sua ação, sem que ele soubesse e sem que ele compreendesse, se invertia. A legítima defesa fez-se parricídio; o casamento, consagrando sua glória, incesto. Inocente e puro do ponto de vista do direito humano, é culpado e impuro do ponto de vista religioso. O que ele realizou, foi o mais terrível insulto à ordem sagrada que governa a vida humana.

No esforço de encontrar uma fórmula que sintetizasse os três destinos em questão em “Cara de Bronze”, a viagem do Grivo, a experiência de vida de Segisberto Saturnino e o mito edipiano como vestígio patológico dessa história, podemos arriscar concluir que, por empatia, a personagem Cara de Bronze se vê espelhada no relato de viagem do vaqueiro Grivo. Na medida em que o patrão se comove com a falta de reconhecimento de um momento oportuno, Cara de Bronze é a imagem virtual direta de Grivo. E também podemos concluir que o Velho encarna a mítica edipiana daquele que fugira pensando ter assassinado o pai, e que enriquecera tentando recalcar esse erro. Segundo a perspectiva sintomal de Pai Tadeu, Cara de Bronze é a imagem real inversa de Édipo. Por fim, de uma hipótese de identidade à verdadeira identidade de Cara de Bronze temos uma mensagem divina ambígua. Subjacente às histórias de Grivo, de Cara de Bronze e de Édipo, o não recebimento do aviso das coisas de perder ou ganhar (“*tà sesêmasména kai tà asémanta*”), resume a complexidade na qual são tecidos os destinos das personagens trágicas e rosianas, similarmente.

6

A estória de Lélío e Lina

Lina cura Lélío

*Ah, que o mundo todo à sua volta ficou maior. Um mundo novinho em folha.
Tudo mais claro e nítido e colorido.*
(Claudio Fragata, *João, Joãzinho, Joãozito*)

Deslocado da terceira para a quinta posição em *Corpo de Baile*, a disposição do conto “A estória de Lélío e Lina”, na segunda edição, exige uma nova hermenêutica para o conjunto, que aborda evolutivamente o tema do amor. Alegando um movimento circular e progressivo em torno do eixo temático amoroso, o quinto conto de *Corpo de Baile* tem como protagonista um vaqueiro que deseja uma mulher. Lélío, depois de muito vagar, aporta ao Pinhém. Trazendo consigo apenas a lembrança da filha de um patrão, Lélío define sua órbita (ROSA, 2001, 184): “Assim mesmo, por causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém, Ela doía um pouco”.

Acompanhado acidentalmente por um cachorro, reconhecido por um dos empregados como o Formôs da dona Rosalina, o carente Lélío encontra no animal o elo com “*Sofia, Sapientia*, última etapa da cultura de *Eros*²⁴”, encarnado em dona Rosalina. A etimologia do nome do cachorro, por sua vez, já indica *morphê* (forma, em grego), estabelecendo intuitivamente o estreito vínculo entre o jovem forasteiro e a senhora residente da fazenda. Sobre a elaboração do tema amoroso em Guimarães Rosa, oriunda de uma determinada fonte, constata Benedito Nunes (1976, p. 156), crítico literário e tradutor de Platão:

Há, sem dúvida, afinidades entre a ideia do amor que predomina na elaboração literária de Guimarães Rosa e conceito respectivo que se exprime na *Divina Comédia* e no *Banquete*, de Dante, súmulas do ideal cristão, sistematizado pela teologia escolástica já vitoriosa no século XIII. Esse parentesco decorre da fonte comum de origem platônica. Tanto em Guimarães Rosa como em Dante, o amor, o desejo que se faz anelo, possui uma dimensão cósmica universal. Força atrativa, irradia-sedo objeto amado, o qual imanta os seres, seduz as almas e cativa-as em sua substância.

²⁴ Cf. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. SP: Perspectiva, 1976, p. 171.

Contudo, mais do que lançar mão de uma filologia para elaboração do nome de seus personagens, Rosa parece aproveitar os resquícios de um platonismo na constituição psicológica do protagonista, como podemos detectar na passagem (ROSA, 2001, 183):

A um modo, quando descobria, de repente, alguma coisa nova importante, às vezes ele prezava, no fundo de sua ideia, que estava só se recordando daquilo, já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo.

Precisamente nesse trecho, no emprego do léxico “ideia” associado à noção de recordação, torna irrefutável a aproximação do ficcionista brasileiro com o filósofo grego. Sobre o aproveitamento indireto que Rosa faz de Platão, comenta a pesquisadora Suzi Frankl Sperber (2006), em artigo que explicita a teoria do conhecimento platônica, sob um racionalismo radical: “As provas sobre o realismo platônico estão contidas no mito da intuição inicial; em que a ciência se constrói a partir da reminiscência; a purificação é método de conhecimento”.

Embora não seja possível sistematizar uma teoria das ideias propriamente dita no conjunto da obra platônica, a franca permuta entre *ideia*, *morphê*, *eidōs* (ideia, forma e imagem, respectivamente) em oposição ao mundo sensível, permite uma conclusão satisfatória para o percurso iniciático de Sócrates ao longo dos diálogos, como explanado pela doxografia:

[...] o que é imutável por si e uniforme em contraposição às coisas múltiplas e mutáveis que apenas têm o mesmo nome daquilo que é imutável (*Féd.* 78c-e, 79a), o que é invisível e apenas inteligível em contraposição às coisas em constante transformação (assim Timeu no diálogo homônimo: 27d-28a), e por fim diretamente as idéias condicionantes (*eidê*) enquanto separadas (*chôris*) daquilo em que elas se manifestam individualmente (*Parm.* 130b), e assim por diante²⁵.

Em contrapartida, ao longo do conto rosiano, ficamos sabendo dos inúmeros relacionamentos afetivos travados por Lélío durante sua estadia no Pinhém. A cada nova expectativa, uma frustração seguida. Para todas as desilusões, um único remédio: a eficácia das palavras consoladoras da experiente dona Rosalina. Ao final da temporada no Pinhém, após todas as tentativas fracassadas, o vaqueiro forasteiro decide retomar a ventura sertão adentro, menos

²⁵ Cf. Léxico de Platão. Christina Schäfer (Org.); Trad. Milton Camargo Mota. SP: Loyola, 2012, p. 152.

errático, porém, de que quando chegou, como descreve o narrador (ROSA, 2001, p. 303): “Mas, depois, mais tarde as verdades vinham retornar, o dele, somente soante”. Tratando do anseio afetivo de Lélío, que parte de um ideal feminino para a beleza real das mulheres que conhece, Rosa trava uma conversa com o Sócrates, do diálogo platônico, *O banquete*. Enquanto busca de uma necessidade, o amor parece ser para ambos uma carência. Sobre o amor de que fala Sócrates, comente o filósofo contemporâneo, André Comte-Sponville (2014, p. 252):

[...] amor é amor a alguma coisa, que ele deseja e lhe faz falta. Ora, há coisa menos divina do que carecer exatamente do que nos faz ser ou viver? Aristófanes não entendeu nada. O amor não é completude, mas incompletude. Não fusão, mas busca. Não perfeição plena, mas pobreza devoradora.

Porque consternado, o desejo do herói rosiano em encontrar um grande amor se converte na capacidade de escuta. Ao procurar aplacar sua prostração com a velha curandeira, o jovem vaqueiro vai, gradativamente, compreendendo a natureza desse desejo, seu funcionamento. Assim, se Lélío é sonhador e sedutor, Lina é seu antídoto. Se o cachorro de Lina é Formôs, Lina, por analogia, é Diotima, a sacerdotisa com quem Sócrates aprendera sobre as artes do amor. Em “A estória de Lélío e Lina”, então, Rosa elabora em termos ficcionais a busca da satisfação do desejo erótico, como formulado por Sócrates, em *O banquete* (211c) após uma longa série de refutações com seus interlocutores:

Eis aí a abordagem correta ou encaminhamento rumo à arte erótica. Realiza-se sempre uma marcha ascendente em prol desse belo superior, partindo de coisas belas evidentes e empregando estas como os degraus de uma escada; de um a dois, e de dois à totalidade dos corpos belos; do belo pessoal progride-se ao belo costume, e dos costumes ao belo aprendizado, e dos aprendizados finalmente ao estudo particular, que diz respeito exclusivamente ao belo ele mesmo; assim, no final, vem a conhecer precisamente o que é o belo.

Com o resgate etimológico sugerido pelo nome do cachorro de dona Rosalina, não estamos querendo provar a eminência de uma corrente platonista em Guimarães Rosa; pretendemos tão somente compreender de que modo as partes do conto, isto é, seus dados, estão articulados em função uma narrativa idealista e peripatética ao mesmo tempo. Como refuta Sperber (2006), “Podemos afirmar que, contudo, não só de Platão é feito o universo de sugestões filosóficas aproveitadas por Guimarães Rosa”.

Se por um lado o cachorro Formôs ancora a narrativa na tradição do pensamento filosófico, por outro, sua dona, Rosalina, recupera, morfologicamente, a ambiguidade da imagem feminina da narrativa mítica, como argumenta Ronaldo de Melo e Souza (2006):

A estrutura ritualística da estória de Lélío e Lina se traduz na iniciação de Lélío nos mistérios do amor que lhe são revelados por Rosalina, a mulher revestida do duplo desempenho mítico da mãe Deméter e da filha Perséfone. A velha Rosalina e a jovem Lina não se contradizem, porque simbolizam o eterno feminino.

De fato, a ambivalência de Rosalina, dançando como uma moça, mesmo sendo uma senhora, promove a alegria da vida²⁶, reabilitando o culto de Deméter e Perséfone, comumente referidas como “As duas deusas”. O mito do regresso da filha, a partir do submundo dos mortos para os braços da mãe na superfície terrestre “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”, como nos conta o helenista Walter Burkert (1985, p. 161). Ícone de um ritual iniciático, o culto das duas deusas encarnadas nos Mistérios de Elêusis aborda a pertinência da morte na vida. No conto rosiano, as palavras que dona Rosalina tem a oferecer, quando do baile (“-‘Meu mocinho... – ela disse - ...antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada...’”) funcionam como antídoto para uma carência insaciável, assumindo “a função hierática da conversão existencial do vaqueiro Lélío²⁷”. Contudo, sua eficácia farmacológica age a conta-gotas, isto é, em doses mínimas de consolo para suas frustrações, transmutando homeopaticamente as expectativas de Lélío.

Embora estarmos de acordo com Ronaldo de Melo e Souza, para quem a função de Rosalina, a senhora com aparência de moça, é a de iniciar Lélío nos mistérios da arte erótica, curando seu idealismo desmedido, e para quem “[...] a saga rosiana singulariza-se pela invenção do mito no sertão.²⁸”, não podemos nos furtar à contabilidade dos casos afetivos do nosso herói que, almejando suprir uma falta, salta de um caso para caso, em desacordo consigo mesmo. Como conclui

²⁶ Cf. ROSA, *op. cit.*, p. 259: “-‘Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...’ – dona Rosalina falou. – ‘Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de anticipo...’ E ela não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom.

²⁷ Cf. MELO e SOUZA, R. *op. cit.*

²⁸ Cf. MELO e SOUZA, R. *op. cit.*

Sperber, “Portanto, a tentativa de aplicação da filosofia platônica – ou plotínica, ou quaisquer outras – à obra de Guimarães Rosa leva a equívoco. As aproximações provêm de estímulos pontuais²⁹”.

Tendo apurado tais aproximações, é que podemos partir para a análise dos casos eróticos do protagonista do conto rosiano, “A estória de Lélío e Lina”. Quando carnis; inviáveis. Quando idealizados; irrealizáveis, os casos amorosos de Lélío, suas projeções afetivas, quer partam da ordem concreta, quer da ordem abstrata, tudo o que fazem é povoar o anseio de Lélío. Quem melhor sintetiza a promessa de amor no jovem debutante é a experiente dona Rosalina (ROSA, 2001, p. 276):

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...

O querer ser de Lélío, isto é, o vir a ser do vaqueiro, expresso pelos seus sucessivos relacionamentos afetivos desastrosos, constitui o cerne de uma necessidade, a saber, alcançar, na interioridade de si, uma integridade. Desejoso de um amor e exigente consigo mesmo, Lélío, ao se deparar com a Moça Linda do Paracatú, “Tinha vexame de tudo o que era e do que não era” (ROSA, 2001, 185). Sobre esse anseio de integridade, explica a pesquisadora Ana Helena Krause Armange (2007, p. 90), a partir dos arquétipos elencados por Jung:

Por fim, o *Self* é o arquétipo da integração psíquica, fator orientador interno, expressão da individualidade. Atingi-lo pressupõe a integração das partes conscientes e inconscientes da personalidade. Tal componente se manifesta como arquétipo, porque a busca de um equilíbrio adequado seria uma “disposição humana a priori”, um “desejo primordial e coletivo” (PALMER, 2001).

Para situarmos expectativas e frustrações amorosas, enquanto expressividade de um anseio de integridade rotineiramente confortado por Lina, leremos a contrapelo a história de Lélío, que sonha com uma mulher específica, mas se relaciona com qualquer uma. Novamente, o crítico literário, Benedito Nunes (1976, p. 169), resume o papel apaziguador de Lina na vida conflituosa de Lélío:

²⁹ Cf. SPERBER, S. F. *op. cit.*

Na verdade, Dona Rosalina dá ao seu Mocinho uma forma de amor mais completa, mais ampla, que sumariza os seus passados amores, e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias, a ela confidenciadas.

Na fazenda de seu Senclér, Lélío irá se relacionar com Conceição e Tomázia (prostitutas), Jiní (esposa de um dos vaqueiros), Carunha (mãe solteira e surda) e com Manuela e Mariinha (filhas de outros vaqueiros), em grau progressivo de carnalidade e abstração: quanto mais ideal, tanto menos efetivo. Após um tempo decorrido, com nenhuma delas, entretanto, o vaqueiro conseguiu se estabelecer e fixar morada no Pinhém.

Tendo ouvido, por fim, notícias da Moça Linda pelos Gerais, Lélío reanima o desejo de, um dia, reencontrá-la (ROSA, 2001, p. 304): “Tudo era ao 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.” Sobre a partida de Lélío do Pinhém motivada, em última instância, por uma busca, a da Moça Linda do Paracatú, relata o narrador (Id., p. 305): “Aí, a boa lembrança de Sinhá-Linda pertencia a ele, a todo momento, livre de todo ascoroso, tão linda e não era malaventurada, ela estava em toda parte”.

O ponto, então, com o qual nos inquietamos, enquanto percorremos a trajetória desse boiadeiro, formula a seguinte questão: se o desejo de Lélío pela Moça Linda do Paracatú é puramente platônico, não podendo jamais se concretizar, o que motiva o rapaz a abandonar a fazenda no Pinhém, continuando sua travessia, acompanhado agora da própria velhinha, dona Rosalina? Em outras palavras, com o que exatamente no Pinhém, ou na vida no Pinhém, Lélío não se conforma a ponto de continuar estrada a fora? Um esboço de resposta começa a ser traçado pela pesquisadora Ana Helena Krause Armange (2007, p. 86):

A fábula se encerra depois que várias personagens deixam o Pinhém, inclusive os donos da fazenda, que precisam entregá-la para saldar dívidas. Nada mais prende Lélío ao lugar, mas ele reluta em ir embora por causa de dona Rosalina, que, por fim, acompanha-o na direção de um lugar chamado Peixe Manso. A verossimilhança da mimese interna, nessa narrativa, se deve à representação convincente da interioridade da personagem focalizada pelo narrador, obtida mediante a adequada manipulação do foco narrativo e a presença de padrões arquetípicos.

Segundo Armange, a construção psíquica de Lélío, isto é, suas fugas e decisões, corresponderiam a arquétipos elaborados pela psicanálise, com destaque para a *Sombra*, “[...] nível em que o indivíduo não tem o controle sobre suas emoções, tornando-se vítima dos próprios afetos e perdendo a capacidade de julgamento³⁰”.

Associando intimamente a sombra de Lélío com a sua atração por Jiní, “[...] que era fruta de beira de estrada, pendurada em pontinha de galho” (ROSA, 2001, p. 252), Armange imputa à esposa adúltera, ou a sua incontornável sedução, a resolução de Lélío em partir do Pinhém. Tendo Jiní traído a confiança não apenas do marido, como também do próprio Lélío, que chegara a supor um relacionamento com Jiní, dona Rosalina explica ao jovem boiadeiro (ROSA, 2001, 295): -“Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flor de cova, em cima de criatura viva?”

Sob a advertência de Lina, Lélío se dá conta do próprio equívoco, como comenta o narrador, no emprego do discurso indireto livre (Id., ib.): “[...] mas, se nele mesmo o engano era o corpo, e repente do corpo, que dirá da Jiní; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado?” Contudo, Lélío somente chega ao veredicto da partida do Pinhém quando a aposta no casamento com Mariinha é recusada. Mariinha, “a pessoa de mais opinião e firmeza” (Id., p. 245), rejeitando o amor do empregado com a desculpa do seu amor pelo patrão - desejo tão ou mais irrealizável que a adoração de Lélío pela Moça Linda do Paracatú -, revela ao jovem sua errância: “Saber que a Mariinha gostava de outro, era saber que ele Lélío andara em si errado, naquilo, contra o destino, e pela raiz tudo se desfazia” (Id., p. 302). Sobre o desfecho fatal do provável romance com Mariinha, esclarece Lina ao vaqueiro: “-Meu Mocinho, com a Manuel ou com a Chica, você poderia ter sido feliz. Mas, com a Mariinha, não. Não dava certo. Porque, nas maiores artes, ele é muito parecida com você...” (Id., p. 246).

