



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

LUCAS BRANCO DE ARAUJO MOTTA

O Pinhém, na entrada das águas: entre mundo épico emulado e subjetividade moderna em "A estória de Lélío e Lina", de João Guimarães Rosa

Recife
2023

LUCAS BRANCO DE ARAUJO MOTTA

O Pinhém, na entrada das águas: entre mundo épico emulado e subjetividade moderna em "A estória de Lélío e Lina", de João Guimarães Rosa

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
em Letras/Bacharelado, apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Letras - Português.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Melo França

Coorientadora: Dra. Natasha Centenaro

Aprovado em: 12 de maio de 2023

Recife
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Motta, Lucas Branco de Araujo.

O Pinhém, na entrada das águas: entre mundo épico emulado e
subjetividade moderna em "A estória de Lélío e Lina", de João Guimarães Rosa
/ Lucas Branco de Araujo Motta. - Recife, 2023.

70

Orientador(a): Eduardo Melo França

Coorientador(a): Natasha Centenaro

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2023.

1. João Guimarães Rosa. 2. Corpo de Baile. 3. Épico. 4. Subjetividade
moderna. 5. Literatura Brasileira. I. França, Eduardo Melo. (Orientação). II.
Centenaro, Natasha. (Coorientação). III. Título.

890 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Ao Pernambuco e Recife, que me mostraram suas facetas. E, nelas, me acolheram.

A todos os trabalhadores da UFPE.

Aos amigos. Às amigas.

À família Neves Gouveia, que agora é minha também.

A Lara, que acompanhou todo este trabalho sendo realizado.

A meus pais, que me estimularam até aqui. Que me ajudaram a estar aqui.

Ao passado, que demonstra sempre o avassalador poder do tempo.

Ao presente, pela incompletude inefável que nos alerta a todas as dimensões.

Ao futuro, que não cansa de só se inscrever.

Agradeço aos financiadores que possibilitaram minha formação e minhas pesquisas, das quais este trabalho de mostra resultado.

Primeiramente, ao povo brasileiro, que financia a universidade pública que egresso.

Ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o ministro Fernando Haddad pela possibilitação do Programa Nacional de Assistência Estudantil (PNAES), com qual fui assistido durante minha formação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PROPESQI) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) pelo apoio no financiamento de minhas pesquisas.

Agradeço aos professores que me formaram.

Agradeço aos meus orientadores, que tanto puderam prezar pelo meu desenvolvimento.

Agradeço, igualmente, à banca examinadora.

RESUMO

A presente monografia visa lançar mão de uma análise de “A estória de Lélío e Lina”, de João Guimarães Rosa, do conjunto de narrativas *Corpo de Baile* (1956), a fim de buscar compreender uma tensão dos modos de subjetivação da Antiguidade épica e a Modernidade individualizada presentes na obra. Tendo em vista como a adjetivação de “épico” é cara a parte da fortuna crítica de Rosa, buscamos compreender sua validade e as implicações estético-formais decorrentes. Entretanto, em resistência a um mundo épico emulado na imagem do sertão (que chamamos senso de épico), contrasta a presença de personagens individualizadas e problemáticas, que passam por um processo de autoconhecimento e alterações de caráter (que chamamos vontade de individuação).

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira; João Guimarães Rosa; Épico; subjetividade moderna; *Corpo de Baile*;

ABSTRACT

The presente work aims a analisys of “A estória de Lélío e Lina”, by João Guimarães Rosa, from *Corpo de Baile* (1956), looking compreheend a tension in the subjectivation modes between the ancient epic and the individualized modernity that are featured in the novel. Realizing how the adjectivation of “epic” among critics of Rosa’s works, we searched compreheend it’s vality and it’s aesthetic-formal implications. However, in resistance from the epic world emulated in the figure of the sertão (wich process we called epic sense), contrasts the presence of individualized and problematic charecters that cross a self kwnledge and charecther’s self change (wich process we called a individuation’s will).

KEYWORDS: brazilian literature; João Guimarães Rosa; epic; modern subjectivity; *Corpo de Baile*;

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	ENTRE ÉPICA E ROMANCE	10
2.1	Compleitude: a realidade do épico	10
2.2	Incompleitude: a realidade do indivíduo moderno e suas formas literárias	17
3	ROSA ÉPICO? UM DILEMA DE CRÍTICA	26
3.1	Campos Gerais: estrutura, gênero e forma de <i>Corpo de Baile</i>	31
4	LÉLIO, O PINHÉM E A “ENTRADA-DAS-ÁGUAS”	37
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
	REFERÊNCIAS	64

1 INTRODUÇÃO

A presente monografia é resultado de nossas pesquisas de Iniciação Científica acerca da obra de João Guimarães Rosa¹. Ao nos questionarmos sobre a validade (e as implicações) da adjetivação de épica à obra rosiana, nos vimos numa encruzilhada: como pode uma obra ter sido adjetivada como épica se, em seu seio, é permeada de personagens individualizadas? Assim, temos buscado a apreensão de tais dimensões na obra rosiana. Iniciando por *Sagarana* (1946), onde buscamos compreender as implicações formais que levaram Antonio Candido (1946) e Paulo Rónai (1946) a salvar o volume de contos do julgo regionalista da época e aproximá-lo de dimensões épica, e as implicações contrárias, na forma da personagem problemática. Buscamos elaborar os conceitos de senso de épico e vontade de individuação para abordar esse paradoxo.

