

Guimarães Rosa, um leitor de Plotino

Clarissa Marchelli*

Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP

RESUMO

O presente trabalho visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado às trajetórias de seus protagonistas. O trabalho apresenta uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que nesse ciclo a percepção de um erro e as questões éticas que dele decorrem, constituem o argumento rosiano de *Corpo de Baile*. Do rastreamento do vocábulo erro às epígrafes plotinianas, em *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa elabora uma poética de ordem metafísica. Absorvendo as hipostasias plotinianas, Rosa toma emprestado do neoplatônico sua formulação de centro, alma, ascese e transcendência. Em profícuo diálogo com o cânone literário, Rosa projeta num Brasil profundo a tradição dos sete pecados capitais.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa. Plotino. Dante Alighieri.

ABSTRACT

This paper aims to highlight the passages in which the lexicon error appears in *Corpo de Baile*, by Guimarães Rosa, understanding the word as the author's intuitive choice for the construction and epistemological treatment given to the trajectories of its protagonists. The work presents a counter reading of the tragic error, arguing that in this cycle the perception of an error and the ethical issues that arise from it, constitute the Rosian argument of *Corpo de Baile*. From the trace of the word error to the plotinian epigraphs, in *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa elaborates a poetry of a metaphysical order. Absorbing Plotinian hypostasies, Rosa borrows from the Neoplatonic's formulation of center, soul, asceticism and transcendence. In a fruitful dialogue with the literary canon, Rosa projects the tradition of the seven deadly sins in a deep Brazil.

KEYWORDS: Guimarães Rosa. Plotinus. Dante Alighieri.

O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo.
Guimarães Rosa, *Buriti*

1. Introdução

O presente trabalho¹ visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa (1956), compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado às trajetórias de seus protago-

1. Este trabalho é fruto de uma pesquisa de doutorado, financiado pelo CNPq (2017-2021).

* clarissa.catarina@gmail.com

Recebido em 28/05/2021
Aprovado em 05/10/2021

nistas. O trabalho apresenta uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que nesse ciclo a percepção de um erro e as questões éticas que dele decorrem constituem o argumento rosiano de *Corpo de Baile*. O trabalho procura compreender de que forma essa escolha lexical responde à necessidade de protagonistas revisionários, isto é, capazes de se darem conta do erro e revertê-lo não ao acerto, mas em outra direção possível.

Porém, mais do que desfazer na contemporaneidade um conflito outrora trágico, Guimarães Rosa esboça em *Corpo de Baile* uma narrativa para uma vontade humana mais harmônica com o imponderável. Expressão do incomensurável da vida forjado em *Corpo de Baile* são as epígrafes de Plotino, que deliberadamente dão a toada do conjunto:

1. “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.”, no volume *Manuelzão e Miguilim*;
2. “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.”, no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*;
3. “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.”, no volume *Noites do Sertão*, e
4. “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente”, também no volume *Noites do Sertão*.

Incorporando as epígrafes de Plotino ao miolo do livro, o trabalho procura demonstrar como o fundo místico do neoplatonista opera na economia das narrativas, apelando a um senso amoroso ascético. Para tanto, foram comparados cada um dos sete erros cometidos pelos protagonistas do conjunto rosiano à expiação de um pecado capital, como ilustrados por Dante, na *Divina Comédia*. Por fim, o trabalho procura demonstrar que do sincretismo espiritualista à síntese de correntes filosóficas, reside no bojo do ciclo rosiano um sistema setenário que faz coincidir os protagonistas da primeira e da última narrativa, isto é, a criança Miguilim que retorna como o adulto Miguel.

2. A recepção de Plotino por Guimarães Rosa

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

E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos *Diálogos*, remo-

tamente, ou às *Enéadas*, ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck (ROSA, 1980, p. 57).

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

Na *Primeira Enéada* de Plotino há uma pista valiosa para a exegese de *Corpo de Baile*: o vocábulo ἁμαρτία (*hamartía*), erro, que já se fazia presente.