Se com as prostitutas eufemisticamente chamadas de “Tias”, Lélío pode se relacionar fisicamente despido de qualquer anseio, com Jiní, sob o patrocínio do relacionamento puramente carnal, e com Mariinha, sob o mais alto idealismo, Lélío tem suas expectativas frustradas, confundindo a instância abstrata com a material, sem, no entanto, integrá-las. Novamente, a cura para tamanha fratura

³⁰ Cf. ARMANGE, *op. cit.*, p. 87.

vem de Lina, a quem “[...] era preciso escutar direto quando ela falasse, era preciso gostar da Velhinha. Dizia aquilo, o siso da gente achava que ela estivesse ensinando outro poder inteiro de se viver” (Id., p. 247). Como esclarece Benedito Nunes, Lina “[...] é a vitalidade do amor consumada em sabedoria, a experiência erótica transformada em experiência contemplativa³¹”.

Não obstante, Lélío vislumbra a possibilidade matrimonial com Manuela, como nos informa o narrador: “Aí tinha pressa de ouvir que ela gostasse dele, dele!; mas ele mesmo não tinha certeza de lhe ter amor que desse para casar” (ROSA, 2001, p. 268). Manuela, por sua vez, “também tinha gênio meio forte” (Id., p. 203), não correspondendo exatamente à necessidade afetiva do forasteiro. Sob pressão, Manuela confessa o sentimento que nutre veladamente por Canuto, vaqueiro e colega de Lélío. Canuto, no entanto, denunciara o comportamento sexual lascivo de Manuela ao novo namorado, Lélío. No impasse do triângulo amoroso, é Lina, mais uma vez, quem destensiona a errônea geometria. Recorrendo à mensagem cristã do perdão encarnado na figura de Maria Madalena, Lina apazigua a raiva que Lélío sente tanto por Manuela, que não lhe fora fiel na afeição, quanto por Canuto, que delatara a libertinagem da moça (ROSA, 2001, p. 275):

- “Atrasmente, meu Mocinho: ao que Nosso Senhor, enquanto esteve cá em baixo, fez uma Santa. Vigia que essa não foi uma pura-irgens, moça de família, nem uma marteira senhora de casa, farta-virtude. Ah, ai, aí não: a que soube se fazer, a que Ele reconheceu, foi uma que tinha sido dos bons gostos – Maria Madalena...”

Curioso é notar a apropriação que Rosa faz da personagem bíblica, Maria Madalena. Lançando mão da conversão daquela que primeiro sofre exorcismo para depois anunciar aos apóstolos a ressurreição de Cristo³², Rosa enriquece os argumentos iniciáticos de Rosalina, fortalecendo a conversão da frustração de Lélío em aceitação. Em outras palavras, a própria trajetória dupla de Maria Madalena potencializa o testemunho que Lina tem a oferecer a Lélío. Sobre o emprego de parábolas em narrativas enquanto recurso de revelação, explica o teólogo José Adriano Filho:

³¹ Cf. NUNES, B. *op. cit.*, p. 170.

³² Cf. Lc 8, 2 e Lc 24, 10.

Com a nova hermenêutica, a questão da interpretação não é, portanto, se as parábolas estão abertas a uma multiplicidade de significados, se elas contêm ou não um ensinamento central ou se é possível encontrar sua mensagem original, mas o fato de que elas são objetos estéticos que possuem uma dimensão existencial e teológica, sendo sua marca característica a forma como desafiam ou invertem as expectativas de seus leitores³³.

A procura de Lélío pelos remédios da alma de Rosalina disponibiliza ao inexperiente amante um contraponto aos irremediáveis fatos que lhe assolam. Como comenta Ronaldo de Melo e Souza, “Os problemas amorosos de Lélío funcionam como contraponto dramático do magistério erótico de Rosalina³⁴”. Assim, o amor secreto de Manuela por Canuto, e de Canuto por Manuela, não é se não a expressão velada da raiva que Lélío sente de si. Do efêmero envolvimento com Manuela, descobrimos, na verdade, a belicosidade de Lélío: “Por um momento, o que suscitava pior – a tristeza balanceada na raiva – se pousava. Mas a raiva latejava forte, raiva do Canuto, capaz de amargos. A que um não quer – e, aí mesmo, assassina” (ROSA, 2001, p. 273).

Traçando um paralelo entre a belicosidade de Marte, o deus da guerra, e a ira de Lélío diante das batalhas afetivas perdidas, a pesquisadora Heloisa Vilhena de Araújo argumenta o magistério erótico de Lina na vida desse jovem guerreiro (1992, p. 64):

Dona Rosalina tem em seu nome a flor de Vênus, a rosa. É uma Vênus temperada por Marte, já sem os ardores do corpo, alma só, é o *amor* transfigurado em *amizade*, em relação harmônica. Em dona Rosalina, Lina, a violência e a tristeza de Marte transformam-se em *fortaleza* e *consolação*: de vícios passam a ser virtudes. Os ardores do corpo e a violência são mantidos sob outra forma, sob forma espiritualizada. São amadurecidos em amizade e fortaleza: tornam-se sentimentos de uma pessoa adulta, madura.

Outro dado que corrobora a tese de Heloísa Vilhena de Araújo, segundo a qual Lélío encarnaria a belicosidade de Marte, é a correspondência trocada entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri. Em livro editado, a correspondência traz sugestões de leituras do próprio autor ao italiano, de modo a ajudar o trabalho do tradutor. Segue a passagem em que Rosa aproxima o explosivo Miguilim, de “Campo Geral”, do raivoso Lélío, mediado por Lina e

³³ Cf. ADRIANO FILHO, José. **Mudança de paradigma e interpretação das parábolas evangélicas**. IN: ESTUDOS DE RELIGIÃO, v. 2, nº 42. Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/3091>

³⁴ Cf. MELO e SOUZA, R. *op. cit.*

todos os demais contadores de histórias recorrentes no conjunto *Corpo de Baile* (BIZZARRI, 1980, p. 58):

Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito. Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. Tudo isto, mais ou menos...).

A profícua intimidade do jovem Lélío com a experiente dona Rosalina aplaca a periculosidade do vaqueiro, transmutando o frustrado desejo de fusão erótica em integridade, um anseio de si. Das palavras consoladoras da curandeira em resposta às confidências do boiadeiro, nasce uma amizade legítima entre um moço e uma senhora, uma estória. O que, então, ainda impedira Lélío de retomar a viagem em busca da Moça Linda do Paracatú, seu ideal romântico, não é senão a presença do próprio aporte de transformação da expectativa em esperança, Lina. Alívio maior que a compreensão de dona Rosalina não há, quando recomenda ao incipiente Lélío (ROSA, 2001, p. 302): “-Bem viu, quem sabe? Você mesmo não entende que – amar por amar – talvez seja melhor amar mais alto?”

Embora não estar plenamente ciente da necessidade da presença e da constância de dona Rosalina em sua vida, Lélío somente e tão somente consegue partir da fazenda de seo Senclér sob a companhia da velha curandeira, como nos segreda o narrador (Id., p. 309):

O que era, o que vinha a ser essa decisão, assim achada, entre eles dois, o que tudo tinham conversado, nas vésperas:
 - “Se não fosse por ter de deixar a senhora, eu ia...” – o que Lélío falara.
 - Mas eu também sinto, Meu-Mocinho... Pudessemos eu ir junto... Para o Peixe-Manso, conheço o dono de lá, homem bom...

O que, então, parece se dar entre o vaqueiro debutante e a experiente dona Rosalina não é mais um relacionamento idealizado, como sugere Ronalds de Melo e Souza: “A união amorosa de Lélío e Lina, que se representa como casamento sagrado no final feliz da estória, constitui um hino de louvor ao divino zoogônico, que preside à origem primeira e ao fim último de tudo que existe

[...].³⁵” Como comenta Armange sobre os contos de *Corpo de Baile*, de um modo geral: “Em todos os textos citados, a viagem ou deslocamento espacial representa transformações internas, relacionadas à busca do *Self*, por parte das personagens³⁶”. Na condição de instrutora é que Lina se faz imprescindível à viagem tanto externa quanto interna de Lélío. E mesmo que tenham decidido juntos partir do Pinhém e ganhar sertão a fora, Lélío, numa perpétua procura de si, convida Lina a lhe acompanhar devido à necessidade que ainda tem da mestra.

Antes de formarem um par erótico propriamente dito, Lélío e Lina corporificam um sentimento de confiança mútua, a amizade, baseada, sobretudo, na intimidade. Sobre a amizade, considerada hoje um afeto tanto por um senso comum quanto pelas vozes mais críticas, descreve Aristóteles, em *Ética a Nicômaco* (1157b):

Ora, dir-se-ia que o amor é um sentimento e a amizade é uma disposição de caráter, porque se pode sentir amor mesmo pelas coisas inanimadas, mas o amor mútuo envolve escolha, e a escolha procede de uma disposição de caráter. [...] E finalmente, os que amam um amigo amam o que é bom para eles mesmos; porque o homem bom, ao tornar-se amigo, passa a ser um bem para o seu amigo. Cada qual, portanto, ao mesmo tempo que ama o que é bom para ele, retribui com benevolência e apazibilidade em igualdade de termos; porque se diz que amizade é igualdade, e ambas são encontradas mais comumente na amizade dos bons.

Evitando, por prudência, enveredar por uma discussão filosófica mais autêntica, que pondera o excerto acima no conjunto da obra do estagirista, depreendemos da análise do filósofo a apuração da noção de amor aplicada ao mutualismo inerente a uma relação amical. Em outras palavras, a cumplicidade que sela uma amizade, tal como observamos na relação de Lélío com Lina, pressupõe, para Aristóteles, não apenas um afeto mobilizador, mas uma disposição tal que promove as partes envolvidas no estatuto da benevolência. Por disposição de caráter e, finalmente, por uma exigência de bondade não apenas para com o outro, como também para si, Lélío se aproxima de Lina e passa a contar com ela e para ela suas desventuras, seus desencontros eróticos. E essa aproximação também lhes é prazerosa. Detendo-nos um pouco mais na esteira da contemplação filosófica, o pensador contemporâneo André Comte-Sponville

³⁵ Cf. MELO e SOUZA, R. *op. cit.*

³⁶ Cf. ARMANGE, *op. cit.*, p. 98.

(2014, p. 273), convocado anteriormente, analisa também o aspecto amoroso presente na noção grega *filia*, comumente traduzido pelo termo “amizade”:

Amar é regozijar-se ou, mais exatamente (pois o amor supõe a ideia de uma causa), regozijar-se com. Regozijar-se ou gozar, dizia eu; mas o prazer só é um amor, no sentido mais forte do termo, se regozija a alma, o que acontece especialmente nas relações interpessoais. A carne é triste quando não há amor ou quando só se ama a carne. [...] Regozijar-se, ao contrário, é não pedir absolutamente nada: é celebrar uma presença, uma existência, uma graça! Que leveza, para você e para o outro! Que liberdade! Que felicidade! Não é pedir, é agradecer. Não é possuir, é gozar e se regozijar. Não é falta, é gratidão. [...] Digamos que é o amor-alegria, na medida em que é recíproco ou pode sê-lo: é a alegria de amar e ser amado, é a benevolência mútua ou capaz de se tornar mútua, é a vida partilhada, a escolha assumida, o prazer e a confiança recíprocos, em suma, é o amor-ação, que se opõe por isso a *erôs* (o amor-paixão), mesmo que nada proíba que possam convergir ou ir de par.

Sob o patrocínio da recíproca confiança e da mútua alegria é que Lélío pode convidar sua senhora a lhe acompanhar estrada a fora, no anseio do reencontro com a Moça Linda do Paracatú. A resposta de Lina ao convite, afirmativa, viola radicalmente uma etiqueta de comportamento, que predica à mulher o espaço doméstico, exclusivamente. A respeito da preponderância da presença feminina na vida dos heróis rosianos, analisa a pesquisadora Cleusa Rios P. Passos (2009, p. 182): “[...] por vezes, instauram-se mudanças que podem ser flagradas em certas vozes femininas, responsáveis por inesperados desdobramentos narrativos”. Sobre a preponderância de Lina na história de Lélío, mais especificamente, comenta Passos (Id., p. 184): “[...] ela atua contrariamente às normas e parte com o jovem Lélío em nome da renovação, da aventura e do desejo, para recriar o viver”.

Por fim, o quinto conto do conjunto *Corpo de Baile*, ao narrar a história do encontro fortuito de um vaqueiro desejoso de amor com uma curandeira versada na arte erótica, descreve o passo a passo da estreita afeição entre um jovem e uma senhora em função de um aprendizado. Tratando o amor erótico como o mais profundo anseio de uma integridade, Rosa estabelece como ponto de partida da narrativa peripatética o relacionamento interpessoal, a amizade, em prol da travessia interior. Como conclui Nunes (1976, p. 171), “Em Rosalina, rosa mística, floração tardia de *eros* – o sexo se cristaliza, e a seiva do *élan* amoroso se convertera em anelo da divindade”.

7

Dão-Lalalão (o devente)

O desejo, a amizade e o perdão em Soropita

Decidiram partir para algum lugar do planeta que tivesse sol e muita música para que pudessem cantar e dançar o dia inteiro.
(Claudio Fragata, *João, Joãozinho, Joãozito*)

Sexto conto do conjunto *Corpo de Baile* (1956), de Guimarães Rosa, “Dão-Lalalão” provoca na imaginação do seu leitor o despertar dos sentidos corporais. Explorando o elemento erótico contido no tato, no olfato e na audição, a narrativa rosiana, num primeiro momento, acende a imagética da sensualidade. Potencializados na vida do casal Soropita (um ex-jagunço), e Doralda (uma ex-prostituta), o aguçar desses sentidos semeiam, no entanto, um receio no antigo matador: a possibilidade da ex-meretriz ser reconhecida pela profissão. Incapaz de contornar a própria insegurança, Soropita enfrenta o medo da desonra ora com ponderação, ora com brutalidade.

Composto por quatro sequências narrativas, o conto entrelaça presente e passado, ato e memória, fato e devaneio entre a materialidade dos acontecimentos e ressonância deles interior do personagem principal, que se pergunta incessantemente pela possibilidade do passado de Doralda ser revelado. Como resume Maria da Glória Bordini³⁷, “Na primeira sequência, o sertanejo Soropita retorna para o lugarejo chamado ão, vindo de outro, Andrequicé”. “Na segunda sequência, paralela à primeira, Soropita reencontra um amigo de anos, Dalberto, e outros tropeiros”, segue a pesquisadora. “Na terceira sequência, Soropita convida os vizinhos e o amigo para jantar, observando cada gesto de Dalberto e Doralda”, avança Bordini. “Na quarta sequência, cujo paralelismo com a anterior se dá no plano do ciúme e da prova, na manhã seguinte, Dalberto se vai, mas Soropita está desinquieta”, arremata a estudiosa.

Numa rápida revisão bibliográfica sobre “Dão-Lalalão”, o consenso sobre o apelo erótico de Doralda e os decorrentes ciúmes de Soropita nunca são desmentidos. Devido aos detalhes confessionais com que o narrador descreve a

³⁷ Cf. BORDINI, M. da G. “Dão-Lalalão” – assim é se lhe parece. IN: *Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Regina Zilberman (Org.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp. 101-107.

relação sexual do casal, que resgata os antigos clientes da meretriz, os ciúmes do marido transbordam em imagens voluptuosas. Assim é que o ciúme do passado de Doralda, numa primeira leitura, parece ser a fonte de toda perturbação de Soropita.

Caso emblemático é o do negro Sabarás, com quem Doralda esteve logo após ter conhecido Soropita. Sob o cunho racial, Soropita fará do preto Iládio, tropeiro amigo de Dalberto, a mira da sua fraqueza. Como argumenta Renata Eichenberg, em **Dão-Lalalão: entre andanças poéticas** (2007, p. 119):

Nesse momento também [Soropita] esclarece muitas dúvidas quanto aos homens que andaram com Doralda, principalmente os negros. Iládio não estivera com ela, mas o negro Sabarás, sim, como já sabia. Por isso, Soropita associa um ao outro, imaginando Iládio na cama com Doralda. O preconceito racial é tão forte na personagem quanto sua própria insegurança.

Sem procurar justificar o explícito preconceito racial de Soropita, a caracterização, ou a insistência com que o narrador qualifica o tropeiro Iládio como *o preto Iládio* parece estar mais associada à rivalidade do que à discriminação do grupo étnico. Vejamos: depois do encontro com o jagunço, a prostituta não fez senão cumprir com sua obrigação de atender quem quer que fosse, no caso, Sabarás, um proprietário de terras. Quando se deitam, Doralda confirma o recebimento de Sabarás, alegando: “-Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...” (ROSA, 1988, p. 77). Para desmentir, por fim, o infundado racismo de Soropita, seu encontro com Doralda fora inédito para ambos, como nos conta o narrador (ROSA, 1988, p. 63): “Gostara tanto, meu Deus! E então, para mais depressa ele se perder, ela não quis aceitar dinheiro em face, era a primeira vez que acontecia isso sucedido: - ‘Não me põe paga, de jeito nenhum, Bem. Você me despertou muito. Você é demais.’”

