

A INSISTÊNCIA DO VOCÁBULO ERRO EM *CORPO DE BAILE*, DE GUIMARÃES ROSA: UNIDADE E REVERSÃO

Clarissa Marchelli²

Resumo: O presente trabalho visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado às trajetórias seus heróis. O trabalho apresenta uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que nesse ciclo 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 essa escolha lexical responde à necessidade dos heróis rosianos refutarem a si próprios, amparados pela emoção, e não exclusivamente pela razão. Se, por um lado, o método cartesiano de eliminação da dúvida e sua indelével conclusão - “Penso, logo existo” - coroa as faculdades cognitivas; por outro, pensadores contemporâneos alegam o desempenho das emoções em situações de impasse. Na medida em que desfaz o erro de Miguel através da presentificação de Diotima nas reflexões de Leandra, Guimarães Rosa, em “Buriti”, atualiza o diálogo platônico, *O Banquete*. Da *hybris* trágica à noção filosófica de *eudaimonia*, Rosa aproveita as palavras de sacerdotisa Diotima para as reflexões de Leandra. Porém, mais do que desfazer na contemporaneidade um conflito outrora trágico, o autor ilustra no conjunto *Corpo de Baile* uma teoria da vontade humana mais harmônica com o imponderável.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Corpo de Baile. Erro. Tragédia. Eudaimonia.

Abstract: This paper aims to highlight the passages in which the error lexicon appears in *Corpo de Baile*, from Guimarães Rosa, understanding the term as the author's intuitive choice for construction and epistemological treatment given to his hero's trajectories. The work presents a counter-reading of the tragic error, arguing that in this cycle the perception of a mistake and the ethical questions that arise from it, constitute the Rosian argument of *Corpo de Baile*. The research sought to understand how this lexical choice responds to the need for Rosian heroes to refute themselves, supported by emotion, and not exclusively by reason. If, on the one hand, the Cartesian method of eliminating doubt and its indelible conclusion - "I think, therefore I am" - crowns the cognitive faculties; on the other hand, contemporary thinkers claim the performance of emotions in situations of impasse. Insofar as he undoes the error of Michael through the presentification of Diotima in the reflections of Leandra, Guimarães Rosa, in "Buriti", he updates the Platonic dialogue, *The Banquet*. From the tragic *hybris* to the philosophical notion of *eudaimonia*, Rosa uses the words of priestess Diotima for Leandra's reflections. However, rather than undoing contemporaneously a once tragic conflict, the author illustrates in the *Corpo de Baile* a theory of human will more harmonious with the imponderable.

Keywords: Guimarães Rosa. Corpo de Baile. Error. Tragedy. Eudamonia.

² Doutoranda em Teoria e História Literária, Unicamp, clarissa.catarina@gmail.com. Bolsista CNPq.

Discorrendo sobre o potencial universal de fabulação, uma virtualidade de elaborar narrativas ficcionais presente em todos os seres humanos, a pesquisadora Suzi Frankl Sperber vê na literatura um elixir (SPERBER, 2012, p. 18): “No jogo entre o eu-lírico e o outro, entre realidade externa e interna, entre confronto, limite e superação, entre desesperança e esperança na vida, reafirmada, a literatura é capaz de construir uma hierofania”. Contudo, para que o significante porte o significado de milagre, a palavra ficcional se faz consciente de si: “Mas esta [a literatura] tem origem na vida profana (Id., ib.).

Motivada pelo poder de decisão que cada um de nós carrega consigo, pude encontrar na obra de Guimarães Rosa, mais especificamente no conjunto *Corpo de Baile* (1956), um alívio na representação dos conflitos internos sofridos pelos homens em situação de impasse. Se elencarmos cada um dos protagonistas desse ciclo rosiano, veremos que todos, invariavelmente, estão submetidos a uma decisão. Tomando a primeira, a quarta (central) e a sétima e última narrativa, temos uma panorâmica da estrutura de *Corpo de Baile*: um erro e seu desvio.

