

COSMOPOESIA E MITOPOESIA NO RECADO DE ROSA

Antônio Donizeti PIRES¹

- **RESUMO:** Este trabalho objetiva, em primeiro lugar, tecer algumas considerações gerais sobre o ciclo de novelas *Corpo de baile*, publicado por João Guimarães Rosa em janeiro de 1956. Em seguida, no contexto da obra – aqui considerada como uma representação moderna do *topos* milenar da **máquina do mundo** –, tenciona-se avaliar criticamente a novela “O recado do morro”, aplicando-se à análise conceitos como mitopoesia, cosmopoesia e alegoria.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa brasileira. Intertextualidade. Tópica. Tematologia. Mitopoesia. Cosmopoesia. Alegoria.

Um

Corpo de baile, conjunto de sete novelas, foi publicado por João Guimarães Rosa em janeiro de 1956, em dois volumes, meses antes de *Grande sertão: veredas*. O livro, a partir da terceira edição, foi tripartido e teve alterada a ordem original dos textos, figurando *Corpo de baile* entre parênteses, como subtítulo dos três volumes independentes: *Manuelzão e Miguilim* (1964, contendo os poemas “Campo geral” e “Uma estória de amor”); *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1965, contendo os contos “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” e o romance “A estória de Lélío e Lina”); *Noites do sertão* (1965, contendo os poemas “Lão-Dalalão” e “Buriti”). Cada narrativa é assim classificada no índice que abre cada novo volume, a partir da terceira edição. Porém, na primeira, além do subtítulo **sete novelas** entre parênteses, o índice de abertura denomina todos os textos **poemas**, nesta ordem: “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. No segundo índice, no final do segundo volume, as narrativas estão separadas em dois grupos: I. “Gerais” (os **romances**): “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”; II. Parábase (os **contos**): “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”.

Parábase, na antiga comédia grega, “[...] era o momento em que o coro retirava as máscaras e vestimentas para interpelar a platéia em nome próprio ou do poeta.”

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901– adpires@fclar.unesp.br.

(PASSOS, 2002, p.87). Cleusa Rios Pinheiro Passos (2002), na análise que faz de “Cara-de-Bronze”, estabelece interessantes relações entre a antiga função trágica e o aspecto dramático, de desvelamento/ocultamento, sugerido pelas **máscaras** da novela, principalmente no que concerne à personagem principal e aos artifícios da narrativa. Mas, para além disso, em Guimarães Rosa **parábases** assume outro tipo de conotação metalingüística/metalerária, pois se aproxima do conceito de **ironia romântica** postulado por F. Schlegel e que tanto apreço tem merecido dos melhores poetas (um Baudelaire, um João Cabral de Melo Neto), escritores (um Machado de Assis) e críticos literários da modernidade. Pois o autor mineiro, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzari, de 25 de novembro de 1963, afirma que “Uma estória de amor” “trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder [e do] papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias”; “O recado do morro”, por seu turno, “é a estória de uma canção a formar-se”; “Cara-de-Bronze”, enfim, “se refere à POESIA” (ROSA, 2003, p.91-93, grifo do autor).

A partir do exposto por Rosa, José Miguel Wisnik (1998, p.161, grifo do autor), em “Recado da viagem”, enfatiza o caráter de arte poética das três novelas, que “[...] assinalam a *canção*, a *estória oral* e a *poesia* como três componentes inseparáveis da dimensão épico-lírica da prosa rosiana.” Contudo, “O recado do morro” vai além e explora uma prática e uma poética da recepção: pois “[...] essa novela hermética põe no foco central da sua peripécia hermenêutica a própria questão da leitura [...]” (WISNIK, 1998, p.161). Leitura, frise-se, que ultrapassa a estrita competência letrada, pois está profundamente ligada à decifração do livro da natureza, do mundo, do universo. Citando o estudo de Bento Prado Jr. sobre a novela, Wisnik (1998, p.162) salienta que “Rosa tira partido do fato de todo modo irônico de que ali, no sertão-mundo, quem melhor lê é o iletrado, que, estando fora da superfície da letra, não sabe ler senão em profundidade.”

De modo geral, o recurso à tópica milenar da **máquina do mundo** (a máquina cósmica, divina), na estruturação de *Corpo de baile*, apresenta também certo caráter de fundação. Assim, *grosso modo*, pode-se dizer que o ciclo de novelas, em várias instâncias, perfaz uma estrutura **circular** complexa (como o movimento circular perfeito dos astros, na cosmologia antiga); uma **elipse** (considerando-se o movimento imperfeito e elíptico dos corpos celestes, na astronomia moderna); uma **espiral** (idem, considerando-se também a forma de nossa galáxia); uma **rosácea** (uma **rosa mística**, ou ainda uma **mandala**, que em várias civilizações representam uma imagem resumida do universo), dados os muitos pontos de contato entre os textos: a) a fusão orgânica entre prosa e poesia; b) a **ciranda** pela antiga controvérsia dos gêneros literários, nutrindo-se o autor do que estes possuem de essencial e, por que não dizer, de metafísico; c) o espaço privilegiado do sertão; d) o tempo mítico, cujos ciclos encontram correspondência na natureza e na vida humana; e) a exploração prismática da natureza, valorizando-se ao mesmo tempo a percepção

sinestésica e a classificação científica; f) a visão transcendente e metafísica; g) a valorização e exploração do mundo subjetivo e psicológico das personagens; h) as personagens que **mudam** (nas diversas acepções desta palavra), em diferentes momentos de suas vidas, de uma novela a outra, como Grivo, Miguilim/Miguel e seus irmãos; i) a reflexão metaliterária; j) os temas da viagem e da travessia, caros a Rosa, e que estão presentes nas narrativas de variadas maneiras, conforme ressalta Benedito Nunes (1976) em *O dorso do tigre*.

A viagem real pode adquirir outros matizes, metafóricos: a viagem interior, psicológica, de personagens como Miguel, de “Buriti”, que, de volta ao sertão, está também à procura de si mesmo. Ou ainda, como frisa Benedito Nunes (1976, p.179), a viagem como “demanda da Palavra e da Criação Poética”: o vaqueiro Grivo, que fora buscar para o patrão “o quem das coisas”, retorna com “a viagem dessa viagem” (ROSA, 1978, p.101 e p.126). Em outras palavras, o vaqueiro Grivo grava, grafa e grifa “o relato poético do que viu, ouviu e imaginou” (NUNES, 1976, p.179).

Dois

Como se sabe, “O recado do morro”, na edição original de *Corpo de baile*, ocupava a estratégica posição central (4º lugar) no conjunto das sete novelas. A partir da terceira edição, quando da tripartição da obra, o texto passa, na nova ordem, para o terceiro lugar, abrindo o segundo volume, *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1965). No entanto, nesta ou naquela posição, a novela continua a ser o eixo centralizador do pensamento cosmopoético e mitopoético de Guimarães Rosa, bem como de seu sofisticado artesanato literário².

Tem-se em “O recado do morro” uma narrativa complexa, onde o tema da viagem e da travessia se constitui em três veios complementares: a) a viagem da comitiva, em demanda dos Gerais; b) o desenvolvimento do recado em cantiga; c) o plano de traição articulado por Ivo Crônico. A viagem da comitiva se esteia em intuítos científicos e exploratórios (seo Olquiste), religiosos (frei Sinfrão) e comerciais (seo Jujuca do Açude). Já a **viagem**, metafórica, do recado do morro da Garça até sua forma poética definitiva, passa por sete estações transmissoras, e envolve cinco loucos em variados graus, uma criança e um poeta, nesta ordem: o velho eremita Malaquias, seu irmão Zaquias, o menino Joãozezim, o bobo Guégue, o Nominedômine, o Coletor e, finalmente, o poeta Laudelim, ou seja, sete receptores-emissores alheios e alhures da vida, cheios de “maluqueiras” e “poetagem” (ROSA, 1978, p. 25). É importante assinalar que Pedro Orósio, o guia da expedição, desde o

² A última edição de *Corpo de baile*, comemorativa dos 50 anos da obra (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006), recupera a estrutura original da primeira edição. Em libreto que acompanha os dois volumes, estampam-se três cartas de Guimarães Rosa ao poeta e diplomata Alberto da Costa e Silva, onde se constata que a tripartição foi feita por sugestão do editor português Antônio de Souza-Pinto.

início está presente junto aos transmissores, mas é incapaz de entender que o recado se destina a si. Por outro lado, a mensagem ctônica chega praticamente intacta a seu destino, pois os sete discursos se equivalem em qualidade e significado, e seus locutores povoam o mesmo universo fechado onde o lúdico, o encantatório, o enigmático e o poético são privilegiados como portadores da vida e como meios eficazes de conhecimento, autoconhecimento e salvação. Pois é no momento crucial de sua existência, após a audição reiterada da cantiga e no caminho para o baile, aonde vai a convite de Ivo Crônico e dos seis sequazes, que Pedro enfim decifra e compreende o significado profundo da mensagem. Assim, o plano de traição (a terceira linha narrativa) é desbaratado justamente a caminho, quando se frustra o desígnio dos sete falsos amigos. Pedro, ao contrário do Rei da cantiga, que mata seus sete cavaleiros mas também é morto por eles, lê e decifra o enigma do morro-esfinge a tempo de salvar-se e retomar sua vida e seu espaço mítico.