Se os ciúmes de Soropita são passíveis de análise e relativização, a pulsão sexual de Doralda é incontestável, como podemos perceber ao longo do conto. Defendido por pesquisadoras como Heloisa Vilhena de Araujo, para quem “Como Afrodite, Doralda, em ‘Dão-Lalalão’, ama o *riso* e é *cheirosa*, acendendo o desejo de Soropita, atraindo-o”, o poder de sedução de Doralda atravessa a história de Soropita. Exemplo da sensualidade não apenas presente, como traço distintivo do relacionamento de Soropita com Doralda é a passagem em que o ex-jagunço, chegando em casa e trazendo como lembrança da viagem um sabonete para a

mulher, fantasia o uso que a esposa pode ter do presente, como lemos no excerto (ROSA, 1988, p. 17):

Mas ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete. Doralda, ainda mal enxugada do banho, deitada no meio da cama. Tinha ouvido contar da casca da cabriúva: um almíscar tão forte, bebente, encantável, que os bichos, galheiro, porco do mato, onça, vinham todos se esfregar na árvore, no pé... Doralda nunca o contrariava, queria que ele gostasse mesmo de seu cheiro: - “Sou sua mulher, Bem, sua mulherzinha sozinha...” A cada palavra dela, seu coração se saía.

Ainda sobre a presença decisiva do elemento erótico nos protagonistas, sobretudo em Doralda, comenta Heloisa Vilhena de Araújo: “Em seu nome, traz o atributo clássico da deusa do amor – *dourada*: a dourada Afrodite. Soropita a encontrara numa casa de mulheres e de lá a tirara para casar-se com ela” (1992, p. 112). Se, por um lado, Doralda é associada à Afrodite, por outro, arriscamos aproximar a envergadura de Soropita com Ares, pois, segundo Maria da Glória Bordini³⁸, “‘Dão-Lalalão’, já no título, extraído de conhecida parlenda infantil (Bambalalão/Senhor Capitão/Espada na cinta/Ginete na mão) [...] sugere o caráter guerreiro do protagonista”.

Enveredando a análise de *Dão-Lalalão* pelo legado da cultura helênica, Eros, divindade que encarna o desejo, é o tema do diálogo platônico, *O banquete*. Nele, Sócrates descreve que Eros, enquanto desejo, é uma necessidade (200b), pois só se pode desejar aquilo que não se tem. Eros, porque encarna a atração, carece de beleza, e para a teoria de Platão, coisas belas são forçosamente boas. Logo, se Eros carece de beleza, e coisas belas são boas, Eros carece de coisas boas (201c). Assim, Eros, para Platão, é todo aquele desejo de coisas boas. Por ser filho de Poros (o caminho) com Penia (a penúria), Eros passa uma vida em busca de coisas belas e boas, figurando n’*O banquete* o protótipo do filósofo (204b), “a aspiração de cada pessoa à sua felicidade³⁹”. Como comenta o filósofo contemporâneo, Comte-Sponville (2009, p. 252): “Se nem todo desejo é amor, todo amor (pelo menos esse amor: *eros*) é desejo: é o desejo determinado de certo objeto, enquanto faz falta *particularmente*”. É por puro desejo erótico que Soropita pede a prostituta em casamento: “Você quer vir viver só comigo?...” (ROSA, 1988, p. 64).

³⁸ Cf. BORDINI, M. da G. *op. cit.*

³⁹ Cf. SCHAFER, C. (org.) *Léxico de Platão*. SP: Loyola, 2012, p. 43.

Porém, analisada a tríade Doralda (simbolizando o amor), Dalberto (o amigo), e Iládio (o tropeiro com quem Soropita rivaliza), veremos que a implacável insegurança de Soropita se deve mais ao esforço de manutenção de uma honra, que a uma psicologia ciumenta do personagem. O momento em que Soropita reencontra Dalberto, ou melhor, quando Dalberto reconhece o velho amigo, revela o valor que o ex-jagunço atribui à sua integridade, e o receio da queda de sua distinção, como exposto (ROSA, 1988, p. 53):

Não podia, assim num momento, desvirar tudo, desmanchar aquela admiração de estima do Dalberto – então tudo o que ele Soropita tinha feito e tinha sido não representava coisa nenhuma de nada, não tinha firmeza, de repente um podia perder o figurado de si, com o mesmo ligeiro com que se desencoura uma vaca morta no chão do pasto... Mas, então... Então matava. Tinha de matar o Dalberto. Matava, pois matava. Soropita bebeu um gole de tranquilidade.

Mais especificamente sobre a possibilidade de Soropita matar o próprio amigo, comenta Bordini: “Para que o amigo não denuncie o passado de Doralda e não destrua a respeitabilidade que alcançou junto aos conhecidos, resolve matá-lo e passa o resto da viagem dividido entre a amizade de longa data e um ciúme feroz⁴⁰.” Apesar das constantes dúvidas assolarem a integridade de Soropita, a observação do comportamento de Dalberto restitui a segurança no ex-jagunço. Quando ordena que o amigo acenda o cigarro de Doralda (ROSA, 1988, p. 66): “- Você mesmo acende, para ela, Dalberto, pode acender...”, Soropita se dá conta da pureza, da absoluta falta de malícia do amigo ante a oportunidade. Compreendemos, com essa cena, que a ingenuidade de Dalberto, ou melhor, essa confiança depositada, sua amizade, é o que de fato preserva a honra de Soropita, como postula Aristóteles, em *Ética a Nicômaco* (1155a): “A amizade também ajuda os jovens a afastar-se do erro [...]”

Tradução do termo grego *filía*, a amizade enquanto uma virtude é “um comportamento dirigido para o outro. É um momento essencial da vida feliz e implica reconhecimento, bondade e reciprocidade⁴¹”. Nela e por ela, Soropita apazigua seu conflito interno, assegurando-se: “[...] não podia nunca executar isso com o Dalberto, nem tinha os motivos da razão, estimava a muita amizade de um amigo amistoso” (ROSA, 1988, p. 67). Sobre o desdobramento dos significados

⁴⁰ Cf. BORDINI, M. da G., *op. cit.*

⁴¹ Cf. p. PICHLER, N. A. **As três formas de amizade na ética de Aristóteles**. In: *Ágora Filosófica*, 2004, p. 201.

do amor a partir do termo *filía*, reflete Aristóteles (EA, 1156b): “[...] os homens não podem conhecer-se mutuamente enquanto não houverem ‘provado sal juntos’; e tampouco podem aceitar um ao outro como amigos enquanto cada um não parecer estimável ao outro e este não depositar confiança nele”. Sobre o desdobramento da amizade entre Soropita e Dalberto, a partir do encontro com Doralda, contempla o narrador de *Dão-Lalalão*: “Amigo é: poucos, e com fé e escolha, um parente que se encontrava” (ROSA, 1988, p. 34).

Em contrapartida, ao relativizarmos os ciúmes de Soropita, não recusamos, forçosamente, a pulsão sexual evidenciada na narrativa; antes entendemos os encantos de Doralda como polo complementar à impulsividade bélica de Soropita. Comenta Heloisa Vilhena de Araujo, que associa intimamente o conto com a deusa do amor, Vênus (1992, p. 107):

Agora, em *Dão-Lalalão*, Vênus está na ascendente – é a estrela da manhã – e Marte vem emprestar-lhe um sombreado de guerra, sem, entretanto, dominar o texto. No final do conto, ao declinar Vênus, Soropita luta contra o preto Iládio, monstro de sua imaginação, criação de sua personalidade marcial, desconfiada, raivosa, triste, hipocondríaca e medrosa – na verdade, o preto era o “bom Iládio”.

Já Adélia Bezerra de Menezes (2008) reconheceu o poder de guerra de Soropita, sem, no entanto, relacioná-lo diretamente ao patrono da guerra da mitologia clássica, como podemos ver na passagem: “[...] matador de muitas mortes, Soropita carregava no próprio corpo as marcas do seu passado, suas cicatrizes. Ele e sua mulher teriam, ambos, um passado a ocultar.” Para a estudiosa, que investiga a ressonância da cultura hebraica em *Dão-Lalalão*, informada pelo próprio autor⁴², o conto teria como projeto uma releitura do livro bíblico, *Cântico dos Cânticos*. Sem nos determos ao aproveitamento que Rosa faz dos versículos bíblicos, podemos concluir, por hora, que o impulso bélico de Soropita é antes a forma máxima da expressão da sua natureza, complementar ao erotismo profissional de Doralda.

Da exaustão com que Soropita salvaguarda a antiga atividade da esposa, depreendemos que a narrativa rosiana do reencontro de um casal um tanto atípico dialoga mais com o flagrante de Ares (o patrono da guerra) com Afrodite (a

⁴² CF. BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. SP: T. A. Queiroz, 1980, p. 50: “Diluídas, aliás, nas páginas 537/540, perpassa uma espécie de paráfrase do *Cântico dos Cânticos*”.

encarnação do desejo), descrito na Odisseia (Od., VIII, 266-364), que do tema da epopeia, o retorno de Odisseu, como pretende Maria da Glória Bordini: “O retorno de Ulisses a Ítaca e a Penélope, e a matança dos pretendentes informa o quadro geral do enredo – Dalberto de certo modo figura Telêmaco⁴³”.

Entendemos que, embora seja possível e mesmo evidente encontrarmos os vestígios da tradição judaico-cristã na obra de Guimarães Rosa, em *Dão-Lalalão*, em especial, o conto trata menos da transgressão sexual em si, como argumenta Meneses, do que dos desdobramentos de um relacionamento afetivo, sexualmente transgressor. A comparação entre a narrativa fundante da literatura e o conto rosiano, contudo, explica em termos a relação apimentada de Soropita com Doralda. No episódio homérico, ficamos sabendo que Afrodite trai o esposo, Hefesto, com o amante, Ares. Isto quer dizer que para o imaginário grego do ciclo homérico, o puro impulso sexual na figura de Afrodite não chega a formar um par, um casal, com o puro impulso bélico representado por Ares. Sobre a belicosidade de Ares, explana Burkert (1985, p.148):

Ares is apparently an ancient abstract noun meaning throng of battle, war. The adjective derived from it, *areios*, occurs with remarkable frequency: there is a Zeus Areios, an Athena Areia, an Aphrodite Areia, and in Mycenaean there is apparently a *Hermaas Areias* as well, and then there is the Ares Hill, *Areios pagos*, in Athens. In Homer *ares* is used for battle; formulaic expressions are found such as ‘to stand fast against sharp*ares*’, ‘to stir up sharp *ares*’, ‘to measure one’s strength in *ares*’, and ‘to kill through *ares*’; at the same time, however, Ares is an armoured, brazen warrior whose war chariot is harnessed by Fear and Terror, *Phobos* and *Deimos*; he is overwhelming, insatiable in battle, destructive, and man-slaughtering. Since a hero is a warrior, he is called a branch of Ares; the Danaoi are followers of Ares and Menelaus in particular is dear to Ares and like Ares in battle.

Antes, desejo erótico e sede de guerra, juntos, são motivo de zombaria dos demais deuses do panteão⁴⁴, que assistem às gargalhadas o flagra que Hefesto foi capaz de fazer. Sobre o deus coxo, patrono do artifício, comenta a helenista americana, Eva Brann, em *Homeric Moments* (2002, p. 79):

He [Hephaestus] is the most physically vivid of the gods. He is severely crippled; his epithet is "Crook-foot." He is the only god whose deeds have had physical

⁴³ Cf. BORDINI, M. da G., *op. cit.*

⁴⁴ Cf. HOMERO, *Odisseia*, VIII, 325-327. Trad. Christian Werner. SP: Cosacnaify, 2014: “Pararam no pórtico os deuses, oferentes de bens; / e riso inextinguível irrompeu entre os deuses ditosos / ao verem as artes de Hefesto muito-juízo.”

consequences: Zeus had hurled him from Olympus for helping his wife Hera in one of their continual quarrels. He fell all day to a hard landing, and Thetis took him into her home beneath the sea and nursed him for nine years, while he made fine jewelry for her. On Olympus he is a buffoon, huffing and puffing about as a wine server, arousing the gods' friendly-cruel "unquenchable laughter." He has been married to Aphrodite (of all divinities)—the goddess whose domain is sexual attraction, but who is for Homer a slightly ignoble female, laughable in battle and faithless in bed. She tries to deceive him with Ares, the brawny god of war, and on this occasion the artificer-god is the cause and not the butt of the gods' laughter, as he devises a net with which he entangles them in uninterrupted congress.

A troça da traição de Afrodite, no plano divino, resulta em condenação, no plano humano, caso de Clitemnestra (HOM., *Od.*, XI, 405-434). Em outras palavras, a união do puro impulso sexual (relativo à Afrodite) com o puro impulso bélico (associado a Ares) é freada, no mundo homérico, através da rede elaborada por Hefesto. Sobre a habilidade técnica do deus coxo, comenta Burkert (1985 p.147): “Hephaistos the god has crippled feet, making him an outsider among the perfect Olympians; for this there are realistic and mythological explanations; special powers are marked by a special sign”.

A claudicância de Hefesto o aproxima da condição humana (a imperfeição), mimetizando, em retaliação, a fronteira da volúpia com a trapaça. Assim também é que a rede de Hefesto, seu plano de flagrante da traição de Afrodite, associa a capacidade de mirar um alvo e cercá-lo de todos os lados a um tipo específico de inteligência, a astúcia. Analisando o aspecto da astúcia, típica do universo mental dos gregos e especialmente encarnada na habilidade metalúrgica de Hefesto, associada, por sua vez, à duplicidade dos anfíbios, os helenistas M. Détienne e J.-P. Vernant concluem (2008, p. 244):

Pois para dominar as potências móveis e fluidas como o fogo, os ventos, o mineral, com que o ferreiro deve medir-se, a inteligência e a *métis* de Hefesto devem ser mais móveis e mais polimórficas e fechar nelas as virtudes do oblíquo e do curvo que possuem, com o máximo de intensidade, o caranguejo e a foca, estes monstros imersos pela metade no elemento marinho, com que a metalurgia dos gregos parece ter atado antigamente tão profundas relações.

Já sobre a recepção do episódio épico na sociedade homérica, elucidada a helenista Sarah Pomeroy (1975, p. 21):

Homer's attitude toward women as wives is obvious in his regard for Penelope and Clytemnestra. Penelope wins the highest admiration for her chastity, while

Homer entrusts the ghost of Agamemnon to describe Clytemnestra's infidelity in reproachful terms.

Por fim, sobre o elemento erótico explorado pelo autor na imagem de Doralda, a profissional do amor, destacaríamos de Cântico dos Cânticos (em que “o amor é oferecido pela mulher ao homem, e não o contrário⁴⁵”) os versos “Eu sou do meu amado / Seu desejo o traz para mim” (Ct, 7:11). Como argumenta Adélia Bezerra de Menezes (2008), “A valorização que Guimarães Rosa empreende da prostituta encaminha-a, no entanto, muito mais para o nível do mito do que o da história. Nenhuma visada socioeconômica do fenômeno da prostituição que, aqui, quase se vincula à prostituição sagrada”.

Tal análise reforça a hipótese do desejo erótico em *Dão-Lalalão* encarnar a necessidade e a atração, Eros, patrono do amor na da cultura helenísca. Sobre a função de Eros para Platão, explana Sponville (2009, p. 255): “De que se trata? De uma ascensão, de fato, mas espiritual, o que equivale a dizer, de um percurso iniciático e de uma salvação propriamente dita. É o percurso do amor, e a salvação pela beleza”. Sobre esse amor, descreve o narrador de *Dão-Lalalão* (ROSA, 1988, p. 25): “Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa. A felicidade é o cheio de um copo de se beber meio por meio; Doralda o esperava.”

Se por um lado “Soropita se entrega ao ruminar das sensações que lhe advêm do campo. [...] Os perfumes das flores, arbustos e ervas, o voo dos pássaros, os campos de milho, os canaviais, os riachos e tantas outras cenas cotidianas do sertão”, como argumenta Elissandro Lopes Araújo⁴⁶; por outro, é igualmente irrefutável que a sinestesia sofrida pelo ex-jagunço determina-lhe um modo de ser que garante estabilidade e respeitabilidade ao seu relacionamento com uma ex-prostituta.

Dialogando com o episódio do flagra da traição de Afrodite, a capacidade de Soropita em sentir e avaliar ao mesmo tempo é análoga à rede de Hesfesto. Dito de outro modo, o que possibilita e condiciona esse casamento é justamente o

⁴⁵ Cf. GONÇALVES, H. M. Rev. **Um olhar indiscreto e desconstrutivo sobre as interpretações de Cântico dos Cânticos**. In: Revista Inclusividade 2. pp. 1- 26.