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

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

Assim, o presente trabalho nasce do desejo de ler Plotino como forma de integrar a mensagem do neoplatônico à escrita de Guimarães Rosa, rastreando sua recepção por Guimarães Rosa. Essa recepção não atesta tão pouco contesta a ontologia plotiniana; antes, a leitura de Plotino por Guimarães Rosa faz-se porosa a uma metafísica de caráter místico. Com tamanha porosidade, quero dizer que a recepção do Plotino por Guimarães Rosa não aplica uma filosofia a uma poética; antes, faz-se poética uma inspiração de ordem filosófica. Imputando ao neoplatônico a formulação de um centro do qual tudo emana e para onde tudo converge (BEZERRA, 2006), Guimarães Rosa elabora, na materialidade narrativa ficcional, a sua própria forma movente do meio (ROWLAND, 2011). Procuro, na medida do possível, compreender o aproveitamento que Rosa faz de Plotino, ao tocar em temas caros à tradição platônica, como as noções de alma, purificação e transcendência.

Denominado Uno, Bem ou Deus por Plotino, a imagem de um centro de emanção semelhante ao sol é determinante para a metafísica do neoplatônico, aproveitado na poética do escritor brasileiro. Quer me parecer que Guimarães Rosa encontra em Plotino uma fórmula para a noção de purificação: “O verdadeiro homem é outro, purificado dessas coisas, que tem as virtudes no modo de pensar, que estão constituídas na alma, que é separada; separada e separável estando ainda aqui” (PLOTINO I 1, 10). Em outras palavras, Guimarães Rosa encontra em Plotino uma noção de consciência formulada (E. R. Dodds, 1960), e suas conseqüências, como transcendência (ou suprarracional), mística (isto, é, a experiência da presença de Deus) e ascese (como exercícios espirituais). Sobre a coincidência da imagem do centro plotiniana e com a consciência em Plotino, comenta Pierre Hadot:

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

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

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

Parece-me que em Guimarães Rosa, o fantasma de Plotino ressurgiu como um monge, um eremita, um hierofante a ditar, sob inspiração, as regras do jogo vida X morte X vida, desafiando nossa capacidade de síntese. Tal como uma adivinha, as epígrafes plotinianas ta-

tuam uma mensagem a ser decodificada pelo leitor de *Corpo de Baile*. Expediente linguístico típico do neoplatônico, a pesquisadora Loraine Oliveira comenta o emprego de metáforas nas *Enéadas* como enigmas.

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

Parece-me que a invocação de Plotino por Guimarães Rosa é da mesma natureza que o emprego de metáforas do neoplatônico na sua exposição metafísica: uma fórmula de ordem mística revelada somente ao iniciado. Benedito Nunes já identificara o aproveitamento que Guimarães Rosa fizera do neoplatônico, sem, no entanto, submeter a criação do primeiro à filosofia do segundo. No ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, o crítico literário atribui a abordagem do tema do erótico na obra rosiana à transubstanciação alquímica e ao legado plotiniano na história das ideias do ocidente:

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

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

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

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

O que Plotino chama de Bem é, então, ao mesmo tempo, o que, dando a graça, faz nascer o amor, e que, despertando o amor, faz aparecer a graça. O Bem é o que todos os seres desejam, ele é o absolutamente desejável. O amor e a graça são, como dizíamos, injustificados, porque o próprio Bem é absolutamente injustificado: não que ele seja um acaso ou um acidente, mas, pelo milagre da sua simples presença sempre já presente, que Plotino, no tratado VI 8, descreve metaforicamente como um querer de si, ele abre no Ser e nos seres a possibilidade de um desejo e de um amor infinitos (HADOT, 2019, p. 58).