Já na narrativa inaugural, em “Campo Geral”, uma criança reflete quando incumbida de entregar um bilhete do tio à mãe. Miguilim, indeciso ante a responsabilidade do bilhete, pergunta ao irmão (ROSA, 1984, p. 74): “-Dito, como é que a gente sabe ao certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?”. Na narrativa central, “Cara de Bronze”, um homem no leito da morte visita o passado para se redimir de uma escolha pregressa. Cara de Bronze, apaziguado com a descrição do véu de uma noiva, pede ao empregado (ROSA, 2001, p. 173): “Eu queria que alguém me abençoasse...”. Por fim, em “Buriti”, Miguel se apaixona e hesita em pedir a mão da amada em casamento ou não. O diligente veterinário Miguel, ao chegar na fazenda do Buriti Bom, pondera (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.”

Paralelamente à deliberação de ordem afetiva, a ocorrência sistemática do léxico **erro** imprimindo à escrita rosiana uma investigação sobre as paixões humanas e suas irrevogáveis consequências. A regularidade desse vocábulo desperta no leitor de *Corpo de Baile* a curiosidade pelo conjunto como um tudo. Inaugural, a ocorrência do termo em “Campo Geral” esboça um dilema no âmago de Miguilim:

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. (ROSA, 1984, p. 14).

Perfazendo o conjunto, o leitor descobre que o Miguilim de “Campo Geral” volta Miguel em “Buriti” sob a mesma advertência:

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. (ROSA, 1988, p. 106).

Desde a tragédia grega, a questão da deliberação humana é problematizada através da dissonância entre uma predição divina e a vontade pessoal do herói, como elucidam os helenistas franceses J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet:

Portanto, se é que há vontade, ela não seria uma vontade autônoma no sentido kantiano ou mesmo simplesmente tomista no termo, mas uma vontade amarrada pelo temor que o divino inspira, se não constrangida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo. (VERNANTA; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 28).

Partindo da insistência do verbete **erro** em *Corpo de Baile*, que na sua regularidade imprimiu na escrita rosiana uma discussão sobre a inexorabilidade do equívoco, o presente estudo visa abranger as sete narrativas de *Corpo de Baile* numa espiral cíclica e ascendente. Mais, ao situar o protagonista 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:

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. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 49, grifo nosso).

Tendo chegado de viagem, a lembrança mais significativa que Miguilim 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 irmãozinho Dito, Miguilim nunca se convence das respostas que recebe. De uma intuição ainda vaga e pueril relativa à qualidade do lugarejo, delinea-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. 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”.

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:

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. (FRAGATA, 2016, p. 17).

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. Tamanha profundidade comportamental é explorada semanticamente através do léxico **erro**,

expressão do seu primeiro impasse. 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 dos problemas éticos acometido a Miguilim, o comportamento adúltero da Mãe o obriga a tomar uma decisão: apoiar Tio Terêz, com quem tem proximidade afetiva, ou seguir respeitando a autoridade do Pai, com quem tem desavenças. Para frustração do leitor - que, por empatia, torce pela felicidade da Mãe - Miguilim recusa entregar o bilhete do Tio. 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:

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. (ROSA, 1984, p. 72)

De uma patologia oscilante entre o medo e o prazer à decisão que o herói se vê impelido a tomar, associamos a 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 convocamos, alegoricamente, o argumento cartesiano de uma moral provisória para suportar a própria errância:

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. (DESCARTES, 2000, p. 36).

No respeito à autoridade do Pai é que Miguilim – empoderado - presentifica o mito bíblico da adesão à palavra divina, argumento profetizado por Vovó Izidra. Nesse

sentido, sua recusa 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 [...]”. A cumplicidade com que os irmãos Miguilim e Dito se relacionam tanto compensa a rivalidade dos irmãos Pai e Tio Terêz, no mundo dos adultos, quanto representa a fraternidade entre os homens do mundo real.