⁴⁶ Cf. ARAÚJO, E. L. **O baile de Eros em Dão-Lalalão: o projeto estético da novela roseana**. Disponível em:

http://www.cultura.ufpa.br/rcientifica/artigos_cientificos/ed_08/pdf/elissandro_araujo.pdf.

comportamento ponderado de Soropita, pois afinal “Havia mais de três anos Soropita deixara a lida de boiadeiro; e se casara com Doralda – no religioso e no cível, tinha as alianças, as certidões” (ROSA, 1988, p. 23). A respeito da capacidade de Soropita em conjugar experiência sensorial e reflexão, explicita Ana Maria Machado (2003, p. 188):

O caminho que chega ao Nome e dele se irradia, no caso de “Dão-Lalalão”, não é racional, mas sensual e sensorial. Não é uma descoberta da ciência nem um esforço da consciência, mas tudo se passa na esfera da *sensiênica*, essa semiciência que funde *sentir* e *pensar* em novo verbo, *sensear*, que o autor cria e emprega mais de uma vez nesse conto [...] Nessa ciência dos sentidos, nesse sentir de pensamentos ou nesse pensar de sensações é que tudo é novo, mesmo que aparentemente se repita, só repita, Soropita.

Mesmo cismado com Dalberto, Soropita não se precipita, deixando livre a interação do amigo com a esposa, como diz: “- Doralda, Dalberto: agora estamos sozinhos, minha gente, vamos sem vexames de cerimônia... hora de festejar!” (ROSA, 1988, p. 65). Porque cismado com Iládio, Soropita desafia o tropeiro, que se desculpa: “- Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada!... Tomo benção... Tomo benção...” (ROSA, 1988, p. 87). Desta forma, podemos compreender as atitudes de Soropita como respostas à ameaça da sua integridade, uma ameaça que sente internamente tanto na presença do hóspede amigo como na do tropeiro rival, apesar da diferença de tratamento entre um e outro. Sobre a resignação de Iládio, comenta Bordini⁴⁷:

Como na viagem ele fantasiara cenas em que o grande negro teria conhecido carnalmente Doralda, o pistoleiro monta a cavalo, vai atrás do bando até Æo e desafia Iládio que, sem nada entender, mas temendo a fama do matador, se humilha, pedindo pela vida. Soropita, “numa paz poderosa”, o respeito do povo à sua virilidade ainda garantido, volta para casa para recomeçar a vida outra vez, igual.

Mas então, em que precisamente residiria essa diferença de tratamento entre amigo e amigo do amigo? A resposta talvez já tenha sido dada pelo próprio narrador que, valendo-se do uso dos parênteses, penetra na conversa paralela dos tropeiros e revela ao leitor a fama de que goza Soropita junto a eles (ROSA, 1988, p. 38-39): “- Amigo do Dalberto... Se viu, se vê. Não sei como se pode ser amigo

⁴⁷ Cf. BORDINI, M. da G., *op. cit.*

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...”.

Clímax da narrativa, a presunção de Soropita se precipita, como descreve o narrador (ROSA, 1988, p.84): “O olhar atrevidado. E falou alguma coisa? – falou uma coisa – que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias...”. Tendo como característica a sensiência, essa capacidade de suportar o sentimento e traduzi-lo em um comportamento, a sombra de Iládio esbarra na de Soropita. Dessa topada nasce a suspeita de um possível ultraje. Impulsivo, o pistoleiro resolve a aflição com uma ameaça de morte. Não estamos aqui inferindo o insulto com que Soropita se implica contra Iládio, estamos tão somente afirmando que à menor sombra de dúvida, o matador por profissão não titubeia: a impulsividade preserva instintivamente sua reputação. Da resposta de Iládio, a réplica de Soropita: “Trepas em tua mula e desenvolve daqui...” (ROSA, 1988, p. 87).

Se, por um lado, não podemos aferir a ofensa de Iládio; por outro, a conversa paralela que o tropeiro travara com seus camaradas, no dia anterior, informa aos leitores a fama de matador de Soropita e um indicativo de afronta. Recordemo-nos: o murmúrio dos tropeiros é motivo mais que suficiente para a sombra de Iládio encostar na de Soropita. Quando da procura por Dalberto, na manhã seguinte, o vocativo de Iládio “-Eh, Surrupita!...”, seguido da explicativa “- e de um lança estendia a mão, ria uma risadona, por deboche, desmedia e envergadura dos braços.” (ROSA, 1988, p. 84) entrega o tropeiro à valentia do ex-jagunço. Ao “olhar atrevidado” de Iládio, Soropita se insurge: “Homem ele era, tinha Doralda e os prazeres por defender, e seu brio mesmo, ia, ia em cima daquele negro, mesmo sabendo que podia ser p’ra morrer!”(Id., p. 85). À provocação, Soropita reage com vigor: perdoa Iládio. Recordemo-nos o decreto de Soropita ao tropeiro: “Trepas em tua mula e desenvolve daqui...” (Id., p. 87).

Forjado pelo cristianismo, o termo *ágape*, que traduz a misericórdia contida no amor, é o que parece mover a sensiência de Soropita. Como explana Sponville (2009, p. 133): “O amor? Quando ele existe, e quando subsiste depois da descoberta de uma falta, acarreta evidentemente a misericórdia, mas também a deixa sem objeto. Perdoar é cessar de odiar, é renunciar à vingança [...]”. Ainda sobre a capacidade de amarmos não nossos objetos de desejo, nem nossos amigos; mas nossos próprios rivais, comenta Paul Ricoeur (2006, p. 235):

Não que a ágape ignore a relação com o outro, como demonstram os discursos sobre o próximo e sobre o inimigo; mas ela inscreve essa relação de busca aparente de equivalência subtraindo-a do julgamento. [...] Com o julgamento cai o cálculo, e com o cálculo a preocupação. A despreocupação da ágape é o que lhe permite suspender a disputa, até mesmo a justiça. O esquecimento das ofensas que ela inspira não consiste em afastá-las, ainda menos em reprimi-las, mas em “deixá-las ir”, segundo a expressão de Hanna Arendt ao falar do perdão.

Averiguamos com o desdobramento do afeto, o amor (do puro desejo erótico ao perdão do inimigo, passando pela confiança no amigo), a predominância de uma atmosfera ambigua no interior de Soropita: tudo o que não é, pode vir a ser nos seus sobressenhos. Prova dessa ambiguidade que atravessa a narrativa com os devaneios do ex-jagunço, é a similaridade entre o amor e a guerra. Se, por um lado, Iládio espelha a sombra de Sorpita (seu poder bélico), por outro, Doralda (seu poder sexual), também integra o lado obscuro dos seus sentimentos, como descreve o narrador: “Agora, depois, ele a tornava a abraçar. Era uma menina. Era dele, sua sombra dele mesmo, e que dele dependia” (ROSA, 1988, p. 78).

Com a sujeição de Iládio, Soropita garante a paz no Æo, porque “Adivinhara aquele lugar, ali, viera, comprara uma terra, uma fazenda e quase farto remedeio; dono de seus alqueires” (Id., p. 23). O motivo, então, do comportamento desconfiado de Soropita, que o leva a agir com moderação com o amigo Dalberto e com brutalidade com o rival, o preto Iládio, reside mais na reputação de Doralda e na sua própria, ou seja, na dignidade do seu relacionamento, que numa patologia ciumentada do personagem. Dito de outro modo, para que o encontro das potências do desejo e da guerra pudesse perdurar, constituindo-se em um casamento, é preciso aos amantes legitimar essa relação.

Os ciúmes do passado de Doralda são apenas o indício de uma questão ainda mais complexa no interior de Soropita: o reconhecimento e a legitimidade da união de um matador com uma prostituta, mesmo que desvencilhados das respectivas profissões.

Mesmo que aproximemos o nome Soropita ao verbo sopitar, empregado por Rosa em *Grande Sertão: Veredas*⁴⁸, a corruptela tem mais serventia se pensarmos não nos ciúmes de Soropita como mote do conto, mas na forma como o protagonista aplaca seu sofrimento. A fórmula posteriormente encontrada em

⁴⁸ Cf. ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. SP: Nova Aguilar, 1994, p. 30.

Grande Sertão: Veredas “Mas ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor. Coração da gente – o escuro, escuros.”, se não dissolve a dúvida do protagonista de *Dão-Lalalão*, ao menos evita uma morte.

Numa leitura mais atenta, as informações sobre o passado de Soropita levam a crer que a honra é para esse homem acostumado a matar equivalente a sua virilidade. E essa virilidade, por sua vez, decisiva para seu instinto vital. O trecho a seguir, embora longo, descreve os momentos em que Soropita sofre de impotência sexual, incidindo luz sobre o obscuro motivo da violência, paradoxalmente (ROSA, 1988, p. 28):

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. [...] Na beira do Espírito Santo, não longe do Áo, 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. [...] O triste seo Quincorno não esbarrava de tomar mezinhas, na esperança. Não resignava. [...] Mal a mal, com Doralda, uma vez, também tinha acontecido – felizmente foi só algum descaído de saúde, passageiro -; e foi um trago de sofrimentos. [...] 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 mão 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.

Traduzida nos termos de uma falta cometida, o erro da impotência, ou antes, o erro da resignação ante a impossibilidade do gozo sexual, é intimamente associada ao comportamento desdenhoso daqueles *valentões*, na acepção mais pejorativa do léxico. Para Soropita, entretanto, a dificuldade do gozo é sofrimento, remediado pela incessante e profícua imaginação, como nos relata o narrador (Id., p. 29): “Ao que ele teve, para se salvar, no instante, a ideia de invenção de imaginar e lembrar as coisas impossíveis, mundo delas; e Doralda, a língua, arrepios no pescoço dele, nas orelhas, como ela sabia – muito ditosamente que tudo se passou”.

Se a imaginação salvou Soropita de uma eventual impotência sexual, a própria relação sexual do par salvou Doralda da prostituição e Soropita da bandidagem. Embora a ex-prostituta não negue certo prazer na profissão, como o

conto registra (Id., p. 77: “-Mas você, você gostava!” “-Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...”), o ineditismo da afeição da profissional pelo cliente é o impulso desse relacionamento. E a amizade confirmada com Dalberto, que admira a vida de Soropita, e a condolência com Iládio, que reconhece sua superioridade bélica, legalizam esse casamento, mais do que a cerimônia religiosa e o registro no civil.

Dão-Lalalão versa sobre a sedução de Doralda e os ciúmes de Soropita para tratar da escolha que um fez pelo outro. Em outras palavras, o suposto comportamento ciumento de Soropita não é senão seu esforço em assegurar respeitabilidade à vida a dois, impensável tanto para uma meretriz quanto para um pistoleiro. Eis, então, a transgressão em *Dão-Lalalão*: o casamento de uma prostituta com um cangaceiro. Antes de acusarmos Soropita de machista, pois por insegurança o personagem já demonstrou ser racista, consideremos o esforço de manutenção da integridade desse relacionamento e a intenção do casal em permanecer no povoado do ão. Como Bento Prado Jr. (1985, p. 206) argumenta a relação interpessoal da meretriz com o matador: “Acariciada por Doralda, a cicatriz torna-se fonte de prazer e a vulnerabilidade muda de sentido. Doralda é a salvação. É como se ela garantisse com sua integridade, a integridade do mundo sempre ameaçado pela violência e pela dissolução iminente [...]” Como reflete Soropita: “Um homem não é um homem, se escapa de não pensar primeiro na mulher” (ROSA, 1988, p. 82).

8 Buriti

A solidariedade na tristeza de Leandra e Miguel

*Ficou de mal com o mundo até a alegria voltar de pouco em pouco,
como sempre acontece, qual as folhas das árvores depois de muita seca.*
(Claudio Fragata, *João, Joãozinho, Joãozito*)

Chegamos à leitura do último conto de *Corpo de Baile* que, assim como o primeiro, “Campo Geral”, permaneceu no mesmo lugar quando considerado o novo arranjo sequencial da primeira para a segunda edição do conjunto. Ao longo desses dois anos de pesquisa, a hipótese de um eixo articulador, que conferisse um aspecto de unidade ao conjunto, foi sendo corroborada pelas análises sucessivas de “Uma história de Amor”, “O recado do morro”, “Cara de Bronze”, “A história de Lélío e Lina” e “Dão-Lalalão (o devente)”, contos nos quais o tema amoroso se desenvolve paulatina e gradualmente como no desejo de algo externo, do qual se sente falta, em função da busca de si próprio que o protagonista empreende, internamente.

Na série, Manuelzão compara insistentemente sua sorte com a do filho, menos competente do que ele, porém, casado; em seguida, Pedro Orósio, incessante paquerador, desperta os ciúmes dos colegas, que por pouco não o liquidam; em posição central, Cara de Bronze, arrependido da fuga, procura se redimir da perda de um amor no relato do vaqueiro Grivo; logo após, Lélío, tendo se relacionado com todas as mulheres da fazenda, consola-se com os conselhos da experiente dona Lina e, no sexto conto, Soropita, apesar de casado com a ex-prostituta, deve ainda legitimar o relacionamento perante o amigo de farra e o rival de batalhas. Por fim, no último conto, Leandra, preterida pelo marido, pondera entre a sua condição de mulher abandonada e a de Maria da Glória, à espera do pretendente (ROSA, 1988, p. 161):

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.

Encontrada a síntese do postulado do amor no solilóquio de Leandra, a trajetória específica de cada um dos protagonistas de *Corpo de Baile* dialoga com a tradição mítica grega na qual Eros, a divindade que preside o desejo sexual, é precisamente a potência que “assegura não somente a continuidade das espécies, como também a coesão interna do Cosmos⁴⁹”.

Considerado por Hesíodo como um dos deuses primordiais, o poeta arcaico descreve a atuação de Eros no mundo como aquele que “doma no peito o espírito e a prudente vontade” (*Teogonia*, v. 122). Segundo um estudo sobre a forma e o conteúdo do poema hesiódico, conclui JAA Torrano (2001, p. 142): “Eros é a Potestade que preside à união amorosa, seu domínio estende-se irresistível sobre deuses e sobre homens. Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (*lysimelés*)”

Pedra fundamental da discussão sobre o estatuto filosófico do amor, *O Banquete*, de Platão, “uma obra sobre o amor erótico apaixonado⁵⁰”, pode nos dar uma pista de como interpretar o sentido dos solilóquios reflexivos de Leandra, em “Buriti”.

A despeito das várias faces contraditórias de Eros, examinadas pelos interlocutores de Sócrates, o debate enriquece a compreensão de um aspecto múltiplo da natureza, considerado edificante pela cultura grega. Como salienta a filósofa contemporânea, Martha Nussbaum (2009, p. 147), “É possível que queiramos ler a totalidade do que ele [Platão] escreveu, e encontrar seu significado emergindo da ordenação de todas as suas partes examinadas pelos interlocutores de Sócrates”.

O diálogo platônico, ao por em evidência as nuances da atuação do desejo na boca dos adversários de Sócrates, reverbera a dificuldade de compreensão que temos ainda hoje sobre o *daímon* que preside os relacionamentos sexuais, sob a égide da sedução e do prazer. Como postula Nussbaum (Id., ib.):

Esse distanciamento, continuamente presente a nós nas construções de discurso indireto dos gregos, nos torna sempre cientes da fragilidade do nosso conhecimento sobre o amor, nossa necessidade de tatear em busca do entendimento desse elemento central de nossas vidas através do ato de ouvir e contar histórias.

⁴⁹ Cf. GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. RJ: Bertrand Brasil, p. 148.

⁵⁰ Cf. NUSSBAUM, M. *A fragilidade da bondade*. SP: Martins Fontes, 2009, p. 147.

Apelando às qualidades com que uma divindade deve ser honrada, argumenta Agaton, o principal interlocutor de Sócrates (196c): “Eros, pelo fato de ser o controlador de prazeres e apetites, tem que ser excepcionalmente moderado”.

Contudo, na disputa pela melhor definição da divindade que promove os encontros sexuais, tema do diálogo, a descrição de Eros dada por Sócrates nos ajuda a elucidar um pouco melhor o comportamento discriminatório do amor (205d): “De fato, genericamente ele [o amor] é todo aquele desejo de coisas boas e de *ser feliz* – ele soberano e pérfido”.

No que pese a tradução de *eudaimonia* por “felicidade” na passagem acima, a volta ao termo original grego resgata a estreita ligação da noção de prosperidade⁵¹ acompanhada de uma espiritualidade, ao preservar o aspecto divino contido no radical *-daímon*. Como avalia Nussbaum (2009, p. 147), “Precisamos estar dispostos a explorar com essa obra [*O banquete*] nossos próprios pensamentos e sentimentos sobre o apego erótico, e a perguntar se, feito isso, estaremos, como Sócrates, prontos para sermos ‘persuadidos’ pela fala revisória de Diotima”.

No estabelecimento da solidariedade entre um aspecto divino da realidade e a práxis humana, a noção de felicidade para os gregos enraíza sua significância numa conduta ética, como radiografado pelos especialistas,

Em Platão, como em toda a ética antiga, a *eudaimonia* é considerada, sem mais questão, o objetivo do esforço, da ação e da vida humana em geral [...]. A pergunta central sobre como se deve viver [...] é a pergunta sobre como se alcança a *eudaimonia*. Em termos simplificados, nos primeiros diálogos trata-se do indivíduo e de sua *eudaimonia*, nos intermediários trata-se, adicionalmente, da *eudaimonia* do indivíduo como parte de uma comunidade social e política, e nos diálogos posteriores também da *eudaimonia* do indivíduo como parte do mundo inteiro⁵².