José Carlos Garbuglio (1978), no ensaio “Um salto no oco do sertão” , considera que as três linhas da narrativa, acima esboçadas, são representantes de um plano humano (a viagem), intermediário entre um plano divino, superior (a cantiga que se faz) e um nível demoníaco, inferior (o plano de traição perpetrado por Ivo). A estória da viagem e a paulatina construção da cantiga seguem paralelas e só manifestam suas potencialidades ao final da novela, quando plano mítico e realidade factual se unem e se interseccionam com o terceiro veio, desarticulando seu propósito infernal. Pois é da decifração do objeto ético-estético que depende a salvação de Pê-Boi, conforme frisa o próprio Guimarães Rosa (apud FANTINI, 2004) em carta ao Padre Boaventura Leite citada por Marli Fantini.

Lembra Wisnik (1998, p.164) que “[...] em Guimarães Rosa a simbologia cosmológica não descola da mimese do sertão, e o entendimento de sua alquimia singular começa daí, mais do que do vôo direto para arquétipos ou simbolismos genéricos.” Quer isto dizer que a interpretação simbólico-alegórica proposta pelo crítico não descuida da realidade sócio-cultural e lingüística em que se movem as personagens de Rosa. Na novela em questão, o narrador heterodiegético, sob focalização em terceira pessoa, privilegia a subjetividade e o ponto de vista da personagem principal, Pê-Boi (ROSA, 1978), e se compraz em descrições minuciosas de manifestações festivas populares, costumes diversos, religiosidade, folclore e arte, como é patente na cantiga de Laudelim Pulga-Pé, imediatamente reconhecida pelo explorador alemão como “[...] uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas.” (ROSA, 1978, p.64). Este fato leva ao Alquiste a compará-la às sagas européias e, claro, a enquadrar Pedro Orósio no mesmo ideal de beleza, perfeição e transcendência onde habitam heróis bíblicos, celtas, gregos, dinamarqueses. Paralelamente, há descrições poéticas minuciosas do *habitat* sertanejo (fauna, flora, fazendas, aldeia, a gruta do Maquiné) e a persistência de uma orquestra

onomatopaica cujos sons polifônicos de aves, águas e animais acompanham o deambular da comitiva pelo sertão. Tal espetáculo sinestésico também está presente no conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, onde a escolha dos adjetivos e dos neologismos obedece a uma dupla função, pois se referem às formas e às cores dos bois e, ao mesmo tempo, nos dá o ritmo da boiada em marcha, através das onomatopéias (ROSA, 1996). No caso de “O recado do morro”, merece destaque a seguinte passagem: “[...] o goro, o onho e o saponho, o osgo e o pitosgo, o nhã-ã, o zambezão, o quibungo-branco, o morcegaz, o regonguz, o sobre-lobo, o monstro homem [...]” (ROSA, 1978, p.39), cujos termos neológicos dão vida e forma aos espíritos maus do sertão presentes na credence popular, pois designam o som do vento na poeira e a formação concomitante, por esta, de seres disformes, estranhos e fantasmagóricos, mas fugazes, que serão depois copiados, como esculturas permanentes, pelas grandes pedras da paisagem sertaneja.

Por seu turno, o estudo de Marli Fantini, “Relato de uma incerta viagem”, escuda-se na perspectiva culturalista para propor uma nova leitura da novela. Primeiro, a partir da vida civil do autor mineiro, ela considera a hipótese

[...] de que a pluralidade de focos de Guimarães Rosa – sertanejo, médico, revolucionário, diplomata de carreira, escritor – seja fator decisivo no modo como sua literatura dramatiza toda uma diversidade de línguas e culturas e como seus territórios recorrentemente se dilatam em reconfigurações e direções movediças. (FANTINI, 2004, p.189).

É como se “do vasto campo de diferenças radiografado por Rosa” fosse possível extrair, ainda que sobre “bases utópicas”, o novo “redimensionamento de um mundo que cada vez mais requer uma perspectiva multiidentitária” (FANTINI, 2004, p.190). Em seguida, no que tange especificamente a “O recado do morro”, Fantini salienta como, gradativamente, a marcha eurocêntrica da expedição é assolada pela emergência “de toda uma história subterrânea, ocultada dos mapas da cultura e da geopolítica oficial”, e cujos protagonistas são “proto-homens, trogloditas, fanáticos, marginais da razão” (FANTINI, 2004, p.191). Esse saber arcaico, que aos poucos se desentoca, quebra “a unilateralidade do saber hegemônico” e incide “no colapso do modelo etnocêntrico que subjaz à excursão científica” (FANTINI, 2004, p.191). Tal lenta irrupção do pensamento mítico, analógico, “selvagem” (a autora se estriba em Lévi-Strauss), é positiva: “[...] o conhecimento ‘primitivo’ dos seres ‘grotescos’ da região revela-se uma insuspeitada fonte de criação mitopoética, passando a objeto não de curiosidade científica, mas de produtiva troca simbólica.” (FANTINI, 2004, p.193, grifo do autor).

A leitura de Marli Fantini, como se vê, adota o ponto de vista dos estudos culturais, mas sua alegoria interpretativa, mesmo iluminando mais uma face da prismática fortuna crítica rosiana, acaba por tocar em pontos essenciais já discutidos

anteriormente por outros vieses críticos. Talvez o mais interessante do estudo seja o privilégio concedido ao modo como as **relações factuais** entre colonizadores e colonizados, ou entre centro e periferia, se configuram na literatura rosiana. Com isso, em compasso mesmo com a filosofia contemporânea, cansada de qualquer metafísica, Fantini (2004) desloca seu objeto de estudo para a história, a sociologia, a etnologia, a política e a cultura, em busca de novos paradigmas de identidade e de compreensão do eu, do outro e do mundo, nos fazendo lembrar dos tensos embates que permearam e permeiam a colonização predatória que nos foi impingida. Mas, é preciso ter sempre em mente, se esse ponto de vista privilegia aspectos factuais, ele negligencia a profunda relação de Rosa com a metafísica e a poesia, conforme expresso por ele mesmo em sua correspondência com o tradutor italiano. Para equacionar melhor o problema, acresço à perspectiva de Fantini a de Kathrin H. Rosenfield, que salienta a relação de Rosa com a filosofia e a metafísica nos seguintes termos:

O que liga Rosa à filosofia é, portanto, um tema ou, mais precisamente, uma atitude, um problema que pertence tanto ao misticismo e à religiosidade, como à teologia e à filosofia. Trata-se da temática metafísica, do problema da relação entre a realidade sensível e o domínio suprassensível, entre as coisas cognoscíveis e as incognoscíveis. (ROSENFELD, 1998, p.172).

Penso, enfim, com base em Wisnik (1998), Fantini (2004) e Rosenfield (1998), que na **máquina do mundo** rosiana, tal como configurada no **mundo misturado** (a expressão é de Davi Arrigucci Junior (1995)) que são *Corpo de baile*, em geral, e “O recado do morro”, em particular, os dois aspectos são indissociáveis. Pois qualquer metafísica e qualquer visão transcendente do mundo se realizam primeiro no chão concreto, na realidade concreta do homem que atravessa o espaço duplamente real e mítico do sertão.

A fim de se compreender melhor como se perfaz a representação da máquina do mundo na literatura, no próximo bloco ofereço um esboço desse fascinante tema científico (notadamente no pensamento grego antigo, tão caro a Rosa), o qual será ilustrado com comentários a algumas obras poéticas que o exploraram. Ademais, tentarei clarear os conceitos de cosmopoesia e mitopoesia.