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

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

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

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

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

Tal é o caso de Miguilim que, mesmo irado com o Pai, omite o bilhete do Tio para a Mãe sob advertência da Vó com o mito de Caim e Abel. O mesmo se dá com Manuelzão que, apesar da dor no pé, supera a rivalidade com o próprio filho e decide chefiar a próxima comitiva sob o

encanto do romance do Boi Bonito do Velho Camilo. O mesmo podemos dizer de Pedro Orósio que, “bandoleiro namorado”, sofre ataque dos camaradas, mas evita revide ao ouvir a canção do amigo Laudelim. Não seria diferente com Cara de Bronze: rico e doente, transfere suas posses em testamento àquele que lhe narrar uma viagem, no caso, o vaqueiro Grivo. O amor pela vida decide igualmente o destino de Lélío que, insaciável ao pretender todas as moças possíveis da fazenda onde trabalha, parte em busca daquela que jamais lhe fora alcançável. A constante do amor pela vida se comprova com o valente jagunço Soropita que, desconfiado de um eventual insulto, refreia os impulsos bélicos e perdoa o rival. Por fim, o silêncio de Miguel diante da beleza Maria da Glória é revertido no desfecho da narrativa com a expressão de um pedido de casamento em suspensão, e a abertura da perpetuação da vida no Buriti se faz imaginável.

O conjunto *Corpo de Baile* se abre com o conflito do menino Miguilim no centro de um triângulo amoroso entre o Pai, o Tio e a Mãe. O ciclo se fecha com o adulto Miguel descobrindo o amor por uma mulher. Entre a omissão do bilhete do Tio à Mãe e o silêncio de Miguel diante da beleza de Glorinha, uma tragédia é desfeita, vários erros são expurgados e a verbalização do desejo de casamento - em suspensão - coroa o amor pela vida de que tanto nos fala Guimarães Rosa. Para tamanho arrebatamento, foram precisas sete narrativas nas quais a virtualidade do sentido do amor se fizesse possível. Contorcendo os signos e esgarçando a ordem direta do português, o autor faculta ao seu leitor uma exegese que articula as variáveis amorosas, induzindo-o a uma ascese mística.

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

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

A última narrativa do conjunto, *Buriti*, tematiza como nenhuma outra o amor. Verbalizando o desejo por Maria da Glória, expressando sua vontade de a ela se unir e com isso possibilitar a perpetuação da vida na fazenda do Buriti Bom, Miguel, ao mesmo tempo que eleva a categoria da vontade ao nível da decisão consciente, abre o sintagma do erótico aos sentidos da vida. Ascendendo do centro do drama do triângulo amoroso dos adultos para o casamento

com Glorinha, o menino Miguel reconhece-se no seu interior como agente de si em comunhão com Deus. Seu desejo pela herdeira da fazenda emana de um centro deliberativo, de uma consciência aliada da vontade divina em fazer o Bem.

Assim, a teoria platônica das Ideias se metamorfoseia em intuição do mistério da vida. Talvez se diga que o mundo das Formas plotinianas é apenas o “interior” do mundo visível e que ele não dá conta da vida concreta ou materializada. É verdade que Plotino só nos propõe uma teoria da morfogênese espiritual, mas talvez seja verdade que toda vida é Espírito. Como quer que seja, ele teve o mérito incomparável de elaborar noções sem as quais é impossível constituir uma filosofia de vida. É que ele ousou, como dizia Goethe, “acreditar na simplicidade”. A vida é para ele uma atividade formadora, simples e imediata, irreduzível a todas as nossas análises, uma totalidade que está lá de um só golpe, interior a ela mesma, uma Forma que se forma a si mesma, um saber imediato, que atinge sem esforço sua perfeição (HADOT, 2019, p. 46).

Nesse sentido, Leandra, estrangeira ao Buriti Bom e ícone do pensamento crítico - sobretudo, uma consciência reflexiva dos dias e dos entes da fazenda -, viabiliza a transformação e indicia a perpetuação da vida no Buriti Bom (ROSA, 2016, p. 192): “A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível, de uma verdade?”. É Leandra quem formula um conceito para o e define a direção do amor:

Então, o amor tinha de ser assim – uma carência, na pessoa, ansiando pelo que a completasse? Ela ama para ser mãe... É como se já fosse mãe, mesmo sem um filho... Mas, também outra espécie de amor devia poder um dia existir: o de criaturas conseguidas, realizadas. Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte? Haveria outra região, de sonhos, mas diversa. Havia (ROSA, 2016, p. 162).