Na fase primitiva de cada ser humano, o *infans* enuncia para o outro de si mesmo. Neste momento, ele tem uma atitude ímpar com relação a este outro: nele confia; a partir dele (da sua própria audição ou visão, ou apreensão do que foi construído por ele na continuidade da vida – expressa pela repetição –, a concepção da existência de poderes mágicos e mesmo o esboço de onipotência destes poderes – que poderão mais tarde ser associados ao poder de *sua* enunciação, ou ao poder da palavra em si. (SPERBER, 2012, p. 14).

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 no mundo homérico, ainda imbuída de uma eficácia, comenta o helenista Marcel Detienne:

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. (DETIENNE, 1981, p. 36).

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. (ADRIANO FILHO, 2012, p. 60)

Assim, a expressividade da passagem bíblica, o interdito do fratricídio, respalda a resistência de Miguilim em entregar o bilhete do Tio à Mãe. Tamanho sacrifício 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:

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. (ADRIANO FILHO, 2012, p. 56).

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.

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...” (ROSA, 1984, p. 142).

Da leitura revisionária da tragédia grega, Guimarães Rosa faculta a felicidade enquanto travessia. Um esboço daquilo a que nos referimos por felicidade, e suas emoções contingentes, é definido pela filósofa contemporânea, Martha Nussbaum:

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. (NUSSBAUM, 2008, p. 56, grifo nosso).

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, o herói de “Campo Geral” silencia a satisfação imediata e pessoal, desviando de um erro. Esse silêncio, paradoxalmente, evita o fratricídio e permite o retorno do tio.

Tradicionalmente compreendido enquanto falta de observância religiosa (*hamartia*), desrespeito às condutas sociais (*hybris*) e até perda do controle psíquico (*ate*), 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. Sobre a humildade ante o divino, define Aristóteles:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser alguém daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a).

Passado o tempo desde o século de ouro ateniense, “Campo Geral”, permeado por poluição (*hamartia*), transgressão (*hybris*) e cegueira (*ate*), parece não apenas resgatar a falta cometida pelo herói da tragédia, como reverter a favor do seu protagonista as consequências de uma decisão tomada sob ansiedade. Nesse sentido, o ciclo rosiano vai do erro ao seu reverso, e a noção de erro deduzida da narrativa é subvertida todo o tempo, não em direção ao acerto – o reverso esperado – mas em direção a outro entendimento da vida, do mundo.

O quarto conto do ciclo, por se tratar da narrativa de um homem no leito da morte, aparentemente destoa do mote do impasse. Numa leitura mais cuidadosa, entretanto, veremos que a decisão de Segisterbo Saturnino Jeia, protagonista do conto, há muito tempo se dera. Tentando compreender em que medida essa escolha, quando ainda jovem, implica toda a trajetória consecutiva do fazendeiro, analisamos a história do homem com consciência do seu fim, como argumenta a pesquisadora Amariles Guimarães Hill (HILL, 2009, p. 92): “Idoso, solitário, doente e pesado da culpa que nem era sua, a vida em si, as coisas dadas e feitas careceram de sentido para Segisberto. O Velho sofre mudança”.

O enredo do quarto conto de *Corpo de Baile* se resume à memória narrativa que

um empregado expõe ao seu patrão, a respeito de uma viagem encomendada. Enviado em missão a terras longínquas, o vaqueiro escolhido, Grivo, deve devolver a Cara de Bronze as impressões da travessia. Zeloso em tecer um registro relativamente sistematizado dessas recordações, Grivo lhe narra de modo organizado aquilo que sua memória selecionou, como atestamos na passagem: “Do que ele não via, não se perdia; do que não se lembrava” (ROSA, 2001, p. 159). Porém, mais do que recolher, organizar e expor o que viu, Grivo, na condição de narrador, resgata a própria história de vida do chefe, como infere Tadeu, o mais velho dos vaqueiros da fazenda: “Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!” (Id., p. 141).