Três

Lembra o físico e astrônomo Marcelo Gleiser (1998), em seu livro *A dança do universo*, que todos os povos se perguntaram sobre a origem da vida, do mundo, do universo. E nesse perguntar todos elaboraram, principalmente sob a perspectiva mágico-religiosa, uma infinidade de mitos de criação explicativos da origem: uma rápida passagem pelas teogonias e cosmogonias dos índios brasileiros e americanos; dos incas, maias e astecas; dos aborígenes australianos e neozelandeses; ou dos

hindus, chineses, celtas e gregos, revela-nos como cada um desses povos concebeu, miticamente, a Origem (da terra e de tudo que está sob e sobre ela; dos céus e dos corpos celestes; dos deuses e heróis; enfim, de seu próprio povo, umbilicalmente atado à perspectiva cósmica). Apesar de diferentes entre si – e diferentes também dos modernos sistemas cosmológicos –, Gleiser (1998, p.18) não deixa de frisar a relação essencial entre os mitos primordiais de criação e a ciência moderna: “A linguagem é diferente, os símbolos são diferentes, mas, na sua essência, as idéias são as mesmas. [...] ambos representam nossos esforços para compreender a existência do Universo.”

Ainda valendo-se da mitologia, mas buscando superá-la em prol de tentativas racionais de compreensão do universo, é entre os filósofos gregos pré-socráticos que vamos encontrar as primeiras propostas, bastante engenhosas (e poéticas), de modelo cosmológico. Como se sabe, além desta, outra preocupação central desses filósofos envolviam a Natureza e a física. Assim, alguns deles (Tales de Mileto) defendiam que a água é a substância primordial da composição do universo; para outros (Anaxímenes de Mileto), é o ar; outros (Heráclito de Éfeso) acreditavam que essa substância é o fogo; outros, porém (Anaximandro de Mileto), criam que tal essência não era a água ou qualquer outra coisa familiar, “mas algo intangível, o Ilimitado, ‘de onde provêm todos os céus e os mundos neles contidos’” (GLEISER, 1998, p.47, grifo do autor). É de Anaximandro (c. 550 a. C.), aliás, o primeiro modelo mecânico do universo, conforme enfatiza Gleiser (1998, p.47):

A Terra era circundada por uma grande roda cósmica, cheia de fogo, e o Sol, um furo na superfície dessa roda, que deixava o fogo escapar. À medida que a roda girava, o Sol também girava, explicando o movimento do Sol em torno da Terra. Eclipses se deviam ao bloqueio total ou parcial do furo. A mesma explicação era dada para as fases da Lua, que também era um furo em outra roda cósmica. Finalmente, as estrelas eram pequenos furos em uma terceira roda cósmica, que Anaximandro curiosamente colocou mais perto da Terra do que a Lua ou o Sol.

Dentre outras contribuições dos milésios, Gleiser (1998, p.48) cita Anaxímenes, discípulo de Anaximandro, que concebia “[...] a idéia de que as estrelas são fixas, presas a uma esfera cristalina que gira em torno da Terra [...]”. Tal idéia, conforme frisa o cientista, “[...] reaparecerá, em várias reencarnações, durante os 2 mil anos seguintes da história da astronomia [...]”. Por seu turno, a filosofia de Heráclito supunha o universo como eterno, em constante estado de fluxo; para o filósofo, como a substância primordial era o fogo, “[...] os objetos celestes eram pratos contendo fogo, sendo o Sol o mais quente e brilhante. Eclipses ocorriam à medida que o prato contendo o Sol girava, cobrindo sua luz. O mesmo acontecia com as fases da Lua.” (GLEISER, 1998, p.50).

Outras concepções engenhosas, importantes ou descartáveis para a astronomia futura, mas fundamentais para a cosmopoesia, têm lugar entre os pitagóricos:

Eles estenderam sua noção abstrata da harmonia dos fenômenos que ocorrem na escala humana aos fenômenos na escala celeste. Segundo os pitagóricos, o Sol e os planetas, com sua beleza majestosa, devem satisfazer às mesmas leis harmônicas que induzem a comunhão dos humanos com o divino através da música. Eles acreditavam que as distâncias entre os planetas devem obedecer às mesmas razões entre números inteiros satisfeitas pelas notas da escala musical. Ao girar em torno da Terra em suas órbitas, o Sol e os planetas gerariam uma melódia cósmica, o sistema solar se transformando em um gigantesco instrumento que ressonaria a música divina, a harmonia das esferas celestes. (GLEISER, 1998, p.56).

Em sentido complementar ao exposto por Gleiser, vejamos como Haroldo de Campos (2002, p.59, grifo do autor) avalia a herança pitagórica para a cosmopoesia:

Pitágoras (570 – 490 a. C.), teórico da harmonia, fez corresponder as sete cordas da lira às sete esferas celestes. Herdeiro dessa tradição, Publius Terentius Varrus (n. 82 a. C.), em seu poema geográfico intitulado ‘Corografia’, deixou expresso: ‘Vi o mundo girar no eixo etéreo e os orbes reluzentes dar-se, uns aos outros, por vozes eternas, sete sons. Essa a máxima alegria (*Letitia*) dos deuses’. [...] A essa harmonização sétupla das esferas, Apolo, divino citaredo, modula seu canto.

Veja-se que o pitagórico, ao lado dos outros modelos cosmológicos citados anteriormente, coloca a Terra como fixa, sendo que o sol, a lua e os outros corpos celestes girariam em torno de nosso planeta. Outro ponto a ser observado é a grande importância concedida, na astronomia antiga, à geometria e à matemática (no caso dos pitagóricos, principalmente). Por outro lado, é entre os discípulos de Pitágoras que aparece pela primeira vez a idéia de que “não só a Terra se move, como também não é o centro do Universo” (GLEISER, 1998, p.57). O primeiro passo nesse sentido foi dado por Filolau de Crotona (séc. V a. C.):

De acordo com Filolau, a Terra gira em torno de um ‘fogo central’, o ‘forno do Universo’. Esse fogo central é o responsável por todo o vigor e a energia do cosmo, gerando inclusive o calor do Sol. O Sol simplesmente redistribui esse calor entre as outras luminárias celestes. O fogo central era invisível, já que estava situado em oposição ao lado habitado da Terra. [...] Note que o mesmo acontece com a Lua, que sempre nos mostra a mesma face. Entre a Terra e o fogo central, Filolau propôs um outro corpo celeste, o *antichthon*, ou contra-Terra. Esse corpo também é invisível ao olho humano [...] Depois da Terra vinham a Lua e o Sol, seguidos pelos cinco planetas conhecidos

então (Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno), e pela esfera cristalina que carregava as estrelas fixas. (GLEISER, p.57-58, grifo do autor).

Entre os filósofos posteriores, contribuições houve que incrementaram as concepções de Filolau e preconizaram decididamente o heliocentrismo, e tais idéias poderiam ter dado rumo diferente à astronomia não fosse a prevalência do modelo aristotélico-ptolomaico adotado pela Igreja Católica. Entre esses filósofos que colocaram o sol como o centro do cosmo, há as concepções de Heraclides do Ponto (c. 388 – 310 a. C.) e Aristarco (nascido por volta de 310 a. C.). O primeiro traz duas novidades: a) enfatiza “a rotação da Terra em torno de seu eixo para explicar a rotação diária dos céus” (GLEISER, 1998, p.76); b) contraria os modelos cosmológicos anteriores, afirmando que “Mercúrio e Vênus orbitam em torno do Sol e não da Terra” (GLEISER, 1998, p.77). Em seu enalço, Aristarco coloca “o Sol como centro de *todas* as órbitas, incluindo a da Terra” (GLEISER, 1998, p.77-78; grifo do autor). Segundo Bertrand Russell (2003, p.158), em *História do pensamento ocidental*, “[...] a essência da teoria era que a terra e os planetas giram em torno do sol, o qual, junto com as estrelas, permanece fixo; a terra gira em torno do próprio eixo, enquanto percorre a sua órbita.” Porém, como se sabe, o modelo heliocêntrico de Aristarco permaneceu esquecido por quase dois mil anos. Russell (2003, p.158-159) comenta que houve oposição e hostilidade à proposta de Aristarco porque esta “[...] constituía um audacioso afastamento da opinião geral da época. Deve-se admitir que mesmo alguns filósofos foram contra a teoria, provável e principalmente por motivos éticos. Pois desalojar a terra do centro das coisas certamente destruiria padrões morais.”