O trecho em destaque remete, irrefutavelmente, a uma passagem plotiniana, encontrada no tratado Do Amor: “Portanto, aqueles que não desejam procriar são, de longe, os que mais se satisfazem com a beleza em si. Mas aqueles que desejam procriar, desejam procriar o belo porque este lhes falta, porque não se bastam a si mesmos e então pensam poder adquiri-lo se gerarem formas belas” (PLOTINO III 5).

Como numa espécie de aproveitamento temático, Guimarães Rosa contrabandeia o excerto plotiniano em função da sua própria escrita. Na economia da narrativa, o solilóquio de Leandra é paráfrase de trecho do filósofo neoplatônico. Da transposição da argumentação plotiniana ao monólogo da personagem, uma cadeia de sentidos se instaura no ciclo rosiano. Fazendo eco às palavras de Diótima, para quem o amor impulsiona a descoberta da Beleza na sua forma pura e ideal, Plotino acrescenta à definição de Platão a função mística na ascese do amor. Guimarães Rosa, por sua vez, leitor do neoplatônico, assimila a lição do mestre e incorpora o comentário na comparação que Leandra faz entre ela e sua pupila, Maria da Glória.

A epígrafe plotiniana para *Buriti*, com expressa referência à dança, uma vez incorporada ao miolo da narrativa, parece sugerir o fechamento de um ciclo. Movimento perpétuo dos corpos celestes, a dança dos astros, em Plotino, é imagem da passagem do tempo. Para o pesquisador Marcus Reis Pinheiro, a dança planetária, em Plotino, é especialmente símbolo dos passos de um coro tal qual numa tragédia:

Plotino ainda é mais ousado em suas imagens poéticas sobre o movimento dos astros. Como vamos explicar mais à frente, Plotino compara o movimento dos astros com o movimento da dança do coro em uma representação da tragédia grega. Assim, teríamos sobre nós um grande teatro sagrado, em que seres superiores dançam matematicamente, reproduzindo em seu girar circular a centralidade do Uno sobre todas as outras emanções (PINHEIRO, 2010, p. 54).

Aprofundando a temática da intrínseca relação entre os corpos celestes e os viventes sobre a Terra em Plotino, Marcus Reis Pinheiro avalia a função ética da astronomia na metafísica do neoplatônico. Argumentando que o movimento matemático perfeito e perpétuo dos astros é a imagem da sua contemplação sobre os inteligíveis, Pinheiro reconhece, por extensão, que o homem, ao contemplar os astros, estaria também a imitar a contemplação do Inteligível que eles realizam. Em outras palavras, a astronomia cumpre a missão de valorar e aprimorar a condição humana, na medida em que, por esse conhecimento, aproxima os homens das formas ideais e imperecíveis, tais como a dimensão da totalidade e seu caráter unitário. Nas palavras do pesquisador:

Os astros são seres vivos e apresentam em seu suposto movimento matemático perfeito a expressão de sua vida ética perfeita: os seres celestes são deuses eticamente perfeitos, vivendo suas virtudes no máximo grau possível para um ser da ordem do mundo sensível. O ato próprio dos planetas e astros é contemplar as realidades superiores, isto é, os inteligíveis que formam o *Noûs* (Intelecto). Tal contemplação enseja um tipo de saber, isto é, a contemplação efetuada pelos astros é um tipo de conhecimento sobre as realidades inteligíveis, conhecimento esse que não se faz apenas como posse, mas se faz como uma identificação com o objeto conhecido: os astros, ao contemplarem os inteligíveis, exercem uma identificação com eles e por isso seu movimento deve também ser inteligível, isto é, matemático. A participação da alma dos astros nas realidades inteligíveis do *Noûs* é o ato próprio dos astros e a matemática de seu movimento é um dos reflexos de tal ato principal, atestando a vida feliz que levam: não há nada que possa trazer maior felicidade para um ser vivo do que a contemplação do mundo inteligível (PINHEIRO, 2013, p. 14).