Tendo compreendido a função de Eros, a partir de uma conversa com Diotima, a sacerdotisa, Sócrates consegue persuadir seus adversários da ascese que a divindade do desejo promove nos homens, como deslinda Nussbaum (2009, p. 157):

⁵¹ Cf. MUNIZ, F., 2015, p. 140: “A *eudaimonia*, por exemplo, que costuma ser traduzida por felicidade, é o estado decorrente de todas essas aquisições [morais]. Portanto, é melhor entendida como *florescimento humano*, o cume de um processo de autoformação e de conjugação de excelências”.

⁵² CF. SCHÄFER, Christian (org.) *Léxico de Platão*. Trad. Milton Camargo Mota. SP: 2012, p. 125.

O jovem amante que começa a ascense – sempre sob a direção de um guia “correto” (210a) – começará amando um corpo singular ou, mais exatamente, a beleza de um corpo singular: “Então, ele deve ver que a beleza em qualquer corpo tem uma relação familiar (*adelphón*) com a beleza em um outro corpo; e que, se ele deve buscar a beleza da forma, é uma grande falta de espírito não considerar que a beleza de todos os corpos é uma e a mesma” (210a).

O que Sócrates parece ter recebido de Diotima, a sacerdotisa, não é senão a compreensão do movimento circular e progressivo do *daímon* intermediário entre deuses e homens que, por carência e recursos, aproxima os seres humanos da prerrogativa divina de participação na imortalidade. Como resume Diotima (207d): “[...] a natureza mortal busca sempre, do melhor modo que lhe é possível, ser imortal. Seu êxito nesse sentido só pode ocorrer através da geração, a qual lhe garante deixar sempre uma nova criatura substituindo a velha”.

Tendo descoberto, isto é, tendo se dado conta de tamanha ausência, é que cada um dos protagonistas de conjunto rosiano se vê em condição de operar uma revisão na própria trajetória de vida. Com a reversão de uma perspectiva vital, a fim de preservá-la de algum modo na eternidade, os protagonistas apelam ao amor. Nessa busca pela verdade de si, os heróis rosianos concebem idéias, caso exemplar de Leandra, em “Buriti”. Sobre o processo de geração na beleza, a atuação progressiva própria de Eros, comenta Fernando Muniz (2015, p. 97):

Quando faz Diotima afirmar que “todos os homens estão grávidos”, Platão confere o privilégio da natureza feminina, a gestação, também ao gênero masculino. Na maturidade, todos nós sentimos o desejo natural de dar à luz, mas isso só é possível diante da beleza. Assim, o desejo deixa de ser pensado como busca por preenchimento de uma falta, pela absorção do objeto que, por sua vez, deixa de ser algo passível de ser meramente consumido. O objeto mais profundo do desejo é algo diante do qual é possível gerar, fazer nascer, criar.

Para tamanha gravidez, o dispositivo linguístico que opera a transmutação dos heróis rosianos de *Corpo de Baile* (de eunucos a pais em gestação) é encontrado na insistência do emprego do léxico **erro**. Assim é que, em função da temática amorosa constante, o emprego do termo em todos os contos – salvo em “Cara de Bronze”, em que a ocorrência se dá de modo enviesado: o tiro de que Cara de Bronze disparou contra o pai não acertou, isto é, o tiro erro – evidencia a inquietação ontológica do autor a respeito do tema.

Se, por enquanto, ainda não pudemos avaliar o grau de relevância de Plotino, neoplatonista místico cujos excertos são escolhidos como epígrafes do

conjunto, a frequência com que Guimarães Rosa lança mão de uma noção cara à tradição filosófica através do léxico **erro** e suas variações, desperta a curiosidade do leitor em refazer o percurso do ciclo labiríntico guiado pelo fio da errância.

As palavras de Martin Heidegger, acolhidas intuitivamente pela pesquisadora Heloisa Vilhena de Araújo numa de suas análises de *Primeiras Estórias*, sintetizam o projeto resolutivo rosiano, a saber: “A agitação, que foge do mistério para refugiar-se na realidade corrente e que leva o homem de um objeto cotidiano a outro, fazendo-o perder o mistério, é o errar (Heidegger, 1968, p. 186)⁵³”.

Da regularidade do léxico **erro**, sua filiação mística⁵⁴ e seu desdobramento ético-conceitual, um princípio de sistematização sobre a natureza humana e suas condições de existência pode ser atestado em *Corpo de Baile*. Daí que o **errar**, tanto para Heidegger, quanto para Guimarães Rosa, é o esconder-se da essência da verdade. Com Miguel, protagonista de “Buriti”, não poderia ser diferente, como narrado na passagem (ROSA, 1988, p. 106):

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.

Contudo, se antes de Miguel todos os demais protagonistas submetidos a um erro, descobrem-no a tempo de repará-lo, dessa vez, em “Buriti”, a errância, se não é plenamente evitada com o máximo de cuidado, controle e obstinação por parte daquele que a teme, tampouco é ignorada. Miguel, devido à precisão exigida pelo exercício da veterinária, pondera todo o tempo no que deve ser feito, no que não deve e como fazê-lo.

Profissionalmente sistemático Miguel é, interiormente, diligente. Aparentemente desconexos, a combinação desses dois planos em Guimarães Rosa

⁵³ CF. ARAÚJO, H. V. de. *O Espelho*: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. SP: Mandarim, 1998, p. 55.

⁵⁴ CF. Em cartas trocadas com seu tradutor alemão, quando da recepção de sua obra no país, Rosa confessa: “Sempre, porém, em um ponto, a meu lado ou no fundo da cena, um ente providencial vigiava, conduzia quase tudo por fios sutis, animava-me, era o centro anímico daqueles ritos de afeto e espírito. CITADOS POR CHIAPPINI, Lígia. **Curt Meyer-Clason**. IN: REVISTA SCRIPTA, BH, v. 5, nº 10, 2002, p. 375.

é feita com maestria, como relata seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason: “Guimarães Rosa falava ocasionalmente de um ‘sentir-pensar’, isto é: da união de dois elementos contrários, mas não como anti-cartesianismo, mas simplesmente como integração do mundo sertanejo, melhor dito: do ser e estar brasileiros⁵⁵”.

A pesquisadora Marina de Oliveira (2007, p. 124) também já identificara no protagonista de “Buriti” um aspecto de integração de partes aparentemente discordantes, como argumentado:

Ele chega de jipe, objeto que representa o progresso e a modernidade, elemento raro na obra de Guimarães Rosa. O veículo utilizado por Miguel reforça, de maneira simbólica, a ambiguidade de sua identidade. Ao mesmo tempo em que pertence ao sertão, já que cresceu no Mutum, ela também pertence à cidade, local em que se transformou em representante do “saber intelectual”. Miguilim, o menino inseguro do sertão, e Miguel, o veterinário perfeccionista, disseminador de conhecimento, compõem o mesmo indivíduo.

O que nos leva a percorrer os passos do sentimento amoroso, desdobrado pelo conjunto, o que nos guia de uma ponta à outra, atando o ciclo, é mesmo a trajetória evolutiva de Miguel, protagonista de “Buriti”.

Ainda criança, em “Campo Geral”, Miguilim, no respeito à autoridade do Pai e temendo o desatino do destino (a advertência de Vovó Izidra da passagem bíblica dos irmãos Caim e Abel), optara pela manutenção da ordem familiar conflituosa (escancarada pela tristeza da Mãe), suprimindo uma satisfação imediata (a entrega do bilhete do Tio à Mãe). Agora, adulto, Miguel encontra na fazenda do Buriti-Bom a realização do seu anseio, como narrado no parágrafo inaugural (ROSA, 1988, p. 81): “Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer. Achava.” Como postula o teórico da literatura, Luiz Costa Lima (1974, p. 129):

Sob o título *Corpo de Baile*, João Guimarães Rosa publicava, em 1967, a reunião de sete longas novelas. Na primeira, “Campo Geral”, Miguilim nos era apresentado: menino entre irmãos. Na última, “Buriti”, era devolvido no *meio* da existência: adulto entre estranhos.

⁵⁵ CITADOS POR CHIAPPINI, Lígia. Curt Meyer-Clason. IN: REVISTA SCRIPTA, BH, v. 5, nº 10, 2002, p. 374.

O périplo com a retomada do protagonista do primeiro conto no último é redimensionado com a tomada de decisão de Miguel de se casar com Maria da Glória, a filha do dono do Buriti Bom. Confessado a um amigo da fazenda, nhô Galberto Gaspar, Miguel verbaliza, enfim, seu desejo (ROSA, 1988, p. 255): “Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a iô Liodoro!”

No entanto, se a decisão de Miguilim a respeito da entrega do bilhete do Tio Terez à Mãe é solitária, omissa e passiva; a decisão de Miguel, ao contrário, se faz ativa, manifesta e desarmada. Novamente, é o teórico da literatura, Luiz Costa Lima (1974, p. 132), quem nos ajuda a compreender o intervalo entre a decisão inicial de Miguel e sua consumação:

Ou seja, é porque “lá no Buriti Bom tem duas moças, quer dizer, tem uma moça, muito linda... [...] Nome dela é Maria da Glória...” que Miguel, através do Narrador, pensa a distância separadora do real-existente quanto ao possível do amor, distância tamanha que o segundo apenas caberá na posição de lugar ignorado (utopia). Mas o enunciado rosiano nos economiza a explicação, dispondo apenas a *liaison* como baliza (Maria da Glória – campo do desejo – utopia, de que a mulher é condição necessária – portanto, havia uma mulher).

Embora não tenhamos narrada a cena do pedido de casamento – a narrativa é suspensa no momento da volta de Miguel ao Buriti Bom após a confissão do seu plano – identificamos, segundo Costa Lima, a utopia rosiana com a postulação encontrada no bojo do conto (ROSA, 1984, p. 199): “O amor exigia mulheres e homens ávidos tão somente da essência do presente, donos de uma perfeição espessa, o espírito que compreendesse o corpo”. Tal postulação é o que nos permite deduzir a cena do pedido da mão de Maria da Glória, sobretudo porque é o momento em que Miguel se convence do que deve fazer (Id., p. 258): “Miguel desceu de pensamento. A vida não tem passado. Toda hora o barro se desfaz”.

Para que de fato o anseio de Miguel se concretize, o pedido de casamento em si é deixado a cargo do leitor, como numa espécie de solidariedade condicional entre o concebido inicialmente pelo autor e o imaginado finalmente pelo receptor. Em outras palavras, é imprescindível que autor e leitor acreditem nessa decisão⁵⁶, ou que façam jus à suspensão da descrença aqui exigida, para que o desejo do herói se viabilize.

⁵⁶ CF. ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. SP: Cia das Letras, 1994.

O pacto entre autor e leitor, selado pela narrativa de uma decisão, qual seja, a do retorno em função de uma escolha amorosa, faz do protagonista de Guimarães Rosa, Miguel, eco do herói épico de Homero, Odisseu. Como bem elucidada o filósofo contemporâneo, Fernando Muniz (2015, p. 35):

Esse é o sentido do retorno de Odisseu, a errância transformadora e a descoberta do que é propriamente humano. É isso o que o faz resistir, dominar-se e, assim, reconhecer-se na precariedade da existência humana, encontrando nela seu lugar e seu prazer correspondentes. Odisseu é, portanto, o herói que aceita as fronteiras. Não apenas porque, religiosamente, não é permitido transgredi-las, mas, principalmente, porque aceitá-las é o primeiro passo para conceber o horizonte humano de modo possível.

No caso específico de Miguel, cuja decisão vital está sendo narrada e avaliada, é novamente Costa Lima (1974, p. 63) quem incide luz à aparente difusão da concepção autoral à imaginativa requerida na leitura, quando considerado o imbricamento do narrador na psicologia da personagem, típico em Guimarães Rosa:

Se o homem, que pouco anda, não encontrasse socorro em seu ermo, o plano da eventualidade se transformaria em plano do drama completo. Ao contrário, o que vigora em Rosa é um drama surdo, por assim dizer, pouco consciente de si mesmo. É em virtude desta norma que o conhecimento do drama vem do leitor e não do personagem. Pois aquele, mesmo que não seja um analista, intui a presença do plano maior, formada por questões sem resposta, enquanto o personagem não tem distância para calcular o hiato intercalado entre a extensão do mundo e o ermo em que se encontra.

Diferentemente do aspecto solidário demandado ao leitor de Rosa para a construção da cena do pedido de casamento, o conto-novela escancara a sensualidade pueril de Maria da Glória, que de donzela e eternamente a espera do príncipe Miguel, desencanta-se e cede aos impulsos sexuais com nhô Gualberto Gaspar, o amigo da fazenda Buriti Bom (o mesmo a quem o protagonista confiara seu projeto). Confessa Glorinha (ROSA, 1988, p. 248): “Escuta, Lala: o Gual se autorizou de mim. [...] Ele conseguiu tudo comigo... Que é que você tem? Eu não estou sã, não estou viva?! Ah... Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você”.

A distância, então, entre a decisão tomada de se casar com Maria da Glória e a troca introdutória de uma dúvida pelo certo do destino, fecha e abre o conto,

respectivamente. O conto como um todo não compreende se não o silêncio do seu herói, seu medo, detectado na passagem (Id., p. 141): “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”. Sobre a transição de Miguel de um estatuto a outro, precisamente o tema de “Buriti”, elucida Costa Lima (1974, p. 152):

[...] a dúvida de Miguel não concerne a uma troca possível do ato medido pelo ato irrefletido, mas sim à possibilidade de uma mudança radical de código, com o abandono do antigo, que o leva ao impasse, e a adoção doutro, mesmo provisório, que não sabe para onde o levará.

Essa transição, causa do seu silêncio, é igualmente atestada por Costa Lima (Id., p 166), para quem “[...] Miguel deseja, receia e cala”. A sensação apaixonada de Maria da Glória, por sua vez, não desmente a mudez de Miguel. Quem sensivelmente delimita Glorinha no perímetro da paixão é Leandra, sua cunhada (ROSA, 1988, p. 160): “O amor, aquilo era o amor. Viera um moço, de novo se fora, e Maria da Glória se transformava”. Isto quer dizer que, se Miguel tem uma escolha a fazer, pedir em casamento ou não a mulher por quem se sente sexualmente atraído⁵⁷, Glorinha, a mulher em questão, vê igualmente seu destino se bifurcar entre domar a expectativa da promessa velada e sua própria pulsão sexual⁵⁸.

A decisão de Miguel de se casar com Maria da Glória recalca, no entanto, uma comparação silenciosa entre o brilho de Glorinha e atração de Leandra, a saber (Id., p 97): “Glorinha é bela. Dona Lalinha é bonita. Mas as palavras não se movem tanto quanto as pessoas: um podia, não menos verdade, dizer – Dona Lalinha é bela, Glorinha é bonita...” Tal recalque, em última instância, desmente o ensinamento último de Diotima a Sócrates, qual seja: “[...] em cada estágio da ascese, o aspirante ao amor, auxiliado por seu mestre, vê relações entre uma beleza e outra, reconhece que essas belezas são compatíveis e intercambiáveis,

⁵⁷ CF. ROSA, 1988, p. 152: “Maria da Glória tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca da gente se enche d’água e o corpo de Miguel latejava; como as estrelas estando.

⁵⁸ CF. ROSA, 1988, p. 249: “-‘Que me importa! Eu não quero casar. Sei que Miguel não vai vir mais...”

diferenciando apenas em quantidade”⁵⁹. Esclarece Nussbaum (2009, p 157) que o filósofo, tal como defende Platão,

Primeiro, ele vê somente a beleza de um amado único. Deve, então, perceber uma semelhança familiar estreita entre essa beleza e outras. Em seguida [...] ele decide que é prudente considerar essas belezas relacionadas como “uma e a mesma”, isto é, como qualitativamente homogêneas. Ele vê, então, que “deve se propor como o amante de todos os corpos belos, e relaxar sua paixão excessivamente intensa por um corpo, menosprezando-o e considerando-o como algo de pequena importância” (210b). Assim, a etapa crucial é, estranhamente, uma etapa de decisão, que envolver considerações de “insensatez” e bom senso.

Miguel, protagonista de uma obra de ficção, ao contrário do postulado pela filosofia platônica, ruma (ROSA, 1988, p. 97): “Sei, Glorinha já pode estar no meu destino”. Isto quer dizer que o herói rosiano, no calar constrangido do anseio de se casar com a formosura da filha do dono do Buriti Bom, aborta voluntariamente o desejo por Leandra, uma beldade do erotismo, como descrito na passagem (Id. ib.): “Despir Dona Lalinha será sempre um pecado. Eu teria de ter vivido para a merecer – desde a hora do meu nascimento”. Desse modo, a recusa de Miguel de pensar em Leandra, em última instância, anula a ascese do amor proposta pela sacerdotisa de Platão.

Resta-nos ainda considerar de que modo a dinastia do Buriti Bom pode se perpetuar, atualizando a ideia platônica da participação humana na imortalidade. A geração no belo, defendida por Diotima, exige, no entanto, uma entrega, visto que nivela, sob o aspecto da sujeição, o desejo erótico entre homens e animais (207c): “No que toca aos seres humanos, ela disse, seria de se supor que o fazem induzidos pelo raciocínio. Mas qual seria a causa desse estado erótico no caso dos animais selvagens?” Sobre a intimação de Eros, comenta Nussbaum (2009, p. 155):

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, 2012c). 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.