Com isso, tiveram maior rendimento e sucesso as especulações cosmológicas geocêntricas de filósofos como Aristóteles (que separou definitivamente o universo em dois domínios, o Etéreo e o sublunar); Eudóxio (que concebeu o universo formado por uma série de esferas concêntricas, como uma cebola); Apolônio (o inventor dos epiciclos); Hiparco (tido como o maior astrônomo da Antigüidade; inventor do astrolábio; aplicou os epiciclos ao sol e à lua); e Ptolomeu (aplicou os epiciclos a todos os corpos celestes então conhecidos, tornando-se o autor da mais famosa concepção astronômica antiga, que sobreviveu praticamente intacta até o século XVI, quando Copérnico – que conhecia o trabalho de Aristarco – reabilitou o heliocentrismo).

Sobre o pensamento platônico voltado para a astronomia, Gleiser (1998, p.68 e p.69) cita o *Timeu*, de onde extrai a suposição de “que os corpos celestes eram esféricos e que seu movimento é circular e uniforme”. Sendo o círculo a figura geométrica perfeita que habita o mundo abstrato das formas, é natural que os corpos celestes sejam esféricos e que seus movimentos “têm de ser baseados em círculos”. Gleiser (1998, p.68) acentua que Platão não chegou a criar um novo sistema ou modelo cosmológico, mas um problema proposto pelo filósofo aos estudantes da

Academia tornou-se fundamental para o desenvolvimento da astronomia: “como descrever as irregularidades e detalhes dos movimentos planetários em termos de combinações de simples movimentos circulares?”. As respostas (Eudóxio, Ptolomeu) ecoaram por séculos afora, fazendo de Platão o “[...] fundador de toda uma escola de pensamento astronômico baseada na descrição racional dos movimentos celestes.” (GLEISER, 1998, p.69).

No que tange a Aristóteles, o cientista brasileiro ressalta que a divisão do universo em dois mundos distintos (o **sublunar**, terreno, do devir, marcado por mudanças e transformações de toda ordem; e o **Etéreo**, do domínio imutável do Ser, vincado pelo movimento circular, onde nada muda ou pode mudar), levada a efeito pelo filósofo, foi “extremamente atraente para a teologia medieval cristã” (GLEISER, 1998, p.75):

Envolvendo a esfera das estrelas fixas, Aristóteles postulou a existência de uma outra esfera, geradora primária de todo movimento do cosmo, a esfera do ‘Movedor Imóvel’, o Ser que de certa forma sustenta todo o Universo. [...] O universo de Aristóteles não tem um criador, sendo eterno e espacialmente infinito. Mais ainda, seu universo é contínuo, sem nenhum espaço vazio, ou vácuos. [...] [Contudo, para os teólogos medievais,] O ‘deus’ de Aristóteles governa o Universo do exterior, ou seja, do ponto mais distante da Terra, que permanece imóvel no centro. (GLEISER, 1998, p.75, grifo do autor).

Esta crença, como se sabe, é a que fundamenta os nove céus de Dante Alighieri (1998), conforme exposto na terceira parte da *Divina comédia*, “Paraíso”.

Completando a concepção aristotélica, tempos mais tarde aparece a teoria de Cláudio Ptolomeu (não se sabe exatamente quando ele nasceu e morreu, mas sabe-se que viveu em Alexandria e que produziu seus trabalhos entre 127 e 141 d. C.), quem primeiro aplicou “o uso de epiciclos para descrever *todos* os movimentos celestes” (GLEISER, 1998, p.83, grifo do autor). Segundo Gleiser (1998), Ptolomeu baseou-se nas idéias de Aristóteles e Hiparco, mas sua obra (chamada pelos astrônomos árabes de *Almagest* – “O grandioso”, ou “Majestade”) não deixa de ser ainda uma resposta ao problema proposto por Platão. Assim, Ptolomeu concebe “[...] a descrição do Universo em termos de uma complicadíssima maquinaria de rodas e mais rodas, eternamente girando sob o controle do Movedor Imóvel [...]” (GLEISER, 1998, p.83); e tudo girando ao redor da Terra fixa. Conforme Gleiser (1998, p.84 e p.85), a astronomia era, para Ptolomeu, “profundamente ligada à filosofia moral”, e a tarefa do astrônomo consistia em “obter um modelo matemático do cosmo que descrevesse os movimentos dos corpos celestes usando apenas círculos”. Pois, sendo os corpos celestes tidos como divinos e como manifestação da inteligência divina, “o estudo dos céus servia como veículo de ascensão espiritual para o astrônomo” (GLEISER, 1998, p.84). Em termos práticos, o modelo ptolomaico “[...] podia não só descrever os movimentos do Sol, da Lua

e dos planetas, como também prever com razoável sucesso suas posições futuras, para deleite tanto dos astrônomos como dos astrólogos [...]” (GLEISER, 1998, p.85): a astrologia (cultivada por babilônios, gregos, romanos e árabes), reconhece Gleiser, teve um papel singular na evolução da astronomia, até ser proibida pela Igreja católica no século IV. O próprio Ptolomeu escreveu um tratado completo sobre astrologia, com o título *Tetrabiblos*: neste, “[...] representou os caminhos do astrólogo e do astrônomo como caminhos gêmeos na busca de um estado de tranqüilidade espiritual e intelectual superiores.” (GLEISER, 1998, p.87).

Voltando às considerações iniciais de Gleiser sobre o mito, o autor enfatiza as duas faces deste: primeira, “[...] a relação com os deuses tinha também uma função social, impondo valores morais e éticos que eram fundamentais para a coesão do grupo [...]”; “mitos são histórias que procuram viabilizar ou reafirmar sistemas de valores”; segunda: a narração do mito se vale de “[...] uma linguagem essencialmente metafórica, baseada em símbolos que têm significado dentro da cultura geradora do mito.” (GLEISER, 1998, p.20, p.23 e p.24). Porém, significado de validade universal, dada a busca comum que permeia os mitos de criação entre todos os povos e ressaltado o caráter de atividade imaginária que é a mitologia. Este fato – bem como o aspecto narrativo dos mitos – nos mostra como a mitologia guarda profundas afinidades com a poesia. É fato notório, aliás, que esta nasceu daquela, e recorrentemente a poesia se vale do acervo mitológico não apenas para mais uma vez nomear o mundo e as coisas e contar a origem, mas também para tecer paralelos entre a desagregação do tempo presente e a unificação que caracteriza a época mítica. A mitocriação original, contudo, é coletiva e anônima, enquanto os mitocriadores modernos são poetas e artistas individualmente considerados. E se a mitocriação antiga valia para o grupo todo, referendando os valores gerais, a mitopoesia moderna procura ancorar-se nos cacos da tradição (das tradições) para tentar compreender os cacos do presente.

Chamo a atenção para as citações acima porque o conceito de mito explorado por Gleiser encontra ressonâncias no pensamento de E. M. Mielietinski expresso em *A poética do mito*, obra fundamental para se compreender tanto o conceito estrito de mito, mitologia e sistemas mitológicos antigos, quanto a mitocriação moderna e a exploração de mitos diversos levada a efeito pela literatura e as artes dos séculos XIX e XX (por exemplo, na música, Richard Wagner; na poesia, os simbolistas, Yeats e Eliot; na narrativa, James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka e outros). Mielietinski (1987), bastante interessado na narrativa, estuda em seu livro o processo de **mitologização** que cada escritor citado leva a efeito. A **mitopoesia**, portanto, pode apresentar duas facetas complementares, em mais de um sentido: a) está profundamente ligada a uma representação mitogênica do mundo e do universo (a cantiga que lentamente desabrocha, em “O recado do morro”; b) pode valer-se dos **mitos** (mas também do acervo cristalizado de **tópicos e temas**, dando-

lhe novos sentidos) de várias tradições (foi assim no Romantismo alemão e na narrativa modernista estudada por Mielietinski) para contrapor a coesão e a unidade do tempo mítico com o esfacelamento do mundo moderno, não mais apegado a valores absolutos.

A partir das considerações do estudioso russo, talvez se possa estudar a recorrência dessa mitologização na literatura brasileira (Mielietinski, conquanto avance até os anos 60/70 do século XX, preocupa-se apenas com a narrativa hispano-americana), em geral, e na obra particular de João Guimarães Rosa. Este, como a crítica tem acentuado, atualizou de modo complexo várias tradições míticas e místicas, várias correntes metafísicas e filosóficas, vários temas e tópicos recorrentes da literatura clássica e medieval (a máquina do mundo é apenas um deles). O que falta à crítica, a meu ver, é explorar de modo sistemático o modo complexo como essas ricas e contraditórias tradições foram plasmadas na obra rosiana.