Fazendo menção explícita à astronomia ptolomaica, no conto “O Recado do Morro”, por exemplo, Guimarães Rosa atualiza essa tradição neoplatônica, que investe na função ética exercida pelos sete planetas. Valorando a vida humana a partir da contemplação desses astros, o autor de *Corpo de Baile* sugere a bem-aventurança aos protagonistas, quando cientes cada um do seu erro de percurso. Assim é que a inspiração astrológica, de origem plotiniana, promove a reversão do erro em graça: a partir da revisão da trajetória matemática, perfeita

e perpétua dos astros. Enquanto seres da ordem do mundo sensível, o que de melhor pode acontecer aos homens é se espelharem no movimento dos astros, essa dança cósmica.

Alocada na última narrativa de *Corpo de Baile*, a epígrafe plotiniana com explícita referência à dança sugere, então, a regência planetária nos sete contos do conjunto rosiano, e acata as prerrogativas de circularidade e centralidade do neoplatônico para a unidade da obra. Em outras palavras, a aparente e secundária fragmentação de *Corpo de Baile* em três volumes, e o intercâmbio das narrativas na sequência interna da obra, tão somente cifra e codifica a cara noção de alma móvel para Plotino, instância a contemplar o Intelecto e a desejar seu retorno ao Uno. Valendo-se da ontologia trinitária de Plotino, Guimarães Rosa absorve seu caráter transcendente e místico para elaboração de uma poética própria. Uma poética do erro à graça.

Sobreposta a esta cosmologia está a tradição medieval, que forja na noção de purgatório um lugar entre a danação total e a salvação completa para o homem comum. Nem totalmente bom, nem completamente mal, o homem que erra, uma vez ciente desse erro, se arrepende, tendo na esperança a maior das virtudes teológicas. Ecoando os andares do *Purgatório* dantesco, isto é, sua cartografia para os sete pecados capitais, Guimarães Rosa dialoga com o cânone literário, inserindo *Corpo de Baile* no escopo da literatura sapiencial.

3. *Corpo de Baile* sob um sistema setenário

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

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

Portanto, a ambientação das narrativas no seio da tradição dos sete pecados capitais parece se dar tanto no rápido conto de temática indígena quanto no longo conjunto de *Corpo de Baile*. O rastreamento do vocábulo erro no conjunto reforça sua unidade, ao esboçar um palimpsesto dos sete pecados capitais tais como no *Purgatório* de Dante. Assim, se os astros presidem as histórias rosianas, não seriam em perfeita ressonância com o *Paraíso* dantesco,

como defende Heloísa Vilhena de Araujo. Antes, esses mesmos sete astros projetam um Brasil profundo no contexto da cultura clássica e da tradição medieval, preservando nos seus personagens o direito de escolha. Contrabandeando antigos e medievos para o sertão brasileiro, Guimarães Rosa insere a categoria da vontade nos seus protagonistas, alterando nossas referências culturais. Daí a possibilidade de reversão do erro e a virtualidade da esperança enquanto virtude teologal. Vejamos cada ocorrência do vocábulo:

1. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo (ROSA, 2016a, p. 26);
2. Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. Por tanto, podia merecer nome outro: o de “Seco Riacho”, que o velho Camilo falou. O velho Camilo tivesse ideia para esse falar, era duvidoso; e alguém acusara por ele. Mas Manuelzão sabia, o inventante tinha sido mesmo o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro? (ROSA, 2016a, p. 130);
3. Aí então os Sete matavam o Rei, à traição. Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? (ROSA, 2016b, p. 86);
4. *Tadeu* (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! (ROSA, 2016b, p. 142);
5. Por palavra, vida salva: - por ter se lembrado disso, ele se tirara de pôr mãos para alguma loucura; mas, se nele mesmo o engano era corpo, e repente do corpo, que dirá Jiní; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado? (ROSA, 2016b, p. 240);
6. Mas ele não aceitava de ficar ali, fechando os olhos, num aporreado inteiro, pavoroso fosse mandraca, podia durar sempre assim, mas então ele suicidava; e sobre surdo passava o pensamento daqueles homens, no Brejão do Amparo, aqueles valentões, e os outros – ele não queria o reino dos amargos, o passado nenhum, o erro de um erro de um erro (ROSA, 2016c, p. 40), e
7. Miguel operava ativo, vacinando. Ele mesmo não deixava de ver a satisfação com que nhô Gualberto reparava nisso. Sempre, surdamente, Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar. Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro (ROSA, 2016c, p. 110).