Podemos corresponder à pergunta de Cara de Bronze pelas coisas a pergunta dos vaqueiros pela figura do patrão, e reconduzi-la de volta à narrativa do Grivo amparados pelas regras do jogo de leitura de um texto ficcional, segundo Umberto Eco (ECO, 1994, p. 98): “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio -, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram”.

A pergunta pela essência subjacente às coisas, na narração do Grivo, é explorada pela técnica do catecismo na inferência que vaqueiros fazem de uma imagem verossímil do patrão. Assim, se por um lado o jogo de pergunta-resposta dos trabalhadores encena a personalidade de Cara de Bronze, por outro, a narrativa do Grivo faculta aos leitores do conto o enigma da pessoa Segisberto Jeia Saturnin. Ao final da narrativa, relembra o vaqueiro decano: “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...” (Id., p. 172, grifo nosso). É precisamente essa informação de Pai Tadeu que completa a imagem que os empregados fazem do patrão, devolvendo a Cara de Bronze sua factual identidade: a trajetória daquele que, querendo **evitar** o parricídio, foge e prospera.

Por detectar o movimento mesmo da fuga, constante nas versões de “Cara de Bronze” e de *Édipo Rei*, a justaposição dessas imagens consegue desvendar o mistério que há por detrás da simbólica alcunha do protagonista rosiano. O movimento da fuga como *pathos*, isto é, índice sensorial de um universal, se presta aqui ao serviço de encontrar a substância mesma de que foi feita toda a trajetória utilitarista de Segisberto Saturnino. Quem nos propõe a justaposição de imagens como método de interpretação de um quociente é o historiador da arte, Aby Warburg.

Entendida como *sintoma*, a pretensão de Warburg foi a de decifrar a *forma patética universal*. Via patologia é que Warburg estabelece a relação entre os artistas da renascença italiana e a tradição grega antiga, ao se colocar a pergunta pela recorrência de traços culturais apolíneos e dionisíacos conjugados numa mesma imagem lá na Antiguidade e cá na Renascença. Ainda sobre os vestígios da cultura clássica, rastreada por Warburg no Renascentismo, o historiador da arte detecta, a partir de imagens difundidas pela imprensa e de troca de cartas entre os astrólogos da época, a frequente associação de Lutero, o líder protestante, com o deus pagão Saturno/Cronos. Em curioso ensaio, “A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero”, Warburg argumenta que, a despeito dos cálculos astrológicos, que se esforçam por comprovar matematicamente a profecia do nascimento do herege, há muito era esperada pelo imaginário cultural “a vinda de um monge que limparia e varreria a religião”, nas palavras do próprio Lutero (WARBURG, 2013, p. 546).

Se a prática mântica pagã do Renascimento não fez senão corroborar um inconsciente coletivo, o que Warburg descobre é exatamente o indiciário da complexa cultura helenística que sobrevive através dos tempos, até encontrar um novo suporte estético. Argumenta Warburg (Id., p. 542): “O temido fantasma da grande conjunção de Saturno e Júpiter bem como a figura do ‘pequeno profeta’ pertenciam, portanto, a um repertório muito anterior ao tempo da reforma. Por diversos motivos, porém, voltaram a exercer uma força renovada na época de Lutero”.

Assim é que podemos justificar a permanência, ou melhor, a sobrevivência do mito edipiano em Guimarães Rosa, a despeito da intencionalidade do autor. Valendo-se do quociente sugerido pelo atlas de Warburg (a justaposição de imagens artísticas a cenas do quotidiano), conseguimos detectar, por analogia, o que o conto “Cara de Bronze” deve ao mito trágico, mesmo que autor não tenha planejado. A fuga, enquanto *pathos* subjacente às trajetórias de Cara de Bronze e de Édipo, faz do conto rosiano o novo suporte estético do mito grego.

Embora a sequência dos eventos da versão rosiana esteja disposta inversamente em relação ao mito original, há um ponto em que as trajetórias de Cara de Bronze e de Édipo Rei se cruzam: ambos foram incapazes de desfazer a ambiguidade da mensagem divina. Lembremo-nos: Grivo deixa escapar uma oportunidade (ROSA, 2001, p. 162): “Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar”.