⁵⁹ Cf. NUSSBAUM, 2009, p. 158.

A comparação da sacerdotisa sobre o desejo entre homens e animais revela o quão forçoso é o desabrochar para a sensualidade em Glorinha. Em outras palavras, sob a regência irrefutável de Eros, é a entrega a um homem de quem jamais poderá engravidar que impele a passagem de Maria da Glória de um estatuto civil a outro, de virgem à mãe.

Para que a participação humana na imortalidade se dê de algum modo, a hipótese aqui levantada é a de que a tristeza surda de Leandra é solidária à tristeza muda de Miguel. Numa espécie de espelhamento cego do recuo de Miguel, a preponderância sedutora de Leandra sobre a satisfação amorosa de iô Liodoro penetra pelas frinchas do reino do Buriti Bom, reiterando, conseqüentemente, a esperança de Maria da Glória. Ao longo de um ano em que nada parecia acontecer, a submissão de iô Liodoro à sedução de Leandra renova, em Maria da Glória, a promessa do retorno do pretendente. Como nos diz o narrador (ROSA, 1988, p. 146): “Tudo o que o silêncio fecha uma volta, pode mudar, de repente, a parte que se vê, das pessoas”.

Na primeira metade da narrativa, vêm à tona as digressões do protagonista à infância. Como numa tentativa de resolução de impasses internos, o encontro com Glorinha, o despertar do amor, obriga Miguel a revisitar simbolicamente seu passado, a fim de se assegurar no imponderável do futuro, como argumenta Costa Lima (1974, p. 134): “Glória, sobre quem ainda nada sabemos, esconde para conquistar o parceiro desconhecido, Miguel, porque o inédito do contato revela o édito da infância”. Sobre o medo de Miguel, impelido a visitar seu passado, sua origem, quando do encontro com Glória, na noite em que se confundem o barulho do monjolo com os sons emitidos pelo socó e o mutum, induzindo a digressão, comenta Ana Maria Machado (1976, p. 132):

E tantas vezes o mutum, o mutum que Miguel conhecia tão bem de sua infância, como ave ou como a sua terra, o Mutum, eterno, sem começo nem fim, igual a si mesmo qualquer que seja o sentido da leitura, menino e velhice se encontrando em anasalados sons tristes.

Ainda sobre a digressão de Miguel até o Mutum, propiciada pela indistinção entre monjolo e socó, uma explanação do sentimento amoroso segundo Lacan pode nos ajudar a compreender o elo sutil entre esses três ruídos:

É, na perda da natureza, enquanto segurança na existência da coisa em si, como possibilidade humana de que o Real não cessa de não se inscrever. A teoria lacaniana, embasada na tese de arbitrariedade de Saussure (1974/2006), aponta para a inexistência de um referente, uma vez que a existência assinala para uma estrutura relacionada, ou seja, um significante encadeado a outro significante. Assim, da identificação imaginária ao semelhante, o amor passaria a uma relação simbólica de um sujeito para outro sujeito e por fim, ao nível real, se reuniria à pulsão destrutiva de morte. Deste modo, o campo amoroso estaria vinculado aos três registros, quais sejam, real, simbólico e imaginário⁶⁰.

Do barulho real do monjolo, ao simbólico do mutum, Miguel é transportado, inconscientemente ao lugarejo distante onde fora criado sob a vigilância do pai. Um pouco mais tarde, ficamos sabendo, pelo narrador, da gravidade do conflito monjolo-socó-mutum sofrido internamente por Miguel (ROSA, 1988, p. 105):

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. Assim na também existência real dele sertão, que obedece ao que se quer. – “Tomar para mim o que é meu...”

Miguel, porque tem dentro de si algo ainda a ser vencido, a saber, a conjunção do desconhecido com o medo do mato escuro do Mutum⁶¹, ainda não formalizou claramente o pedido de casamento à Glorinha. Recordemo-nos do erro inaugural em “Campo Geral”: “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo.”

Na segunda metade na narrativa, ganha destaque Leandra, cunhada de Maria da Glória que, numa espécie de solidariedade implícita ao medo Miguel, confessa para si e tão somente para si a frustração com o casamento com Irvino (filho de iô Liodoro) e sua disfunção na família (ROSA, 1988, p. 163): **“Para eles, eu sou apenas o que não sou mais: a mulher de um marido que não tenho...”**

É preciso aqui ressaltar o imbricamento do narrador com a personagem, pela qual somos noticiados dos eventos que acometem a fazenda Buriti Bom, bem

⁶⁰ CF. ROVANELLO, Tiago e MARTINEZ, Marisa da Costa. **Sobre o campo amoroso: um estudo do amor na teoria freudiana**. IN: Cad. Psicanál. CPRJ, RJ, v. 3, nº 29, 2013, p. 172.

⁶¹ CF. ROSA, *Manuelzão e Miguilim*. RJ: Nova Fronteira, 1984, p. 15.

como a repercussão que ganham no seu interior. Como saliente Roncari (2008, p. 48), sobre o foco narrativo de “Buriti”:

[...] nunca ele é inteiramente objetivo, com o campo do narrador amplo e seu ponto de vista descolado da perspectiva do herói ou de alguma outra personagem escolhida; porém, também ele nunca é completamente subjetivo, de tal forma que não deixe passar mais nada ao leitor além do que é percebido pelo protagonista, ficando restrito à sua versão dos fatos e limitado pelos seus juízos e interesses.

A advertência do pesquisador, contudo, não quer dizer que devemos estar sempre alerta a qualquer sinal de subjetivação quando de um acontecimento na narrativa. Quer apenas atentar para o seu caráter reflexivo que, expressamente em diálogo com a herança platônica, propõe uma contemplação das fases da vida, sobretudo nos solilóquios de Leandra.

A mulher que fora abandonada pelo marido, e que agora é acolhida pelo sogro e pelo restante da família, a despeito da probabilidade do retorno do filho, encarna o compromisso com a busca pela *eudaimonia*, tema corrente dos diálogos platônicos e da ética grega como um todo. Frequentes são as passagens nas quais Leandra se pergunta pelo axioma da bondade (ROSA, 1988, p. 208): “- Então, para ser boa, preciso 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?...”

Nessa transição de estatuto civil, de mulher casada à desquitada, Leandra, cujo nome carrega o signo da coragem⁶², enfrenta a estagnação da casa do Buriti Bom, meditando com seriedade os entraves familiares, como exposto na passagem (ROSA, 1988, p. 198):

Em certas noites, só, Lalinha retornava à tenção de partir, tomando-a um tédio de tudo ali, e daquela casa, que parecia impedir os movimentos do futuro. Do Buriti Bom, que se ancorava, recusando-se ao que deve vir. Como a beleza podia ficar inútil? A beleza das mulheres – que é para criar gozos e imagens? Sua própria beleza. Ali, nada se realizava, e era como se não pudesse manar - as pessoas envelheceriam, malogradas, incompletas, como cravadas borboletas; todo desejo modorrava em semente, a gente se estragava, sem um principiar; num brejo. Não acontecia nada.

⁶² CF. LIDELL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon, 1949. Variação feminina de Leandro, a etimologia preserva a forma genitiva de ἀνήρ: homem, varão, viril.

Na medida em que a narrativa avança, que os dias passam, os meses se sucedem e nada muda, as reflexões de Leandra tanto apresentam o diagnóstico de uma estrutura patriarcal em colapso, quanto tentam responder às questões sobre a vida, a morte e o amor. Leandra refuta, ainda, a tamanha reclusão de Maria Behu, irmã de Glorinha (Id., p. 217): “Quem roubara aquela menina de seu quinhão de saúde e beleza, e de pontudas dores crivava-a, deixando-a para fora da roda da alegria? – Lalinha se perguntava”. Nesse sentido, a análise de Luiz Roncari (2008, p. 51) sobre o último conto de *Corpo de Baile*, esclarece a relevância de Leandra, a estrangeira na família de iô Liodoro:

Ela é eleita não só como a verdadeira protagonista, mas também o foco-crítico da novela, a partir do qual os fatos são melhor percebidos e a estória narrada pode ser também melhor elucidada. É ela que nos permite ver – pelo seu campo de visão mais amplo e *uma forma mais realista e humana de conceber a vida e o amor*, principalmente como fatos integrativos de corpo e espírito, natureza e cultura – e, a partir do que vislumbra e de sua ação, decifrar e interpretar as imagens e os sinais de embate entre civilização e sertão no Buriti Bom, sob a égide do Buriti-Grande.

Porém, mais do que detectar uma torre em ruínas, Leandra percebe com o passar do tempo que as relações afetivas se vêm deterioradas, caso do afastamento do cunhado, pela não aceitação de sua esposa, como explorado na passagem (ROSA, 1988, 191): “Tudo e tanto, no nome de ia-Dijina não se tocava, ficavam em lugar dele uns espaços de silêncio – era como se o dado rigor de uma lei todos seguissem”. E a figura de iô Liodoro é quem melhor encarna a erosão do solo do Buriti Bom, como marca Luiz Roncari (2008, p. 54):

[...] ele [iô Liodoro] realiza por inteiro a duplicidade do comportamento ou da hipocrisia patriarcal brasileira: a máscara de integridade e seriedade na vida oficial, familiar e pública; e a concretização de todos os impulsos incontidos, cladestinamente, na vida noturna, geralmente com as mulheres de agregados e clientes pobres.

Se por um lado iô Liodoro tipifica o patriarca aparentemente invulnerável, cegamente empenhado na manutenção de uma estrutura feudal, Leandra, cidadina e com o poder de sedução típico de um homem, acusará esse sistema de obsoleto. “Não acontecia nada. Um dia, aconteceu. Chegara aquele moço, chamado Miguel,

vindo da cidade⁶³”, reflete a mulher com vantagens masculinas. Em outras palavras, se, por um lado, o sogro é identificado como “[...] Heliodoro, sol de ouro, centro do sistema, em torno do qual gravitam a família e os agregados do Buriti Grande”; por outro, a nora é “Lalinha, Lala, Leandra, mutável como seu Nome”, como definidos por Ana Maria Machado⁶⁴, perfazendo as várias facetas de Eros tais como esboçadas no diálogo platônico, como conclui quando da morte de Maria Behu, a cunhada resguardada (ROSA, 1988, p. 248):

Preferia pensar em Maria Behu, no estilo de Deus, na porção de vida que a Behu em rezas lavava. “Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa – a alegria que Ele quer...” – descobria, sonho salta sonho. A lembrança de Behu a fortificava”.

No reconhecimento do movimento ascendente do amor e da diferença que Miguel pode vir a fazer no cotidiano do Buriti Bom, Leandra é cúmplice tanto da expectativa de Glorinha, do silêncio do pretendente, incapaz ainda de verbalizar sua decisão. Melhor aclarado: Miguel, o consorte, quanto Leandra, a amiga, se ressentem e temem tamanha luminosidade, diante de Maria da Glória, que “é corpo, é vida, é alegria⁶⁵”. Assim, o sofrimento de Lala, sua tristeza de se saber esposa abandonada, se faz solidária à tristeza de Miguel, vinda à tona quando da digressão à infância. Ponderando o drama de Glória pela eterna espera, com o seu drama pessoal, estar inutilmente à espera do regresso do seu marido, como num solilóquio, Leandra chega à descoberta de uma verdade, expressa na passagem (ROSA, 1988, p. 244):

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. O calado sussurro. Como se se dissesse: “Meu dever é a alegria sem motivo... Meu dever é ser feliz...”

⁶³ CF. ROSA, *op. cit.*, p. 198.

⁶⁴ CF. MACHADO, A. M., 1976 p. 120 e 147, respectivamente.

⁶⁵ Cf. MACHADO, A. M. *op. cit.*, p. 134.

Se “Buriti” trata do retorno de Miguel, enquanto a criança que aprendera a duras penas a lição da alegria deixada pelo irmãozinho Dito⁶⁶, e enquanto a promessa de felicidade para Maria da Glória, é Leandra, estrangeira como Miguel, quem fará o percurso transgressivo que o sistema Buriti Bom pede, para que essa alegria, partindo dela, seja estendida a todos.

O protagonismo de Leandra não é senão o recurso através do qual o autor dá voz ao anseio calado de Miguel, seu desejo de união com Glorinha. A função de Leandra não é senão ecoar, em termos pragmáticos, em ações propriamente ditas, o que Miguel só pode calar, recalcar. Daí o envolvimento erótico de Leandra, a nora, com iô Liodoro, o sogro. Como a pesquisadora Marina de Oliveira (2007, p. 129) demonstra o fundamento das relações transgressoras em “Buriti”:

Segundo Bataille, os elementos norteadores do erotismo são o interdito e transgressão. A possibilidade de transgredir o proibido constitui a essência do sentido erótico. Partindo dessa premissa, percebe-se que a proibição de determinado comportamento sexual, através da construção de tabus e da noção de pecado, revela a interdição como construção social. O que torna o processo dinâmico é que os interditos só existem, como tal, na medida em que é possível transgredi-los.

Para que o novo, o inédito, enfim se dê no Buriti Bom, é preciso que alguém compreenda e empreenda o movimento de transformação: a estrangeira Leandra. Para que a vida se perpetue ao redor do Buriti Grande, é necessário transgredir, mesmo estando sob a tutela do Buriti-Grande, *como uma mãe natureza orquestradora da proliferação e continuidade da vida*⁶⁷. Nesse sentido, a regência incontestável da palmeira imperial parece importar para o sertão de Rosa aquilo que postulava Diotima, a sacerdotisa da arte erótica do diálogo de Platão (208b):

Tudo que é mortal é preservado dessa maneira, quer dizer, não sendo conservado precisamente como é para sempre, como ocorre com o divino, mas pela substituição daquilo que se vai ou envelhece por algo novo que se assemelha ao velho. É graças a esse expediente, Sócrates, ela disse, que o mortal participa da imortalidade, quer no que se refere ao corpo, quer em todos os outros aspectos [...]

⁶⁶ Cf. ROSA, 1984, p. 108: “-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!”

⁶⁷ Cf. RONCARI, L., 2008, p. 70.

No seu desdobramento, é ela, Leandra, quem certifica, com volúpia, a beleza da virgem Glorinha (“Como Maria da Glória se ruborizava, era delicioso. – ‘Ele tem bom gosto...’ – Lalinha respondeu, não sabendo que demonice a picava⁶⁸”); é ela, a mulher viril, que não desperdiça a troca de olhares inesperada com o adúltero e estéril nhô Gualberto Gaspar (“Um macho. E desejava-a. Ela voltou-se, e sorriu-lhe – a atenção fora mais forte do que qualquer juízo.⁶⁹”), é ela, a mulher atraente que aproveita as noites calorosas com iô Liodoro (“Precisava do conforto de uma companhia, precisava dela, Lalinha. Pobre iô Liodoro!⁷⁰”).

Paradoxalmente, é ela, a mesma Leandra, visionária, quem enxerga o inócuo no Buriti Bom (“Apenas importava a salvação de Glorinha.⁷¹”); quem se esforça para que a cunhada não se contente com os encontros fortuitos e clandestinos com nhô Gualberto Gaspar (“Tudo, menos o agora, aqui, oh assim... Mas Miguel virá, eu sei!⁷²”) e quem, corajosamente, encurrala o poder abusivo de iô Liodoro, apelando (ROSA, 1988, p. 251): “-Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...”

Por fim, às pessoas com quem mais intensamente se relaciona, o sogro e a cunhada, Leandra supre sua carência. Se iô Liodoro encarna uma tradição, mesmo que desgastada, Leandra, seu par, atua como antídoto da inércia sob a qual o patriarca está, como se pergunta (Id., p. 198): “Então, ele não precisava de alguma coisa mais viva, mais quente, e que estonteio lhe desse além do inocente jogo de bisca?” E se Maria da Glória representa a expectativa e a decepção de uma promessa, Leandra, sua amiga, desempenha a sensatez necessária à autonomia da jovem, como considerado (Id., p. 162): “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.

Da figuração de esposa e mãe, a trajetória de Leandra coincide com a narrativa mítica de Deméter, “a deusa maternal da Terra⁷³”, uma deusa matriarcal, uma imagem do poder dentro da própria terra e cujo domínio preside o cultivo de

⁶⁸ Cf. ROSA, 1988, p. 164.

⁶⁹ Cf. Id., p. 201.

⁷⁰ Cf. Id., p. 219.

⁷¹ Cf. Id., p. 250.

⁷² Cf. Id., p. 249.

⁷³ Cf. GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. RJ: Bertrand Brasil, 2000, p. 114.

cereais. Intimamente associada à filha, Perséfone, ambas são designadas como “As duas deusas”. No mito, a mãe resgata a filha de Hades, o rei dos mortos com quem a filha se casara.