Curioso é notar que no elenco das passagens em que o vocábulo erro ocorre em *Corpo de Baile*, especificamente no conto central do conjunto, Cara de Bronze, o termo é camuflado: ao invés de dizer que o tiro errou, o narrador diz: “O tiro não acertou”. Para efeito hermenêutico, o erro do tiro se justapõe, chegando a se confundir com o erro do próprio Cara de Bronze, que foge por pensar ter matado o pai. Em outras palavras, o erro do tiro é metonímia para a errância de Cara de Bronze.

Embora os principais pecados encontrem uma sistematização definitiva em Tomás de Aquino (2001), e esses mesmos pecados encontrem um suporte ficcional originário na *Divina Comédia*, a noção de intervenção demoníaca na alma humana remonta a uma tradição que va-

ria em número e nome das principais emoções a impedir a aproximação do homem com Deus (STEWART, 2005). Discípulo de Orígenes, o monge Evágrio Pôntico enumerou oito “pensamentos genéricos”, isto é, emoções destrutivas que acusam a presença e a atividade de impulsos malévolos no coração humano. Na lista de Evágrio encontram-se: gula, luxúria, avareza, tristeza, raiva, acídia, vanglória e orgulho. Da tabela do monge, datada no século IV d.C., à matriz dos sete pecados capitais de Tomás de Aquino, já no século XIII d.C., nota-se a supressão da vanglória e do orgulho pela vaidade, e o intercâmbio da tristeza pela inveja – sendo o primeiro um eufemismo e o efeito do segundo na alma.

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

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

As Herméticas “filosóficas” não são, naturalmente, verdadeira filosofia, assim como astrologia não é o mesmo que astronomia, pois ambos os tipos de Herméticas afirmam basearem-se não em observação e razão, mas em revelação. Elas, tipicamente, enfatizam a importância do conhecimento pessoal (*gnosis*) de deus. O conteúdo filosófico dessas obras, tal como está, mostra contato com o platonismo tardio da época, e nenhum contato com a religião egípcia tradicional ou com o cristianismo. Em casos muito raros, encontram-se alusões ao estilo ou à escritura judaica, particularmente em Poim; é claramente possível que alguns dos autores das Herméticas tivessem lido filósofos judeus de tendência platônica, como Fílon de Alexandria (LAYTON, 2002, p. 525).

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

E deste modo a pessoa finalmente parte para o alto através da moldura compósita, entregando:

na primeira esfera celeste as agências de crescimento e declínio;
na segunda, os meios de ação má – uma arte daí por diante inativa;
na terceira, a ilusão do desejo – daí em diante inativo;
na quarta, eminência associada com dominação – daí em diante livre da avareza;
na quinta, a arrogância ímpia e a temeridade da imprudência;
na sexta, os maus pretextos para a riqueza;

na sétima esfera celeste, a conspiração da falsidade.
(*POIMANDRES*, In: LAYTON, 2002, p. 539).

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

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

Contudo, não afirmo que o autor de *Corpo de Baile* tenha tido qualquer contato com os textos do chamado *Corpus Hermeticum*. Antes, procuro demonstrar em que medida a simbologia esotérica do número sete deita raízes nas mais distintas tradições do mundo antigo. Até ser sistematizado em número sete os principais pecados, por Aquino, e encontrar um suporte ficcional da relevância de uma *Divina Comédia*, a presença do numeral é suficientemente sugestiva para passar despercebida por uma leitura menos desavisada do ciclo rosiano. Pecado em grego koiné, dialeto no qual primeiramente se verteu o Novo Testamento, se diz *hamartia* (ἁμαρτία); mas *hamartia* é originariamente erro, o erro trágico por excelência. Diz Aristóteles:

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

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

No original, *hamartia*: erro, falta ou falha cometida pelo herói trágico. Platão e outros autores da Antiguidade também se servem desse termo, mas a palavra utilizada para se referir à ignorância que caracteriza os diversos antagonistas de Sócrates e a do próprio Sócrates é *amathia*. Os dois casos, *hamartia* e *amathia*, remetem sempre à ideia de uma falha, ignorância ou erro cometido por aquele que desconhece o teor e as consequências da sua falha. Mais tarde, no latim, *hamartia* dará vez à noção de *peccatum* (pecado), o que certamente abre um novo campo semântico para o termo grego (PINHEIRO. In: ARISTÓTELES, 2015, p. 113).