Não pretendemos com isso simplesmente sobrepor à noção de *hamartia*, determinante do gênero trágico e sistematicamente explorada por Aristóteles, na *Poética*, a trajetória específica de Cara de Bronze e, conseqüentemente, a 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).

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 nessa tragédia. 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 exatidão da pitonisa quanto à identidade de Édipo (aquele que matará o pai e desposará a mãe) põe em cheque a eficácia da palavra profética. Clara na formulação e opaca no sentido, a ambigüidade da palavra profética instaura a tensão entre o respeito à tradição e a adesão à autonomia no pensar e agir.

Nesse sentido, 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.

O helenista britânico E. R. Dodds defende uma postura religiosa de Sófocles (DODDS, 1966, p. 47), em *Édipo Rei*: “For him, as for Heraclitus, there is an objective world-order which man must respect, but which he cannot hope fully to understand”. Se, por um lado, a profecia religiosa é absoluta; por outro, o herói não pode se não refutá-la com a mesma intensidade:

The Oracle was *unconditional*: it did not say ‘If you do so-and-so you will kill your father’; it is simply said ‘You will kill your father, you will sleep with your mother.’ And what an oracle predicts is bound to happen. Oedipus does what he can to evade his destiny: he resolves never to see his supposed parents again. (DODDS, 1966, p. 41).

Quer nos parecer que, por já sempre serem marginalizados, os protagonistas de *Corpo de Baile* são agraciados com uma abertura ao mistério da vida. Um diálogo sobre a abertura para esse mistério entre a narrativa ficcional rosiana e a abordagem filosófica pode ser estabelecido com Heidegger: “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). Estreitando um pouco mais a conversa entre a estrutura narrativa de *Corpo de Baile* e o filósofo contemporâneo, afirma Heidegger: “O errar é o teatro e o fundamento do erro. Não de um erro ocasional, mas sim o reino daquela história onde se misturam, confundidas, todas as modalidades do errar, este é o erro” (Id., p. 187).

Em sua maioria assalariados, os heróis do ciclo rosiano, aqueles que financeiramente já sempre erram, têm a chance de se perceberem em iminente desgraça. Mesmo Cara de Bronze, que da fuga afortunara, carece de unção. Cientes do erro, os protagonistas de *Corpo de Baile* chegam a uma escolha e conseguem desviar da fatalidade. Resgatando excluídos, quer sejam pobres, crianças ou velhos, se Rosa não lhes promete salvação, ao menos lhes apresenta outra condição: a do possível amor. Eis a serventia da consciência da própria errância em *Corpo de Baile*: **o encontro com o outro**. Acreditamos que o desdobramento da temática do amor em desejo, amizade e perdão emoldura a progressiva leitura do conjunto.

O universo do texto se refere à possibilidade de apresentar uma forma singular do ser no mundo. O texto ofereceria uma maneira de habitar o mundo aqui e agora de modo a torná-lo mais humano. Esta relação entre realidade comum e o salto para um nível de humanidade mais profundo é outro aspecto que se abre para o sentido do sagrado. O texto – em prosa ou poesia –, ao liberar-se do anedótico ou do ilustrativo, atinge um nível em princípio universal: o nível da espiritualidade. Este indicia o invisível e indizível. Segundo Emmanuel Lévinas, o texto se apresenta como “uma indiscrição com relação ao indizível”. (SPERBER, 2012, p. 18). 19

Embora constituído por narrativas absolutamente distintas entre si, o conjunto traça uma evolução, ou um movimento de rotação em torno desse tema. Cada um dos seus

heróis opera transposições na percepção de si: da dúvida à decisão; da decisão à esperança. É através do flagrante do próprio engano que os heróis, primeiramente, se mantêm no melindre da decisão; suficientemente munidos de confiança, optam por um ou outro caminho. Miguel, protagonista de “Buriti”, é ciente desse erro:

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 (ROSA, 1988, p. 106).