Já em “A estória de Lélío e Lina”, a narrativa mítica de Deméter e Perséfone se fez presente com a duplicidade de Lina, a velha que sabia se passar por moça, segredando ao jovem Lélío os mistérios do amor. Agora, porém, em “Buriti”, a presentificação da narrativa do resgate da filha pela mãe se dá na cumplicidade das cunhadas. Leandra acolhe as fantasias sexuais de Glória, dizendo à virgem (ROSA, 1988, p. 165): “... Cada uma precisa se sentir desejada...”. A pesquisadora Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p. 147) já identificara em “Buriti” o mito das “Duas Deusas”:

Em “Buriti”, portanto, Guimarães Rosa rastreia, com grande sutileza, o vir-a-ser de uma mulher, a menina transformando-se em mulher, num mundo onde só pode acontecer a lenda. Guimarães Rosa descreve a *kore* transformando-se em mulher, Perséfone passando para estado adulto através de Hades (da morte e do sexo). Ele nos fala do mundo infantil que se torna adulto: esta passagem é feita de maneira muito especial no caso das meninas. Neste caso, parece ser uma passagem intimamente ligada ao medo e só conseguida se amparada, fortemente, pela figura paterna. Esta transição está ligada ao medo, pois envolve a aceitação do Mal: do pecado e da morte.

A sensação de renascimento, a partir do retorno do reino dos mortos é corroborada pela prática ritualística iniciática dos Mistérios de Elêusis, dedicada às “Duas Deusas”. Como atesta o helenista J. P. Vernant (2006, p. 73), “O certo é que, terminada a iniciação, depois da iluminação final, o fiel tinha o sentimento de ter sido transformado por dentro”. Como postula o helenista Walter Burkert (1985, p. 161), a volta de Perséfone, pelo pacto selado entre Zeus, Deméter e Hades, simboliza o renascimento para a vida terrestre:

To be carried off by Hades and to celebrate marriage with Hades become common metaphors for death, especially of girls. [...] What the myth founds 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.

Por fim, quer nos parecer que o desabrochar de Maria da Glória para a vida sexualmente ativa, a partir do despertar erótico, exige da donzela a entrega voluntária e incondicional aos seus impulsos sexuais. Essa entrega, por sua vez consumada com o amigo do pai, esbarra no limite da espera pelo pretendente,

implicando, ainda, a morte de uma expectativa ingênua. A iniquidade do relacionamento de Glorinha com o estéril nhô Gulaberto Gaspar é desfeita pela visão iniciática que Leandra-metade-Diotima tem sobre o amor, e respaldada, sobretudo, pelo zelo que Leandra-metade-Deméter tem pela cunhada.

Curioso é notar o entrelaçamento de narrativas aparentemente tão distantes no tempo e no espaço, mas que imputam ao sentimento amoroso um mesmo movimento cíclico. Tanto o mito do resgate de Perséfone do mundo dos mortos, que patrocina a desistência de Maria de Glória em “Buriti”, quanto a argumentação platônica de que Eros age por carência de beleza, tem em comum o aspecto da renovação.

Uma perspectiva semelhante se dá entre os inuit, povos aborígenes do Canadá. Identificado pela pesquisadora e psicóloga Clarissa Pinkola Estés (1994, p. 165) sob a fórmula *vida-morte-vida*, o movimento de animação, declínio e reanimação dos relacionamentos amorosos também aparece nessa tradição. A narrativa “A Mulher-Esqueleto”, em que um homem pesca do fundo do mar uma mulher em ossos, abençoa as histórias reais de amor. Segundo a analista, o mito inuit traduz, simbolicamente, uma constante: “À medida que se começa a avaliar os padrões da vida-morte-vida, podem-se prever os ciclos do relacionamento em termos do excesso seguindo-se à falta, e do desgaste seguindo-se à abundância” (Id., p. 189). Assim, se não temos a nossa disposição a descrição exata da cena do pedido de Miguel à Maria da Glória em casamento, não nos faltam exemplos na história da literatura e mesmo na tradição filosófica de como o desejo erótico atua. Promovendo a comunicação entre o mortal e o sagrado, Eros sustenta a imaginação do leitor de *Corpo de Baile*.

Conclusão

Feitas as análises, uma a uma, das sete narrativas que compõe *Corpo de Baile*, aferida nelas a constância do léxico erro enquanto princípio formal estruturante e índice de um tratamento epistemológico, conjecturamos que se o autor não planejou o desdobramento do uso insistente do termo, deu margem para que sua leitora, no rastro da palavra, forjasse uma noção de engano em diálogo com o erro trágico, seu reverso. Da leitura revisionária da tragédia grega, Guimarães Rosa faculta a felicidade enquanto travessia. Baseados no princípio da “suspensão da descrença” na leitura de uma obra de ficção, fazemo-nos cúmplices do desejo de Miguel, em Buriti. Sobre esse princípio, explicita o teórico Umberto Eco (ECO, 1994, p. 81):

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Tradicionalmente compreendido enquanto falta de observância religiosa (*hamartía*), desrespeito às condutas sociais (*hýbris*) e até perda do controle psíquico (*áte*), o erro trágico põe em xeque uma ordem – a vontade divina, obrigando o herói a deliberar por conta própria, sem êxito. Momento único no mundo antigo, a tragédia grega inaugura a problemática da vontade humana. Irreversível, o erro trágico revela ao homem sua condição de existência sempre precária quando comparada à eternidade soberana dos deuses.

Passado o tempo desde o século de ouro ateniense, *Corpo de Baile*, permeado por poluição (*hamartía*), transgressão (*hýbris*) e cegueira (*áte*), parece não apenas resgatar a falta cometida pelo herói da tragédia, como reverter, a favor do seu protagonista, as consequências de uma decisão prematuramente tomada. Nesse sentido, o ciclo rosiano vai do erro ao seu reverso, e a noção de erro deduzida do conjunto é subvertida todo o tempo, não em direção ao acerto – o reverso esperado – mas em direção a outro entendimento da vida, do mundo.

Se até então o erro não tinha se tornado evidente, já na primeira narrativa do conjunto, “Campo Geral”, demonstramos que o impasse ao qual seu protagonista está submetido entre a satisfação imediata de um desejo – ver a felicidade da mãe – e a escolha pela retenção em nome de uma ordem familiar vigente, sensibiliza suficientemente o leitor, que se surpreende com o desfecho da história – o retorno do Tio à casa.

Partindo da perspectiva que se delineia a Miguilim com o uso dos óculos, isto é, a descoberta da beleza do Mutum, e com a viagem rumo à cidade, uma mudança de estilo de vida é promovida. Se Miguilim fora capaz de mudar para melhor sua vida, por empatia, o leitor é levado a empreender o conjunto como um todo, nele se enveredando até ver o florescimento de Miguel, em “Buriti”.

Não estamos com isso preenchendo a lacuna do silêncio do protagonista da última história com a formalização do pedido de casamento à Glória. Estamos tão somente chamando a atenção para o fato de que a confissão do seu desejo, casar-se com Glória, redimensiona o sofrimento da escolha afetiva da criança de outrora no adulto de agora, em termos ficcionais. Se criança Miguilim se viu constrangido a calar um desejo; adulto, Miguel rompe com o silêncio e verbaliza a vontade.

Sob o processo de maturação ou do florescimento humano, a passagem de Miguilim a Miguel seria a história das histórias de *Corpo de Baile*, despertando no leitor uma motivação. Ou como diz Umberto Eco (ECO, 1994, p. 93): “Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana”.

Tomado do início ao fim, *Corpo de Baile* problematiza a escolha amorosa, nas suas dimensões psíquicas, sociais e espirituais. Assim é que a cadeia estabelecida pela periodicidade do léxico erro põe em movimento o anseio pelo Outro. No primeiro caso, Miguilim, mesmo mais afeito ao Tio que ao próprio Pai, não cede à imediatez proporcionada pelo bilhete, deixando ao cargo da vigência da tradição a reorganização do cosmos de Buriti, sua beleza.

Paradoxalmente, na medida em que Miguilim opta pela manutenção da estrutura patriarcal centralizada na figura austera do Pai, o desenrolar dos acontecimentos levam ao triunfo do Tio. Assim, o erro inicial no qual o herói mirim está imerso, expresso em “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo” (ROSA, 1984, p. 15), predica o alcance da sua

visão, isto é, a compreensão de que é capaz de ter sobre o emaranhado dos relacionamentos sexuais do Mutum. Em outras palavras, quanto mais Miguilim se reconhece nesse limite, acatando a autoridade dos conselhos de Dito, tanto melhor evita a tragédia familiar. Se a disputa pela Mãe não evita o suicídio do Pai, a recusa em entregar o bilhete ao menos impede que essa morte se dê pelas mãos do Tio. O erro de Miguilim, seu entendimento rarefeito, desfeito pelas palavras de Dito, converte uma *hamartía* em sabedoria.

Na esteira revisionária da falta trágica, Manuelzão, de “Uma estória de amor”, também supera seus próprios limites, ao decidir chefiar a próxima comitiva – mesmo com a dor no pé e com as diferenças com o filho expostas. Se ao longo da narrativa, Manuelzão titubeava com a próxima carreira, ao final do conto, o administrador da fazenda se entusiasma com a história contada pelo velho Camilo do Menino que doma um Boi, e escolhe seguir viagem mais uma vez.

Manuelzão, ao comparar-se insistentemente com o filho, está à beira de um ataque (*áte*), chegando a responsabilizar Adelço pela seca do riacho que beirava a casa (ROSA, 1984, p. 155):

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 escarneia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido esse erro?

Ele, tão produtivo, não formara a família que o filho, insolente, esbanjava. Seu erro, o de não acreditar na própria autoridade, é poeticamente transposto ao vaqueiro que, nas palavras do velho Camilo, alcança o feito de amansar uma fera, um boi bravo. Ainda na cantiga do velho Camilo, o Menino há de batizar os chifres do animal até então indomável. Para tanto, o vaqueiro chega à morada do Boi Bonito, as margens de um riachinho que nunca seca (ROSA, 1984, p. 253). Devolvendo ao boi o medo que tem do seu olhar bravio, o vaqueiro faz o bicho se deitar. A luta do vaqueiro com o boi não é senão o esforço de Manuelzão em chefiar a próxima comitiva. O domínio do Menino sobre o Boi não é se não a possibilidade de recuperação do riacho que margeia a sua casa.

Na toada de uma canção e o reconhecimento de si decorrente dessa escuta, está o erro de Pedro Orósio, protagonista de “O recado do morro”. Prestes a cair

na armadilha planejada pelos próprios camaradas, Pê Boi se vê na morte do Rei Menino. Composta pelo violeiro Laudelim, a letra traz o assassinato de um rei por sete guerreiros desleais. Perguntado pela Morte “A tua sorte/pode mais que o teu valor”, o Rei busca responder junto aos sete guerreiros. Da defesa contra os sete, mortos um a um, o próprio Rei morre. É no momento mesmo em que se flagra rodeado por sete colegas, que Pedro Orósio antevê a própria morte: “Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição?” (ROSA, 2001, p. 103).

Porém, diferentemente do rei, Pê Boi não mata Ivo, articulador da armadilha e seu principal adversário. Comparado insistentemente ao porte de um gigante, Pedro Orósio poupa Ivo: “Com asco, com pena, então o depositou, o depôs, menino, no centro do chão” (ROSA, 2001, p. 104), e volta aos seus Gerais.

A pergunta que fica é: porque Ivo nutriria tamanha rivalidade com Pê Boi? A resposta talvez esteja no seu próprio comportamento libidinoso (ROSA, 2001, p. 32):

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.

Na ultrapassagem da contenção erótica, a *hýbris* propriamente de Pedro Orósio – sua gula - é que reside o erro do enxadeiro. Não fosse a inspiração poética de Laudelim, seu elo na cadeia de envio e reenvio do recado do morro da Garça, Pê Boi teria a mesma sina do Rei Menino.

Estreitando os laços entre autor, obra e audiência, está o relato do vaqueiro Grivo ao patrão, Cara de Bronze. Personagem que empresta o nome ao título do conto, Cara de Bronze é o único caso e, por isso, o caso paradigmático do conjunto *Corpo de Baile*, em que o léxico erro não aparece explicitado. Ao contrário das demais histórias, em “Cara de Bronze” será justamente a ocorrência do reverso do termo, “O tiro não acertou. O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo” (ROSA, 2001, p. 172), que apaziguará o homem no leito da morte.

Ciente do fim, Cara de Bronze encomenda ao seu empregado mais hábil na arte da fabulação a lhe trazer a descrição do véu de uma noiva, aquilo que perdera

em vida. Durante a viagem, Grivo, assim como o próprio Segisberto Saturnino, desperdiçara a oportunidade de se casar. Pela paixão suscitada, o relato do Grivo do escape dessa noiva sela uma empática relação entre patrão e empregado. Tendo alcançado o coração do chefe, cujo comportamento ambicioso e utilitarista patrocina a alcunha, Grivo, ao compartilhar a experiência com os demais trabalhadores da fazenda, descobre a verdadeira trajetória de patrão: aquele que, acreditando ter cometido parricídio, foge e prospera.

De tamanha poluição (*hamartía*) foi possível rastrear o parentesco desse herói rosiano com Édipo, de Sófocles. Se, por um lado, Édipo, na tentativa de evitar o parricídio, foge e prospera; por outro, Cara de Bronze, na inversão da ordem dos acontecimentos, encontra remissão das chagas em aberto.

O elixir necessário à vida de Cara de Bronze é transfigurado nas palavras consoladoras de Dona Rosalina, curandeira que irá abrandar as desconcertantes paixões de Lélío, em “A estória de Lélío e Lina”. Numa busca incessante pela amada, Lélío, vaqueiro forasteiro, relaciona-se com várias mulheres da fazenda à que aporta. Do puramente carnal com prostitutas ao idealismo afetivo com moças locais, Lélío se encontra discretamente com Jiní, esposa de um dos vaqueiros.

Lasciva, Jiní trai a confiança de Lélío com um terceiro, despertando a ira (*áte*) do jovem forasteiro. O erro de Lélío, acreditar que desejo pela alteridade alcançaria seu alvo com o prazer momentâneo do sexo, expõe a fragilidade de que são construídos os relacionamentos afetivos. Quem, contudo, consegue verbalizar tamanho desencontro é sua amiga e confidente, a velhinha Dona Rosalina (ROSA, 2001, p. 294):

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 tirava de por mão para alguma loucura; mas, se nele mesmo o engano era corpo, e repente de corpo, que dirá de Jiní; quem tinha culpa? Estava certo? Estava errado?

Desfeito o embaraço de tantas tentativas frustradas de relacionamento pelos conselhos da feiticeira do amor, reanima em Lélío a lembrança da mulher por quem mais ansiara. Distinta e longe de todas, a Moça Linda do Paracatu revela a Lélío um senso de valor, ser alguém melhor do que ele mesmo já é, como resume Dona Lina (ROSA, 2001, p. 276):

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 a licença de pensar nela sem a necessidade de pensar logo também no que você é e não é, no que você queria ser...

O valor subjetivo da integridade é o lastro de dignidade do relacionamento afetivo. Este parece ser precisamente o tema mais caro de “Dão-Lalalão”, cujo protagonista, Soropita, um ex-jagunço, vacila diante da possibilidade do passado da sua esposa, Doralda, um ex-prostituta, vir a ser descoberto pelo amigo de farra, Dalberto, e por um rival de profissão, Iládio.

O hipotético desbrío atormenta o pistoleiro desde o encontro até a despedida de Dalberto, forçando o ex-jagunço a contornar seu poder bélico, sua sombra, sua *hýbris*. Testando a seriedade do amigo no trato com a esposa, Soropita descobre o valor da amizade. Poupano Iládio da morte, Soropita descobre o valor do perdão. O desdobramento dos sentidos interpessoais do amor converte a negatividade da transgressão inicial do jagunço, ter-se casado oficialmente com uma prostituta, legitimando de uma vez por todas esse matrimônio.

Tendo ainda sofrido de impotência sexual com a própria Doralda, Soropita zela por uma honra acima de qualquer suspeita, como confessa (ROSA, 1988, p. 29): “[...] ele não queria o reino dos amargos, o passado nenhum, o erro de um erro de um erro.” Paradoxalmente, esse orgulho, sua vaidade diante da mulher, antes de confirmar o esteriótipo machista do homem branco, vela pelo conforto da esposa, como afirma (ROSA, 1988, p. 82): “Não podia tomar a resolução do Campo Frio. Não tinha direito de fazer, era uma judiação com Doralda, que não merecia. Um homem não é um homem, se escapa de não pensar primeiro na mulher.”

Não menos devente à dinâmica rigorosa do relacionamento afetivo, o veterinário perfeccionista Miguel, de “Buriti”, pretende se casar com Maria da Glória, mas cala esse desejo. Como descrito (ROSA, 1988, p. 106): “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”.

Ciente do erro a que pode estar submetido, Miguel opera uma verdadeira promoção na trajetória vital dos heróis de *Corpo de Baile*. Quando menino,

Miguelim experienciara a rivalidade entre o Tio e o Pai. Adulto, Miguel sofre o impasse da diligência: se abrir ou não à alteridade na vida a dois, aderir ou não ao estatuto frágil da afetividade.

O silêncio do pretendente, no entanto, aflige a moça, que sede aos impulsos sexuais com outro. A confiança no retorno do herói será resgatada pela cunhada, Leandra, cuja coragem assemelha à de um homem. Nesse ínterim, Glória confessa suas fantasias sexuais à amiga, que acolhe a virgem como uma mãe. Visionária, Leandra deposita no veterinário de fora a chance da renovação da vida na fazenda do Buriti, mantendo acesa a chama em Glória.