Consenso entre os especialistas, o erro trágico, segundo Aristóteles é algo que se justifica pela ignorância do herói, [...] que se vê vítima de um erro que ele poderia ter evitado caso conhecesse todas as circunstâncias que envolviam a situação enfrentada por ele. A falta cometida, embora realizada pelo herói e motivada por razões quase sempre honestas, apresenta consequências contrárias à sua vontade (ANJOS, 2008, p. 44).

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

Ao forjar uma noção específica de erro dentro de suas narrativas, Guimarães Rosa se vale, concomitantemente, das duas tradições ocidentais à sua disposição, a clássica e a judaico-cristã. Tanto em função da estruturação dos enredos quanto da possibilidade da descoberta de um sentido da vida, o narrador rosiano aproveita seus precursores e atualiza, ao seu modo, um princípio ético na experiência humana. Como diz Suzi Sperber, em “As palavras de chumbo e as palavras aladas”: “A leitura dos pensadores, por parte de João Guimarães Rosa, ainda que tenha lhe dado o conhecimento de suas filosofias, foi aproveitado, sobretudo a partir de seus estímulos para a elaboração da linguagem e das imagens” (SPERBER, 2007, p. 146).

Optando pelo termo erro, e não pecado, o narrador de *Corpo de Baile* suspende, momentaneamente, um juízo moral das culpas, sem deixar de problematizar a vida dos protagonistas.

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

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

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

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

Embora Jung se debruce sobre o arcabouço simbólico de que são feitos os sonhos, não seria contrafactual associar a produção onírica, isto é, inconsciente, à produção poética de um escritor que confessa inspiração: no prefácio de *Sagarana* (1946), Guimarães Rosa revela em carta a João Condé ter sonhado previamente com vários de seus enredos. Evitando adentrar na seara do sonho prognóstico, a confissão do autor sugere uma mesma origem para a ficção e a matéria de que são feitos os sonhos: imagens-fantasmas que habitam o fundo de uma memória cumulativa, segundo a historiadora Aleida Assmann.

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

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

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

4. Conclusão

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

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição de *Corpo de Baile* – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vende-la” aos editores na França e Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o *Corpo de Baile* vinha sendo prejudicado pelo seu *gigantismo* físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz (ROSA, 1980, p. 79).

Na tentativa de minimizar o inconveniente de sua dimensão, *Corpo de Baile* tornou-se três em um. Sem jamais alcançar o mesmo prestígio que *Grande Sertão: Veredas*, tanto na leitura especializada quanto entre imperitos, *Corpo de Baile* continua despertando o interesse e cutucando a curiosidade daquele que pretende resolver o enigma da sua tripartição. Inicialmente publicado em dois volumes, depois em único volume e, finalmente, em três volumes, *Corpo de Baile* desafia o poder de síntese de qualquer leitor. No bojo de seus dois processos de metamorfose, resta sempre a noção de unidade projetada inicialmente pelo autor. Ao leitor de *Corpo de Baile*, resta sempre o desafio de reunir suas partes. A partir da sugestão das epígrafes, que cozem os três volumes em função de uma única obra, a tarefa de encontrar a unidade na pluralidade torna-se uma obsessão para o leitor menos desavisado. A obra não se cansa de trazer novidades que sempre estiveram lá. Indômito, o ciclo se renova a cada exegese, pedindo-me sempre atenção e sensibilidade. Tendo tentado desvendar o mistério da tripartição a partir das três realidades plotinianas (Uno, Intelecto e Alma), há em *Corpo de Baile* um palimpsesto dos sete pecados capitais, tal qual Dante houvera ilustrado no *Purgatório*.