A mitopoesia, em suma, liga-se à exploração, pela poesia, do acervo mitológico. Porém, deve-se considerar que a cosmopoesia se configura numa fase posterior, mais racional, quando o pensamento filosófico e científico começa a se impor em determinada sociedade. Conforme já aventado, é justamente nos primórdios do pensamento filosófico e científico dos gregos que se encontram as primeiras manifestações cosmopoéticas. E uma **cosmopoética**, conforme propõe Haroldo de Campos (2002, p.59, grifo do autor), pode ser equacionada nos seguintes termos:

Assim como se fala de ‘mitopoética’ (uma poética do mito ou mitogênica) pode-se falar de uma ‘cosmopoética’. A idéia de compreender a ordem do cosmo à maneira de um engenho sabiamente articulado remonta aos arcanos do pensamento poético-filosófico. [...] Não por acaso, na tradição poética, tem-se indagado desse engenho cosmológico, desse maquinar do mundo, coarticulado ao mover dos astros, ao som da ‘música das esferas’, inacessível ao ouvido humano.

Passemos, finalmente, a alguns exemplos literários que cultivaram o *topos* milenar da máquina do mundo. É interessante salientar, logo de saída, que são justamente as concepções cosmológicas geocêntricas que aparecem nos vários poemas que exploraram o tópico, objeto de fascínio, conforme penso ter deixado claro, para a ciência, a filosofia, a mitologia e a poesia.

O tema da máquina do mundo, como se sabe, está presente na *Divina comédia* de Dante Alighieri (1998) e na epopéia *Os Lusíadas*, de Camões (1979). Em ambos os casos, a contemplação do engenho maravilhoso é reservada a raros, como recompensa por seus feitos gloriosos. Em Dante, a revelação se dá ao final do périplo do eu poético pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, quando, fortalecido em sua Fé, Esperança e Amor (Caridade), é alçado ao Empireo e pode então contemplar,

encharcado de luz, tanto o lugar ocupado por Beatriz na Rosa dos Beatos, quanto o universo criado por Deus: “Vi recolher-se em sua mente superna, / num só volume unido com amor, / o que no mundo se desencaderna: // substância e acidente, e o seu compor-se, / unificados de maneira tal, / que o meu dizer lhes traz só tênue albor. // E desse nó a forma universal / creio ter visto, que, só referido / pela palavra, ora me move igual.” (DANTE ALIGHIERI, Paraíso, Canto XXXIII, oitavas 85 a 93).

No que tange à epopéia de Camões, a contemplação da maravilha se dá logo após o episódio da Ilha dos Amores (Cantos IX e X), quando, pelas mãos da deusa Tétis, é dado a ver a Vasco da Gama, como prêmio por seus feitos grandiosos, o “nó universal” da máquina do mundo. Tal contemplação é facultada apenas aos eleitos, pois o navegador verá “o que não pode a vã ciência / Dos errados e míseros mortais” (CAMÕES, Canto X, oitava 76). O que a deusa mostra ao Gama é um modelo reduzido, arquetípico (platônico), do universo: ““O transunto, reduzido / Em pequeno volume, aqui te dou / Do mundo aos olhos teus, para que vejas / Por onde vás e irás e o que desejas. // Vês aqui a grande máquina do Mundo, / Etérea e elemental, que fabricada / Assi foi do Saber alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada. / Quem cerca em derredor este rotundo / Globo e sua superfície tão limada, / É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende.”” (CAMÕES, Canto X, oitava 79 e 80).

A visão detalhada, entremeada com os comentários e explicações da deusa, se estende da oitava 76 à 142, e compreende a parte “etérea” (celestial; refere-se a Éter, o quinto elemento que, segundo Aristóteles, comporia todos os corpos celestes) e “elemental” (terrena; refere-se aos quatro elementos – terra, fogo, ar e água – que, segundo a filosofia grega antiga, comporiam todos os corpos encontrados na Terra). Esta parte “elemental”, evidentemente, encerra todos os mares e continentes, todas as cidades e países conhecidos então, todos os recortes e detalhes do relevo, do litoral e da vegetação do planeta. E contém, claramente, uma **profecia** da deusa ao expansionismo português: “Por este mar a gente lusitana, / Que com armas virá depois de ti, / Terá vitórias, terras e cidades, / Nas quais hão-de viver muitas idades” (CAMÕES, Canto X, oitava 107).

Como se constata, o tema da máquina do mundo é inspirado na ciência cosmológica e perfaz-se como uma representação alegórica de onde é possível extrair tanto a visão de mundo quanto os valores religiosos, políticos e ideológicos abraçados por este ou aquele autor, deste ou daquele tempo histórico-literário. Ou, conforme assinalo no ensaio “A máquina do poema repensa a máquina do mundo”, “[...] o *topos* milenar da *Máquina do mundo* é a representação poética do Universo. [...] Frise-se, contudo, que tal representação é poderosamente vincada pela realidade histórica e social de cada poeta que utilizou o tema.” (PIRES, 2006, p.113, grifo do autor).

Na lírica brasileira recente, o *topos* aparece problematizado em “A máquina do mundo” (em *Claro enigma*, 1951), de Carlos Drummond de Andrade (2002), e no longo poema *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos (2000). Os dois exemplos corroboram alguns aspectos fundamentais da lírica da modernidade: o aproveitamento renovado da tópic tradicional e das migrações de temas e motivos, em clave crítica e irônica; a metalinguagem; a intertextualidade seletiva. O poema de Drummond, em síntese, é a refutação do maravilhoso e da epifania tão orgulhosamente recebidos por Vasco da Gama como prêmio por seus feitos heróicos, pois o desenganado eu-lírico drummondiano considera a suprema aparição um entrave (mais uma pedra no meio do caminho): “E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa, / e no fecho da tarde um sino rouco // se misturasse ao som de meus sapatos [...] // a máquina do mundo se entreabriu / para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia. // Abriu-se majestosa e circunspecta, / sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável.” (ANDRADE, 2002, p.301).

Ao final do poema, efetivada a recusa do eu poético, desenganado, desiludido e cético, a aparição maravilhosa se retrai e o eu-lírico segue seu caminho solitário, pela mesma estrada pedregosa, sob “a treva mais estrita”: “e a máquina do mundo, repelida, // se foi miudamente recompondo, / enquanto eu, avaliando o que perdera, / seguia vagaroso, de mãos pensas” (ANDRADE, 2002, p.304).

O longo poema *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos, é tripartite, de estof épico (mas um épico da modernidade esfacelada ou **pós-utópica**, dir-se-ia), vale-se dos cacos da tradição e revisa o tema solidamente amparado nas últimas conquistas da astrofísica, além de entabular um rigoroso diálogo intertextual com Dante, Camões e Drummond, principalmente, mas também com Guimarães Rosa e Mallarmé. A primeira parte do poema de Haroldo (tercetos 1 a 40) faz um histórico daqueles que, antes dele, tematizaram a máquina do mundo sob a perspectiva geocêntrica de Ptolomeu e sob seu correspondente teocentrismo religioso (exceto Drummond, obviamente, que não focaliza a aparição maravilhosa sob nenhuma perspectiva religiosa ou cosmológica, seja esta geocêntrica ou heliocêntrica). A segunda parte (tercetos 41 a 79) instaura, a partir da explosão primordial do *Big-bang* e de conceitos da física e da astrofísica modernas (como a teoria dos *quanta*), uma perspectiva cientificista, repassando as várias doutrinas que, desde Copérnico e Galileu, tentam explicar a origem e a dinâmica do universo. A terceira parte (tercetos 80 a 152) configura a máquina do mundo propriamente haroldiana, e está fundamentada nas teorias discutidas na anterior. Em texto publicado recentemente, já citado, assim avalio o poema de Haroldo de Campos, notadamente nessa terceira parte:

Essa nova máquina do mundo, portanto, deixa de ser alegoricamente representada como concepção concertada do mundo, de fundo idealista

e religioso, para converter-se numa tentativa, a partir de um sofisticado observatório astronômico, de configurar um mundo não mais fechado, ordenado, equilibrado e harmônico, mas um mundo cuja máquina esteia-se numa expansão constante, desordenada, desarmônica e estilhaçada, e onde o conceito de ordem estriba-se fundamentalmente na consideração do caos. (PIRES, 2006, p.132).

Ou seja, o oposto do que preconiza Guimarães Rosa em *Corpo de baile*.

Enfim, para uma avaliação ainda que sumária dos quatro poemas citados, bem como para a posição de cada autor e o móbil que levou Campos a valer-se do tema milenar, veja-se o seguinte comentário do poeta-crítico em seu *Depoimentos de oficina*:

Minha perspectiva, não respondendo a uma fé inicial (como a de Dante e de Camões), nem a um ceticismo desilusionado e radical (como em Drummond), é agnóstica, ou seja, em vez de ‘incuriosa’, animada pela *curiositas*, pelo desejo de, na dúvida, explorar os possíveis que a hermenêutica do enigma oferece: nem crendo, nem descrendo, mas duvidando e inquirindo, no sentido de buscar (até onde factível) o conhecimento. (CAMPOS, 2002, p. 65-66, grifo do autor).