Suspensa no momento mesmo em que Miguel, enfim, confessa sua intenção de se casar com Maria da Glória, a narrativa deleita o leitor com a decisão da própria Leandra em enfrentar a resistência do sogro (ROSA, 1988, p. 251): “- Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...”

Referências bibliográficas por capítulo

1. INTRODUÇÃO

ASSIS, Machado. **O Alienista**. Coleção Grandes Mestres da Literatura Brasileira. SP: Escala.

BADIOU, Alain e Truong, Nicolas. **Elogio ao amor**. Trad. Dorothée de Bruchard. SP: Martins Fontes, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. RJ: Zahar, 2004.

COUTINHO, Eduardo F. **Grande Sertão: Veredas – Travessias**. SP: É Realizações, 2013.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. SP: Cia das Letras, 2012.

DODDS, E. R. “On Misunderstanding the *Oedipus Rex*”. In: GREECE AND ROME, 2nd. series, v. 13, n. 1, p. 37-49. Disponível em:

http://www.jstor.org/stable/642354?seq=1#page_scan_tab_contents

ECO, Umberto. Seis passeios pelo bosque da ficção. Trad. Hildegard Feist. SP: Cia das Letras, 1994.

FRANKFURT, Harry G. **As razões do amor**. Trad. Marcos Marcionilo. SP: Martins Fontes, 2007.

FERRY, Luc. **Do amor**. Trad. Rejane Janowitz. RJ: DIFEL, 2013.

NUSSBAUM, Martha. **Paisajes del pensamiento**. Trad. Aracel Maira. Madri: Industrias Graficas Huertas, 2008.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Mário da Gama Kury. In. **A trilogia tebana**. 9^a ed. RJ: Jorge Zahar, 2001.

VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. SP: Perspectiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina. “*Corpo de Baile: romance, fragmentação, polifonia*”. In: **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Regina Zilberman (org.). Porto Alegre, EDIPUCRS, 2007.

2. CAMPO GERAL

ADRIANO FILHO, J. Mudança de paradigma e interpretação das parábolas evangélicas. In: ESTUDOS DE RELIGIÃO, v. 26, n. 42, 2012, pp. 52-64. Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/3091>.

ARAÚJO, H. V. de. **Raiz da alma** SP: Edusp, 1992.

ARRIGUCCI JÚNIRO, D. O mundo misturado. In: NOVOS ESTUDOS. SP, n. 40, 1994, pp. 7-29.

BIZZARRI, E. **J. Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano**. SP: Queiroz Editor, 1981.

- CHIAPPINI, L., Curt Meyer-Clason. In: SCRIPTA. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 369-378, 1º sem. 2002.
- DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes**. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. SP: Cia das Letras, 2012.
- DESCARTES, R. **Discurso do método**. Trad. Pietro Nasseti. SP: Martin Claret, 2000.
- DETIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia Antiga**. Trad. Andréa Daher. RJ: Jorge Zahar, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** Trad. Cecília Ciscato. SP: 34, 2016.
- DUARTE, M. C. T. e TEODORO, M. A. de A. Entre perdas e ganhos: uma leitura de Miguilim, de João Guimarães Rosa. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antiores/anais16/sem08pdf/sm08ss01_06.pdf.
- FRAGATA, C. **João, Joãozinho, Joãozito**. RJ: Galera, 216.
- LIDELL & SCOTT. **Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1949.
- LIMA, Sônia Maria van Dijk (org.). **Ascedino Leite entrevista Guimarães Rosa**. 2ª ed. João Pessoa: ED. Universitária, 2000.
- LISBOA, H. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: **Rosa, João Guimarães. Ficção completa**. RJ: Nova Aguilar, 1994. v. 1. pp. 112-133.
- NUSSBAUM, M. **Justicia Poética**. Trad. Carlos Gardini. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1997.
- RICOEUR, P. **Percursos do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. SP: Loyola, 2006.
- ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. 9ª ed. RJ: Nova Fronteira, 1984.
- SILVA, S. da. “Miguilim: a construção do ser-aí”. In: **Corpo de Baile: viagem, romance e erotismo no sertão**. Regina Zilberman (org.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp.15-30.
- SOARES, C. C. O olhar de Miguilim. In: O EIXO E A RODA. v. 14, 2007, pp. 147-167.
- YUNES, Eliana. “Infância e Infâncias Brasileiras: a representação da criança na literatura”. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, PUC-RIO. RJ: 1986.

3. UMA ESTÓRIA DE AMOR

- AGAMBEM, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARAÚJO, H. V. de. **A raiz da alma**. SP: Edusp, 1992.
- CHIAPPINI, L. “O direito à interioridade em João Guimarães Rosa”. In: **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Ligia Chiappini e Marcel Vejmelka (org.). RJ: Nova Fronteira, 2009.
- HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. SP: Iluminuras, 2001.
- LIDDELL & SCOTT'S **Grek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon, 1949.
- NIETZSCHE, F. “Da utilidade e desvantagem da História para a vida”. In: **Obras incompletas**. Coleção Os Pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª ed. SP: Abril Cultural, 1983.

RAGUSA, G. Da castração à formação: a gênese de Afrodite na *Teogonia*. In: LETRAS CLÁSSICAS, nº 5. SP: Edusp, 2001.
 ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. 9ª ed. RJ: Nova Fronteira, 2001.

4. O RECADO DO MORRO

ARAUJO, H. V. de. **A raiz da alma**. - SP: Edusp, 1992.
As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade. Fernando Muniz (org.). - RJ: 7 Letras, 2011.
 DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Trad. Paulo Domenech Oneto - SP: Escuta, 2002.
 2009.
 GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 4ª ed. - RJ: Bertrand Brasil, 2000.
 HAVELOCK, E. A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**; trad. Ordep José Serra - SP: Editora da UNESP, 1996.
 HEIDEGGER, M. **Sobre a essência da verdade**. In *Os Pensadores*. Trad. Ernildo Stein. SP: Abril, 1979.
 HEIDEGGER, M. **Sobre a essência da verdade**. In *Os Pensadores*. Trad. Ernildo Stein. SP: Abril, 1979.
 HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. - SP: Iluminuras, 2006.
 _____. **Teogonia, a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. - SP: Iluminuras, 2001.
 HEUBECK, A.; WEST, S. e HAINSWORTH, J. B. **A commentary on Homer's Odyssey**, v. I. - Oxford: Clarendon, 1991.
 HOMERO, **Íliada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. - RJ: Ediouro, 2001.
 _____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 5ª ed. - RJ: Ediouro, 2002.
 LIDDELL & SCOTT'S **Grek-English Lexicon**. - Oxford: Clarendon, 1949.
 PLATÃO, **Íon**. Trad. Humberto Zanardo Petrelli.
 In: http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml, acesso em 16 de jun. de 2015.
 MUNIZ, F. **Odiseu e os limites do homem**. In: CADERNOS DE LETRAS DA UFF, Niterói: 1998, p. 33-39.
 RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Neto. 2ª ed. - SP: 34, 2009.
 RICOEUR, P. **Percurso do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. SP: Loyola, 2006.
 ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 9ª ed. - RJ: Nova Fronteira, 2001.
 VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. - SP: Perspectiva, 2005.
 VIDAL-NAQUET, P. **O mundo de Homero**. Trad. Jônatas Batista Neto. SP: Cia das Letras, 2002.

5. CARA DE BRONZE

ARAUJO, H. V. de. **A Raiz da Alma**. SP: Edusp, 1992.
 ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. E. de Sousa. Brasília: Imprensa Nacional, 1994.

- AUGUSTO, M. das G. de M., “‘Em casa de caranguejo, pele fina é maldição’: filosofia e sofística em *Tutameia* de João Guimarães Rosa”. In: HUMANITAS, vol. 63. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011, p. 605-636.
- BENJAMIN, W. “O Narrador”. In: **Magia e técnica, arte e política**. SP: Brasiliense, 1994.
- BIZZARRI, E. J. **Guimarães Rosa: Correspondência com o Tradutor Italiano**. SP: T. A. Queiroz, 1981.
- BURKEERT, W. **Greek Religion**. Cambridge: Harvard, 1985.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa leitor de Homero. In: REVISTA USP, nº 36, dez.-fev. SP: Edusp, 1997-98, p. 46-73.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. SP: Contraponto, 2013, p. 258.
- DODDS, E. R. “On Misunderstanding the *Oedipus Rex*”. In: GREECE AND ROME. 2nd. Series, v. 13, n. 1, p. 37-49. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/642354?seq=1#page_scan_tab_contents.
- ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. SP: Cia das Letras, 2002.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. RJ: Bertrand Brasil, 2000.
- HESÍODO, **O trabalho e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. – SP: Iluminuras, 2006.
- HEUBECK, A., WEST, S. e HAINSWORTH, J. B. **A commentary on Homer’s Odyssey**, v. I. Oxford: Clarendon, 1991.
- HILL, Amariles Guimarães. “Cara de Bronze”. In: NAVEGAÇÕES, v. 2, n. 2, p. 91-104. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/6391/4657>
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. RJ: Ediouro, 2001.
- _____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. RJ: Ediouro, 2002.
- LACERDA, J. A. de. “O tempo anacrônico nos *Atlas* de Warbur e Richter”. Dissertação de mestrado. BH: UFMG, Biblioteca Digital, 2004.
- LIDDELL & SCOTT’S. **Grek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon, 1949.
- LIMA, Sônia Maria van Dick (Org.). **Ascedino Leite entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Ed. Unniversitária/UFPB, 1997.
- LORENZ, G. **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: E.P.U., 1973.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome: leitura de Guimarães rosa à luz do nome de seus personagens**. RJ: Imago, 1976.
- MEYER, S. S., “Platão e a Lei”. In: **PLATÃO**. Benson, H. (org.) ARTMED, 2006, p. 348-36.
- MICHAUD, P. A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. SP: Contraponto, 2013.
- NUNES, B. **O dorso do tigre**. SP: Perspectiva, 1976.
- NUSSBAUM, M. **Justicia poética**. Barcelona: Andres Bello, 1995.
- _____. **Paisajes del Pensamiento**. Barcelona: Paidós, 2008.
- ROSA, J. G. **Ave, Palavra**. 3ª ed.. RJ: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. RJ: Nova Fronteira, 2001.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Mário da Gama Kury. RJ: Jorge Zahar, 2001.
- VERNANT, J. P. **Mito e Pensamento entre os Gregos**. SP: EDUSP, 1973.
- _____. e VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. SP: Perspectiva, 2005.
- WARBURG INSTITUTE, THE.
Disponível em: <http://warburg.library.cornelle>

6. A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA

- ARAÚJO, H. V. de. **A raiz da alma**. SP: EDUSP, 1992.
- ARMANDE, A. H. K. “Representações arquetípicas em ‘A estória de Lélío e Lina’”. In: **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Regina Zilberman (Org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp. 85-100.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro de Gerd Bornheim. In: PENSADORES. SP: Abril Cultural, 1973.
- BÍBLIA SAGRADA**. SP: Paulinas, 2005. 1472p.
- BIZZARRI, E. J. **Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano**. 2ª ed. SP: T. A. Queiroz, 1980.
- BURKERT, W. **Greek Religion**. Translated by John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- COMPTE-SPONVILLE, A. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Trad. Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2014.
- LÉXICO DE PLATÃO**. Christian Schäfer (Org.). Trad. Milton Camargo Mota. SP: Loyola, 2012.
- MELO e SOUZA, R. O magistério erótico de “A estória de Lélío e Lina”. In: REVISTA CONFRARIA, nº9/2006. Disponível em: [http://confrariadovento.com/revista/numero 9/ensaio02.htm](http://confrariadovento.com/revista/numero%209/ensaio02.htm).
- NUNES, B. **O dorso do tigre**. SP: Perspectiva, 1976.
- PASSOS, C. R. P. “Vozes femininas na obra de G. Rosa”. In: **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Ligia Chiappini e Marcel Vejmelka (Org.) RJ: Nova Fronteira, 2009, pp. 182-189.
- PLATÃO. “O banquete”. In: **Diálogos V**. Trad. Edson Bini. SP: EDIPRO, 2010.
- ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 9ª ed. RJ: Nova Fronteira, 2001.
- SPERBER, Suzi Frankl. As palavras de chumbo e as palavras aladas. In: FLOEMA. Ano II, n. 3, 2006, p. 137-157. Disponível em: <http://www.periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/92/100>

7. DÃO-LALALÃO (o devente)

- ARAÚJO, E. L. O baile de Eros em Dão-Lalalão: o projeto estético da novela roseana. Disponível em: http://www.cultura.ufpa.br/rcientifica/artigos_cientificos/ed_08/pdf/elissandro_araujo.pdf.
- ARAÚJO, H. V. de. **Raiz da alma**. SP: Edusp, 1992.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. SP: Abril Cultural, 1973.
- BÍBLIA SAGRADA** Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. SP: Paulus, 1990.
- BIZZARRI, E. J. **Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano**. SP: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BORDINI, M. da G. “Dão-Lalalão” – assim é se lhe parece. In: **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Regina Zilberman (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. pp. 101-108.
- BURKERT, W. **Greek Religion**. Harvard: Blackwell Publishing, 1985.

- COMTE-SPONVILLE, A. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Trad. Eduardo Brandão. 2. Ed. SP: Martins Fontes, 2009.
- DÉTIENNE, M. e VERNANT, J.- P. **Métis: as astúcias da inteligência**. Trad. Filomena Hirata. SP: Odysseus, 2008.
- EICHENBERG, R. C. “Dão-Lalalão”: entre andanças poéticas. In: **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Regina Zilberman (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. pp. 109-122.
- GONÇALVES, H. M. Um olhar indiscreto e desconstrutivo sobre as interpretações do Cântico dos Cânticos. In: REVISTA INCLUSIVIDADE 2. Ano 1, n. 2, 2002, pp. 1-26. Disponível em: http://www.dm.ieab.org.br/recursos/teologia/um_olhar_indiscreto_cantico_dos_canticos_humberto.pdf
- Léxico de Platão**. Christian Schäfer (org.). Trad. Milton Camargo Mota. SP: Loyola, 2012.
- MACHADO, A. M. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. 3. Ed. RJ: Nova Fronteira, 2003.
- MENESES, A. B. 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.
- PICHLER, N. A. As três formas de amizade na ética de Aristóteles. In: ÁGORA FILOSÓFICA. Ano 4, n. 2, 2004, pp. 193-207. Disponível em: [file:///C:/Users/Dell/Downloads/1488%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Dell/Downloads/1488%20(2).pdf).
- PLATÃO. **Diálogos V: O banquete; Mênon; Timei; Crítias**. Trad. Edson Bini. SP: Edipro, 2010.
- PRADO JR., B. “O destino decifrado”. IN: _____. **Alguns ensaios**. SP: Max Limonad, 1985, p. 195-226.
- POMEROY, S. B. **Goddesses, Whores, Wives and Slaves: women in Classical Antiquity**. NY: Schocken Books, 1976.
- RICOEUR, P. **Percursos do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. SP: Loyola, 2006.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. SP: Nova Aguilar, 1994.
- _____. **Noites do Sertão**. RJ: Nova Fronteira, 1988.

8. BURITI

- ARAÚJO, H. V. de. **A raiz da alma**. SP: Edusp, 1992.
- _____. **O espelho**. SP: Mandarim, 1998.
- BURKERT, W. **Greek Religion**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- CHIAPPINI, L. Curt Meyer-Clason. In: SCRIPTA, BH, v. 5, nº 10, 2002, pp. 369-378.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com lobos**. Trad. Waldéa Barcellos. RJ: Rocco, 1994.
- GRIMAL, P. **Dicionário na mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. RJ: Bertrand Brasil, 2000.
- HESÍODO. **Teogonia**. Trad. JAA Torrano. SP: Iluminuras, 2001.
- LIDDELL AND SCOTT. **Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1949.
- LIMA, L. Costa. **A metamorfose do silêncio**. RJ: Eldorado, 1974.

- MACHADO, A. M. **O recado do nome**. RJ: Imago, 1976.
- MUNIZ, F. **Prazeres ilimitados**. RJ: Nova Fronteira, 2015.
- NUSSBAUM, M. **A fragilidade da bondade**. Trad. Ana Aguiar Cotrim. SP: Martins Fontes, 2009.
- OLIVEIRA, M. A natureza, o divino e o instinto: o processo de erotização em “Buriti”. In: **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Regina Zilberman (Org.) Porto Alegre: Edipucrs, 2007, pp.123-136.
- PLATÃO. **Diálogos V**: O banquete; Mênon; Timeu; Crítias. Trad. Edson Bini. SP: Edipro, 2010.
- RAVANELLO, T. e MARTINEZ, M. de C. Sobre o campo amoroso: um estudo do amor na teoria freudiana. In: **CADERNOS DE PSICANÁLISE (CPRJ)**, RJ, v. 35, nº 29, 2013, pp. 159-183.
- RONCARI, L. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. In: **REVISTA DO IEB**, nº 46, 2008, pp. 43-80.
- ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. RJ: Nova Fronteira, 1988.
- _____. **Noites do sertão**. RJ: Record, 1988.
- VERNANT, J.-P. **Mito e religião na Grécia antiga**. Trad. Joana Angélica D’Avila Melo. SP: Martins Fontes, 2006.