Referências

ALIGHIERI, Dante *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. SP: Editora 34, 2017.

ANJOS, Sônia Aparecida dos. A falta trágica (*hamartia*) de Édipo em Édipo Rei, de Sófocles. Dissertação de mestrado, UFMG, 2008.

AQUINO, São Tomás de. *Sobre o Ensino. Os sete pecados capitais*. Trad. Luiz Jean Lauand. SP: Martins Fontes, 2001.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*: SP: Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. SP: Ed. 34, 2015.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2011.

- AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. RJ: Topbooks, 1997.
- BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. RJ: Vozes, 2006.
- BÍBLIA*. v. 1: Novo Testamento: os quatro Evangelhos. Trad.: Frederico Lourenço. SP: Cia das Letras, 2017.
- BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano*. SP: T. A. Queiroz, 1980.
- BRANDÃO, Bernardo Lins. Só em direção ao só: considerações sobre a mística de Plotino. In: *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, pp. 151-158, dez. 2007.
- DODDS, E. R. "Tradition and Personal Achievement in the Philosophy of Plotinus". In: *The Journal of Roman Studies*, v. 50, Parts 1 and 2, 1960, pp. 1-7.
- ELSAS, Christof. "La importancia de la mística en la filosofía de Plotino". In: *EnraHonar, An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, v. 13, 1986, pp. 11-30.
- GALLEGO, Antonio Dopazo. *Plotino: a odisseia da alma entre a eternidade e o tempo*. Trad. Filipa Velosa. SP: Ed. Salvat do Brasil, 2017.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. SP: Cia das Letras, 2008.
- HADOT, Pierre. *Plotino, ou a simplicidade do olhar*. Trad. Loraine Oliveira e Flavio Fontenelle Loque. SP: É Realizações, 2019.
- JUÁREZ, Agustín Uña. "Plotino: el sistem del Uno. Características generales". In: *Anales del*
- JUNG, C. G. *Espiritualidade e Transcendência*. Trad. Nélio Schneider. Petrópolis, RJ: 2015.
- LAYTON, Bentley. *As escrituras gnósticas*. Trad. Margarida Oliva. SP: Loyola, 2002.
- NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. RJ: Difel, 2013.
- OLIVEIRA, Loraine. *Plotino, escultor de mitos*. SP: Annablume Clássica, 2013.
- PINHEIRO, Marcus Reis. Inconsciente, consciente e cosmologia em Plotino. *ARCHAI*, Coimbra, n. 5, 2010, pp. 48-57.
- PINHEIRO, Marcus Reis. Cosmologia e transformação de si: o caso de Platão e Plotino. *COSMOS & CONTEXTO*, v. 15, 2013, pp. 1-10.
- PLATÃO. *Timeu*. Trad. Edson Bini. In: *Diálogos V*. Bauru/SP: Edipro, 2010.
- PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Trad. Américo Sommerman. SP: Polar, 2002.
- PLOTINO. Enéada I. Trad. José Rodrigues Seabra F. e Juvino Alves Maria Jr. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2014.
- PLOTINO. Enéada III.8 [30]. Sobre a natureza, a contemplação e o Uno. Trad. José Carlos Baracat Jr. Campinas (SP): Ed. Da UNICAMP, 2014.
- PLOTINO. Enéada III.5. Do amor. Trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva. SP: Edipro, 2015.
- POIMANDRES*. In: LAYTON, B. *As escrituras gnósticas*. Trad. Margarida Oliva. SP: Loyola, 2002.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de Baile). RJ: Nova Fronteira, 2016a.
- ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão* (Corpo de Baile). RJ: Nova Fronteira, 2016c.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). RJ: Nova Fronteira, 2016b.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. SP: Edusp, 2011.

SPERBER, Suzi. “As palavras de chumbo e as palavras aladas”. In: *Floem* (UESB), v. II, pp. 137-157, 2007.

STEWART, Columba. “Evagrius Ponticus and the ‘Eight Generic *Logismoi*’”. In: *In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages*, edited by Richard Newhauser, 3-34. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. SP: Cia das Letas, 2015.