Conforme já aventado, as obras dos quatro poetas citados (e tantos outros) são exemplares da utilização, pela poesia épica e lírica, de um tema cosmológico que remonta aos arcanos do pensamento científico-filosófico, mas também mítico-poético. Outro fato para o qual se chama a atenção é que os exemplos citados abarcam a poesia (lírica e épica), mas não a narrativa em prosa, ainda que todos eles – inclusive o de Drummond, o mais acentuadamente lírico –, se perfaçam como narração, no todo ou em parte. Como se daria, a partir disso, a configuração da máquina do mundo na narrativa em prosa, dadas suas especificidades? Não seria temerário, no caso de Rosa, afirmar que o ciclo de *Corpo de baile* perfaz uma representação alegórica, mitopoética e cosmopoética do universo? Pretendo, no próximo tópico, responder a estas e a outras questões, quando tentarei pelo menos uma aproximação relativa.

Quatro

Considerando-se as linhas interpretativas expostas neste trabalho; mais os elementos aventados acima; mais os fios intertextuais cultos tecidos por Rosa, já a partir das epígrafes, pode-se considerar o conjunto das sete novelas de *Corpo de baile* – e, em particular, “O recado do morro” – como mais uma configuração literária, bastante complexa, do *topos* milenar da máquina do mundo. Vejamos,

de início, como as duas primeiras citações de Plotino³ (apud ROSA, 2006, p.5) utilizadas por Rosa ecoam o pensamento cosmológico da época do filósofo:

Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso. [...] O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.

Uma primeira interpretação da obra rosiana em questão, ligando-a à cosmologia antiga (mas sem considerá-la, explicitamente, como exemplar da tópica da máquina do mundo), foi proposta por Heloisa Vilhena de Araújo (1992, p.12), que no prefácio de seu livro *A raiz da alma*, afirma ter “[...] a certeza de que cada conto de *Corpo de baile* correspondia a um planeta definido [...]”. Referindo-se também a Plotino, a Platão e ao “arcabouço de cultura clássica” que permeia a obra rosiana, Araújo chega à seguinte conclusão: “[...] ao redor da Terra, pois, os sete planetas evoluem numa ‘dança córica’, num baile, num corpo de baile, num entrecruzar-se de influências, desaparecendo e aparecendo à vista humana: a Terra e os sete planetas formam, na verdade, um corpo de baile.” (ARAÚJO, 1992, p.13 e p.18, grifo do autor). Frise-se ainda, com base no exposto no item anterior e na citação do *Timeu* platônico feita pela ensaísta, como o périplo astral de *Corpo de baile* – numa demonstração da confluência de saberes, cultos e populares, que subjaz à obra de Rosa – é não apenas a configuração de um sistema cosmológico, mas também a união enriquecedora de astronomia e astrologia:

Mas as danças córicas dessas mesmas estrelas e a maneira como cruzam-se umas às outras, e os retornos e progressões relativos de suas órbitas, e quais os deuses que se encontram em suas conjunções, [...] enviam sobre os homens,

³ Plotino (204/205? – 270 d. C.) nasceu em Licópolis, no Egito; viveu e estudou em Alexandria. Mudou-se para Roma em 244, onde ensinou até a morte. Foi o fundador da primeira escola neoplatônica (a de Roma), ao lado de seu discípulo Porfírio, que lhe editou as obras. Segundo Bertrand Russell, Porfírio era pitagórico: “como resultado, as obras de Plotino nos chegaram com uma certa dose de misticismo” (RUSSELL, 2003, p.184). Ainda conforme o autor, o neoplatonismo é um “amálgama de diferentes teorias” e pode ser considerado como uma ponte entre a Antiguidade e a Idade Média, tendo exercido “grande influência na teologia cristã” (RUSSELL, 2003, p.183). Além da escola de Roma, os primeiros séculos de nossa era testemunham escolas neoplatônicas na Síria, em Pérgamo, em Atenas e em Alexandria (DUMONT, 2004). De acordo com Russell, o Neoplatonismo teria surgido primeiro em Alexandria, “ponto de encontro do Oriente com o Ocidente” (RUSSELL, 2003, p.183), com Amônio Sacas, de quem se sabe quase nada. Pois em Alexandria “[...] se misturavam influências religiosas da Pérsia e da Babilônia, restos de ritos egípcios, uma forte comunidade judaica praticando a sua própria religião, seitas cristãs e, com tudo isso, um cenário geral de cultura helenística.” (RUSSELL, 2003, p.183-184). Seja como for, para os dois autores, a teologia cristã deve muito à trindade de Plotino: o Uno, o *Nous* (ou Espírito) e a Alma.

incapazes de calcular, portentos alarmantes das coisas que acontecerão no futuro. (PLATÃO apud ARAUJO, 1992, p.18).

A partir dessas constatações, Araujo vai esculpindo, com base na primeira edição de *Corpo de baile* (recuperada, conforme já frisado, na edição comemorativa dos 50 anos), uma interpretação bastante convincente do ciclo de sete novelas. No centro deste, na quarta posição, está “O recado do morro”, que nos oferece um **transunto**, “uma imagem resumida do livro: concentra os demais contos” (ARAUJO, 1992, p.20). Vejamos, na íntegra, o pensamento da autora:

‘O recado do morro’ fala da Terra [...] que, imóvel, acompanha a viagem de ida e volta de um grupo de viajantes (de ‘planetas’), guiados por um enxadeiro, Pedro Orósio (Pedra, Montanha); grupo que passa, em seu movimento de translação, por sete fazendas [...] No ‘O recado do morro’ temos, pois, concentrados, o repouso, a solidez e a permanência da terra – do *centro* – e a movimentação circular, de ida e volta, dos planetas – da *circunferência*. Temos a constância tanto da imobilidade do centro, quanto da mobilidade da circunferência. O deus da movimentação por excelência é Hermes [...] O centro e a circunferência – a Terra e Mercúrio – encontram-se, portanto, juntos [...] O movimento e o repouso, combinados, resultam no movimento circular. (ARAUJO, 1992, p.19, grifo do autor).

Doravante, em sete ensaios que procurarão enfocar cada uma das sete novelas, a estudiosa co-relaciona cada texto a um planeta do sistema cosmológico antigo e ao respectivo deus que o presidia: em “Campo geral”, temos Sol e Apolo; em “Uma estória de amor”, Júpiter (o planeta e o deus); em “A estória de Lélia e Lina”, Marte (o planeta e o deus); em “O recado do morro”, o centro, colocam-se a Terra e Mercúrio; em “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, Vênus (o planeta e a deusa); em “‘Cara-de-Bronze’”, Saturno (o planeta e o deus); enfim, em “Buriti”, a Lua e Ártemis (irmã de Apolo, deusa da virgindade e da castidade). Como “O recado do morro” sintetiza – mas, ao mesmo tempo, duplica – o périplo astral, Araujo co-relaciona a personagem principal (Pê-Boi; Terra) e os sete traidores, as sete fazendas nas quais a comitiva pernoita, os sete dias da semana etc., novamente com o modelo cosmológico clássico, assinalando a presença reiterada, no texto, da simbologia do número sete (a própria **viagem** do recado do morro da Garça, até desabrochar em cantiga, passa por sete transmissores), o que referenda estar o ciclo de *Corpo de baile* atado, umbilicalmente, ao sistema astronômico antigo: este supunha a Terra fixa ao centro e, em órbita circular em torno dela, a Lua, o Sol e os cinco planetas então conhecidos, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno.