Em “Buriti”, o jovem Miguel divide o protagonismo da narrativa com a experiente Leandra. Estrangeira na fazenda como ele, Miguel encontra em Leandra a contrapartida para suas inquietações. 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.

Pedra fundamental da discussão sobre o estatuto filosófico do amor, *O Banquete*, de Platão, “uma obra sobre o amor erótico apaixonado” (NUSSBAUM, 2009, p. 147), pode nos dar uma pista de como interpretar o sentido dos solilóquios reflexivos de Leandra. A despeito das várias faces contraditórias de Eros, examinadas pelos interlocutores de Sócrates, o debate do diálogo enriquece a compreensão de um aspecto múltiplo da natureza, considerado edificante pela a cultura grega. Como salienta a filósofa contemporânea, Martha Nussbaum (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”. Assim é que o diálogo platônico, ao pôr em evidência as nuances da atuação do Eros na boca dos adversários de Sócrates, reverbera a dificuldade de compreensão que temos ainda hoje sobre o *daimon* que preside os relacionamentos sexuais, sob a égide da sedução e do prazer.

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 (NUSSBAUM, 2009, p. 147).

Na disputa pela melhor definição da divindade que promove os encontros sexuais, 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 perverso”.

No que pese a tradução de *eudaimonia* por “felicidade”, a volta ao termo original grego resgata a estreita ligação da noção de prosperidade acompanhada de uma espiritualidade, ao preservar o aspecto divino contido no radical *-daimon*. Como avalia Nussbaum (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”. 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”. Sobre o processo de geração, a atuação própria de Eros, comenta Fernando Muniz (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.

Se ainda não pudemos cotejar a relevância das epígrafes do conjunto (compostas majoritariamente por excertos do neoplatonista místico Plotino), a frequência com que Guimarães Rosa lança mão da cara noção platônica de amor, sob o insistente disfarce do léxico **erro**, desperta a curiosidade do leitor em refazer o percurso do ciclo labiríntico guiado pelo fio da errância e sua reversão. Desfazendo a falta trágica, Guimarães Rosa, no ciclo *Corpo de Baile*, projeta um horizonte de travessia no desfecho de cada um dos

sete contos, propondo uma conciliação do desejo do seu herói, no plano individual, com a ordem religiosa das coisas, no plano universal.

REFERÊNCIAS

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>.

ARISTÓTELES. *Poética*. Em OS PENSADORES. Tradução de Eudoro de Souza. SP: Abril Cultural, 1973.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2000.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

DODDS, E. R. "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*". GREECE AND ROME, 2nd. series, 1966, 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 pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FRAGATA, C. *João, Joãozinho, Joãozito*. Rio de Janeiro: Galera, 2016.

HEIDEGGER, M. *Da experiência do pensar*. Tradução de Maria do Carmo Tavares de Miranda. São Paulo: Editora Globo, 1968.

HILL, Amariles Guimarães. "Cara de Bronze". NAVEGAÇÕES, v. 2, n. 2, 2009, p. 91-104.

Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/6391/4657>.

Muniz, Fernando. *Prazeres ilimitados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

NUSSBAUM, Martha. *A fragilidade da bondade*. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins fontes, 2009.

_____. *Paisajes del pensamiento*. Tradução de Aracel Maira. Madri: Industrias Graficas Huertas, 2008.

PLATÃO. O Banquete. Em *Diálogos V*. Tradução de Edson Bini. Bauru/SP: Edipro, 2010.

ROSA, João Guimarães *Manuelzão e Miguilim*. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Noites do Sertão*. Em *Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa (Col.)*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

SILVA, Daniela Silva da. Miguilim: a construção do ser-aí. *Corpo de Baile: viagem, romance e erotismo no sertão*. Regina Zilberman (org.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp.15-30.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução de Mario da Gama Cury. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SPERBER, Suzi F. “Como delimitar o sagrado na escrita? Às voltas com os universais”. IPOTESI. Juiz de Fora, v. 16, 2012.

VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado et alli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.