Em “Eternidade”, o epílogo do trabalho, a estudiosa, escudada na carta que Rosa enviou a seu tradutor italiano em 4 de dezembro de 1963, referenda “a orientação platônica de seu método de escrever” (ARAUJO, 1992, p.165): pois o

autor mineiro considera seus livros como “[...] uma ‘tradução’, uma *cópia*, de um original – de um *modelo* – existente no mundo astral, no plano das idéias. [...] É imitação do eterno. É tradução sensível do inteligível [...]” (ARAUJO, 1992, p. 165 grifo do autor). Mais à frente, a autora ancora os procedimentos construtivos de Rosa no trabalho do Demiurgo platônico:

Sendo filhas de Mnemosyne – *Memória* –, a imitação das Musas é uma espécie de *anamnesis*: lembra o Modelo. É também, por isso mesmo, um *reflexo*: uma ‘tradução’ do Modelo em termos sensíveis. [...] Na sua dança córica, os *Homens* guiam-se pelos *Planetas* [...] Além da Ordem está o Modelo. Guimarães Rosa entra na Ordem do Universo ao refletir, em sua obra, o paradigma eterno. Sua obra não reflete o universo – não é cópia da cópia –, mas sim cria um universo ele mesmo, tirado de seu caos interior, com os olhos do espírito postos no paradigma [...] Guimarães Rosa é o demiurgo, é o *poeta*. [...] Guimarães Rosa e o demiurgo platônico trabalham da mesma maneira. (ARAUJO, 1992, p.170-171, grifo do autor).

Como se constata, Heloisa Vilhena de Araujo vale-se de considerações da mitologia e da filosofia platônica (o *Timeu*, sobretudo, e das lições de astronomia e metafísica que esta obra contém), para elaborar sua interpretação da fascinante dança cósmica rosiana. É óbvio que sua leitura intriga e estimula, mas talvez falte ao todo um fechamento, uma conclusão que nos leve a constatar, claramente, que *Corpo de baile* perfaz uma representação alegórica da máquina do mundo, tal como se dá na vasta literatura que explorou o tema.

Antes de prosseguir, reporto-me à terceira e à quarta citações de Plotino (apud ROSA, 2006, p.5) feitas por Guimarães Rosa, a fim de refletir sobre algumas outras questões sugeridas:

Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira. [...] Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador [sic]; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança [sic] dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.

A primeira palavra que recorto, **sombra**, basta para explicitar o pensamento platônico e sua dicotomia em mundo Inteligível (das Idéias, das Formas eternas, do Modelo) e mundo Sensível (o nosso mundo, mera cópia ou sombra do mundo ideal), bem explorada, aliás, por Heloisa Vilhena de Araujo. A outra citação, colocada por certo para justificar a concepção córica que preside ao conjunto de novelas, não deixa, contudo, de ligar-se à outra palavra que pretendo ressaltar, **teatro**. Veja-se que o homem, mera sombra, planeta errante, dançarino à mercê do próprio balé cósmico encetado pelos astros, **não representa**, mas dança, movimenta-se segundo

os fios invisíveis (das Moiras, do Fado) que o mantém vivo e cativo, saudoso do mundo ideal onde sua alma habitara. Até que ponto tal perspectiva, que nega – ou pelo menos problematiza – o livre-arbítrio, é, de fato, abraçada por Rosa no desenrolar-se das várias novelas de *Corpo de baile*? Penso que este é mais um problema sério, à espera de iluminações críticas. Seja como for, parece demonstrar, ainda uma vez, como tradições pagãs e cristãs se enovelam na estrutura profunda da obra rosiana.

Em outra via, o “teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira”, nos coloca no coração de um importante grupo de metáforas utilizadas pela filosofia e pela literatura: as metáforas teatrais, cujo caráter histórico e migratório foi exaustivamente estudado por Ernst Robert Curtius em *Literatura européia e Idade Média latina*. Tais metáforas, segundo Curtius, tiveram sua origem tanto na Antigüidade quanto nos escritores cristãos, sendo que “ambas as fontes mesclaram-se no fim da Antigüidade” (CURTIUS, 1996, p.191). Utilizadas até à exaustão na Alta e na Baixa Idade Média, as metáforas teatrais se renovam, do ponto de vista da cosmovisão e da estrutura, nas peças *La vida es sueño* e *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca.

Por um lado, a concepção rosiana de *theatrum mundi* (via Plotino) parece, pelo menos num primeiro momento, estar distante da de Calderón de la Barca. Contudo, num segundo momento talvez se possa considerar que o ciclo de novelas, além da representação alegórica da máquina do mundo (do universo, em sua parte **etérea**), também pode ser tido como mais uma representação alegórica, personalíssima, do próprio mundo como um vasto teatro (a parte **elemental** da máquina do mundo, dir-se-ia). Pois o sertão (e o próprio Rosa afirma, nas páginas iniciais de *Grande sertão: veredas*, que “o sertão está em toda parte” (ROSA, 1989, p.8) é o palco privilegiado da **viagem**, da **travessia** e da **mudança** que acometem as muitas personagens de *Corpo de baile*, em cujo deambular, por vários espaços e circunstâncias temporais, se enrolam e se desenrolam os fios complexos de suas vidas.

Por outro lado, grifando-se a parte final da citação de Curtius (1996, p.194), “[...] a metáfora teatral, desgastada pela tradição antiga e medieval, volta ao teatro vivo e torna-se forma de expressão de um conceito teocêntrico da vida humana [...]”, pode-se especular se tal metáfora renovada, transformada em cosmovisão, não atingiria as raias do *topos* exemplar, pois a obra do poeta espanhol é uma representação alegórica do mundo e da vida de seu tempo, como também é uma representação alegórica o *topos* da máquina do mundo. Ressalto esse aspecto porque, conforme adverte o próprio Curtius, a tópica e o metaforismo, justamente por serem históricos, podem apresentar, além do evidente desgaste, enormes variações de aplicações, na literatura culta e/ou na popular, quando então podem perder em parte ou totalmente seu sentido original, adquirir novas e inusitadas direções semânticas, mesclar-se a outros *topoi*, metamorfosear-se em novos paradigmas etc. É este, em

larga medida, o uso renovado que Guimarães Rosa confere ao *topos* da máquina do mundo (e ao do *Theatrum mundi*), a meu ver. Além deste(s), talvez fosse pertinente investigar como Rosa se vale de outros tópicos tradicionais estudados por Curtius (como o da **anciã e menina**, por exemplo, evidente em “A estória de Lélío e Lina”), mas isso extrapolaria os limites deste estudo.

Pretendo, a partir de agora, tecer algumas considerações genéricas sobre o problema que aqui tem me preocupado. Em primeiro lugar, se nos reportamos aos quatro poetas citados acima, veremos que é muito diferente seu *modus operandi* em relação a Guimarães Rosa: a) os quatro poetas, Dante Alighieri, Camões, Drummond e Haroldo de Campos, nos apresentam uma **descrição** convincente do mecanismo cósmico; b) tal mecanismo, em Alighieri e Camões, **é mostrado** (ao eu poético e à personagem do navegador Vasco da Gama, respectivamente), ou seja, exposto em sua dinâmica divina, mas inacessível; c) em Drummond, a própria máquina do mundo **se mostra** ao desencantado eu-lírico como acessível, mas é refutada; d) em Camões aparece mais claramente o universo infinito reduzido a um modelo ideal (o **transunto**); e) em Haroldo, o eu poético, escudado em rigoroso apoio científico, **passeia** pelos dois ramos principais da cosmologia, o geocêntrico e o heliocêntrico.

Em segundo lugar, pode-se dizer que em Guimarães Rosa a referência à máquina do mundo é implícita, não descritiva, está eivada de questões metafísicas (como, aliás, nos vários filósofos que descreveram a maquinaria celeste), e, mais importante, subjaz como **estrutura** ao ciclo de sete novelas. Estrutura, aliás, devidamente estudada por Heloisa Vilhena de Araujo, muito embora ela não se refira explicitamente ao problema.

Em terceiro lugar, ligando-se a Dante e a Camões, a estrutura empregada por Guimarães Rosa tem seu apoio no sistema cosmológico antigo, pois considera a Terra (“O recado do morro”) como o centro do universo, da mesma maneira que os dois épicos. Contudo, o escritor mineiro, embora ressalte a composição “etérea e elemental” da máquina do mundo, ao contrário de Dante e Camões, não considera a esfera das estrelas fixas (o oitavo céu), o cristalino (o nono céu, do *Primum mobile*) e o Empíreo (espaço imóvel descrito por Camões na estrofe 81 do canto X; e que concentra, em Dante, a Rosa dos Beatos onde está Beatriz, e, mais acima, em torno de Deus, os nove círculos angélicos).

Um quarto ponto a observar é que, nos quatro poetas e em Rosa, a máquina do mundo é, na verdade, uma máquina cósmica, uma concepção mecânica do universo (científica, no caso de Haroldo; divina, no caso de Dante e Camões; metafísica, de clara filiação platônica, no caso de Rosa; mas um obstáculo, no caso de Drummond).

Um quinto ponto: em Camões e Rosa, ainda que a fabulosa máquina cósmica seja tida por modelo ideal, a cópia sempre restará imperfeita, abrindo-se aqui

um fosso praticamente intransponível entre o celeste mecanismo e o **mundo em desconcerto**, tematizado com maestria pelo poeta português.

Sexto ponto: a poesia (dos épicos e do lírico) é bastante descritiva, no que tange ao tema abordado, enquanto a prosa rosiana apenas **sugere** a presença indelével da maquinaria cósmica (mais um exemplo da subversão que Rosa leva a efeito no tangente aos gêneros literários e à mescla de prosa e poesia), tendendo a uma **liricização** da prosa que é comum nos diversos trabalhos do autor. Em outros termos: a poesia lírica é um esteio importante na estruturação da narrativa essencialmente épica de Guimarães Rosa, e, no caso de *Corpo de baile*, considero que o recurso à tópica da máquina do mundo vem de encontro a esse aspecto estruturante. E isso, obviamente, reflete a consciência crítico-constructiva rosiana, cuja prática se estriba na tessitura de sutis fios intertextuais e metalingüísticos, de evidente modernidade.

Uma sétima questão, que repercute tanto a metafísica quanto a concepção dos filósofos-astrônomos citados, é que a obra rosiana é a que melhor recupera a junção astronomia-astrologia, fundamental no desenvolvimento da ciência cosmológica.

Por fim, as sete novelas do escritor mineiro não apresentam a visão desencantada de Drummond ou o didatismo de Haroldo de Campos, mas resguardam em suas dobras profundas um certo anseio por um mundo uno, perfeito, ideal, calcado no mito e na Idade de Ouro (aqui, Rosa pode ser aproximado a Dante e a Camões). Em outras palavras, é como se o **desconcerto do mundo** ou o **mundo às avessas** – *topoi* opostos ao da **máquina do mundo**, pois a rasuram e revelam, pelas frinchas, o esfacelamento do mundo e do ser humano –, não tivessem lugar na cosmovisão rosiana: pois ainda que suas personagens, como em “Buriti”, apresentem-se problematicamente divididas, há sempre a possibilidade de integrá-las num todo maior, que dilui e apaga os mesquinhos dilemas do homem e do mundo. Em “O recado do morro”, o **desconcerto** é reparado ao final da narrativa, quando Pedro Orósio desbarata a quadrilha inimiga e regressa a seu espaço sagrado depois do árduo aprendizado da vida, de si, do homem e do mundo. Como já exaustivamente apontado, é justamente “O recado do morro” que sintetiza e centraliza o périplo mítico-astral de *Corpo de baile*: é do fundo da terra-esfinge que brota a mensagem enigmática, do mesmo modo que Pê-Boi, a taurina personagem principal, é alto e belo como uma montanha.

Porém, chama a atenção o fato de Rosa ter adotado uma concepção talvez contraditória para “O recado do morro”: por um lado, o escritor privilegia o sistema planetário antigo, aristotélico-ptolomaico e teocêntrico (o mesmo explorado por Dante e Camões), para configurar, no sertão mineiro, um mundo atemporal, bastante particular, cuja construção revela, na argamassa, vários elementos de várias tradições. Por outro lado, sua visão do homem que habita esse espaço é claramente antropocêntrica e universal, ainda que esse homem seja apenas parte de um mundo uno, essencial, perfeitamente idealizado. É como se o autor, com

a recusa do heliocentrismo de Copérnico, recusasse também os dilemas advindos com a modernidade e suprimisse a História e o tempo linear tão característico do Cristianismo e do conceito de progresso que avassala o mundo ocidental pelo menos desde o século XVIII. Assim, sua literatura revolucionária se insere na revolução às avessas preconizada por Octavio Paz como típica da poesia da modernidade, sempre às voltas com a magia e o tempo cíclico.

Por tudo isso, pode-se dizer que a obra rosiana, ao valorizar o pensamento analógico, atualiza a milenar teoria mítica das **correspondências universais** – ou **analogias universais** –, tão cara aos românticos alemães, a Charles Baudelaire, aos poetas simbolistas. Pode-se pensar, nesse particular, que o escritor mineiro, do mesmo modo que Baudelaire, funda sua obra, conscientemente, sobre a teoria das correspondências, a par, evidentemente, com outras preocupações éticas, estéticas, metafísicas e lingüísticas que a permeiam.

Em suma, *Corpo de baile* pode ser tido como mais uma representação alegórico-literária (complexa, repito, que requer ainda muita investigação) da máquina do mundo, uma vez que no ciclo, além da mitopoiesia, está presente também a cosmopoiesia. Ressalve-se, contudo, que esta interpretação genérica e generalizante do **mundo misturado** de *Corpo de baile* deve sempre resguardar – e salientar – a **máquina poemática**⁴ que é cada novela do conjunto, em especial “O recado do morro”.

Aqui chegados, parece-me, ironicamente, que a grande questão continua em aberto, pois tateei (talvez em falso) várias vias de exploração e de compreensão, ainda não convincentemente expostas, da maneira como o talento e a vasta cultura (humanística, metafísica e literária) de Rosa configuraram o tema milenar da máquina do mundo (do cosmo, melhor dizendo). Contudo, que sirva de consolo (ao menos a este que escreve) a constatação de que a Literatura (a rosiana, sobretudo) é bem maior do que supõe nossa vã filosofia, nossa vã teoria, nossa vã hermenêutica.

PIRES, T. *Cosmopoetry and mythpoetry in Rosas's message*. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, p. 15-38, 2007.

■ **ABSTRACT:** *Firstly this paper aims to make some general considerations about the cycle of novellas *Corpo de baile*, published by João Guimarães Rosa in January 1956.*

⁴ “A expressão figurada **máquina do poema** é aqui utilizada para abarcar tanto a especificidade da poesia (objeto construído de linguagem) quanto a consciência crítico-construtiva do poeta. [...] é uma concepção de mundo, uma cosmovisão, uma forma específica (subjéctiva e objectiva) de conhecimento: seja da própria matéria poética; seja das relações da poesia com outros sistemas artísticos e culturais; seja das experiências de mundo e de vida plasmadas pelo eu-lírico.” (PIRES, 2006, p.109-110, grifo do autor).

*Then, in the context of the book – considered here as a modern representation of the millenary topos of the **world machine** – we intend to critically evaluate the novella “O recado do morro” [The message of the hill], applying to the analysis concepts such as mythpoetry, cosmopoetry and allegory.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian Narrative. Intertextuality. Topicality. Themetology. Mythpoetry. Cosmopoetry. Allegory.*

Referências

DANTE ALIGHIERI. **A divina comédia**: paraíso. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. Ed. bilíngüe. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARAUJO, H. V. de. **A raiz da alma**: corpo de baile. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARRIGUCCI JUNIOR., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, A. (Org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995. v.3, p.447-477.

CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAMPOS, H. de. De uma cosmopoesia: sobre a Máquina do Mundo Repensada. In: _____. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: UNIMARCO, 2002. p.59-70.

CAMPOS, H. de. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê, 2000.

CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. São Paulo: EDUSP: HUCITEC, 1996.

DUMONT, J.-P. **Elementos de história da filosofia antiga**. Brasília: Ed. UnB, 2004.

FANTINI, M. Relato de uma incerta viagem. In: _____. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: SENAC: Ateliê, 2004. p.185-206.

GARBUGLIO, J. C. Um salto no oco do sertão. **Almanaque**: caderno de literatura e ensaio, São Paulo, n.7, p.98-104, 1978.

GLEISER, M. **A dança do universo**: dos mitos de criação ao Big-bang. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

NUNES, B. Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.141-210. (Debates, 17).

PASSOS, C. R. P. Os roteiros de Corpo de Baile: travessias do sertão e do devaneio. **Scripta**, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.78-98, 1º sem. 2002.

PIRES, A. D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, M. L. O.; LEITE, G. M. M.; BALDAN, M. de L. O. G. (Org.). **Estrelas extremas**: ensaios sobre poesia e poetas. São Paulo: Cultura Acadêmica; Araraquara: Laboratório Editorial FCL-UNESP, 2006. p.109-135.

ROSA, J. G. **Corpo de baile**. Edição comemorativa 50 anos (1956 – 2006). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2 v.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Sagarana**. 31.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Grande sertão**: veredas. 22.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **No Urubùquaquá, no Pinhém**. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

_____. **Corpo de baile**: sete novelas. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 2 v.

ROSENFELD, K. H. A 'alegria': tema rosiano ou princípio estético e filosófico? **Scripta**, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.171-177, 2. sem. 1998.

RUSSELL, B. **História do pensamento ocidental**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

WISNIK, J. M. Recado da viagem. **Scripta**, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.160-170, 2. sem. 1998.