O que denominamos como senso de épico implica, necessariamente, as apreensões formais que podemos identificar que parecem demonstrar que o texto de Rosa busca emular uma realidade épica e totalizante na imagem do sertão e seus sertanejos. Imitando o sertão à maneira de um *cosmos* metafisicamente ordenado, e os vaqueiros e jagunços a heróis, Rosa parece tentar elevar a realidade de suas narrativas à realidade de completude vivenciada pela ambiência épica.

No entanto, dentro dessa ambiência épica, contrasta-se a existência de personagens individualizadas, que transcendem o senso de épico. Ela detém dimensões subjetivas e individuais que extrapolam a emulação do épico que recai. Elas detêm, o que denominamos, uma vontade de individuação.

As questões acerca do indivíduo problemático, como sobre a denominação épica, parecem recair indubitavelmente mais sobre *Grande Sertão: Veredas* (1956) e Riobaldo, jagunço-narrador do romance. Nos questionamos, deste modo, sobre a validade desta adjetivação, e seu paradoxo do indivíduo, às obras anteriores de Rosa – *Sagarana* e *Corpo de Baile* (1956). Assim, esta monografia pretende demonstrar, por meio de uma discussão teórica e análise literária, o transladar destas implicações a *Corpo de Baile*, tendo como objeto de análise o romance “A estória de Lélío e Lina”.

¹ Os projetos foram: “De *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*” (2021-2022) e, “Na entrada das águas, no Pinhém: senso de épico e vontade de individuação em *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa” (2022-atual). Ambos realizados sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Melo França (UFPE), na Universidade Federal de Pernambuco, com apoio financeiro da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PROPESQI-UFPE) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Destarte, a estruturação do trabalho se dá com uma abertura de caráter teórico acerca do épico e da épica, da relação homem e mundo nesta ambiência, e a implicação do épico com os gêneros (épica e romance de cavalaria). E, acatando as teses de autores como Lukács (2009), Bakhtin (2019) e Auerbach (2011), buscamos compreender a ausência do épico e da realidade totalizante na modernidade, tendo como busca a inversão individual promovida pelo romance e seu desenvolvimento.

No segundo capítulo, apresentamos a discussão crítica em relação à adjetivação de épica à obra de Rosa. Anteparados em sua entrevista a Ascendino Leite (1946), buscamos compreender as implicações dadas por Rosa no seu trato com os gêneros (romance e conto) como trato da dimensionalidade subjetiva das personagens. No segundo subtópico, apresentamos a estruturação de *Corpo de Baile* e a proposta de leitura levantada pelos índices originais, que dividiam as narrativas em poemas, contos e romances. Assim, justifica-se a opção de lermos “A estória de Lélío e Lina” como um romance.

O terceiro capítulo detém a análise que desenvolvemos da narrativa, buscando demonstrar como o comportamento dessa relação paradoxal entre o senso de épico e a vontade de individuação na figura de Lélío.

2 ENTRE ÉPICA E ROMANCE

Os gêneros literários experienciados pela literatura do Ocidente são expressões da subjetividade possibilitadora de tais fenômenos literários. Nos debruçaremos, neste capítulo, a perseguir as implicações entre subjetividade, literatura e forma ao longo dos gêneros (épica e romance), e suas implicações para a representação da realidade e da humanidade presente tanto nos gêneros como em suas realidades possibilitadoras.

Analisando “A estória de Lélío e Lina”, de *Corpo de Baile* (1946), de João Guimarães Rosa, pretendemos expor a problematização das implicações estético-psicológicas do contraste entre a vontade de individuação das personagens e um mundo totalizante figurado na imagem do sertão, o que chamamos de senso de épico. A partir da análise da adjetivação de “épica” feita largamente na fortuna crítica de Rosa buscamos evidenciar as distinções subjetivas e formais entre a Antiguidade épica e a Modernidade individualizada e como estas se encontram na obra de Rosa.

Tentaremos demonstrar as implicações que distinguem o épico e a épica, suas implicações em forma e suas transformações. Assim, poderemos aludir aos problemas da adjetivação de “épica” à obra de João Guimarães Rosa, que são atribuídas pela crítica, buscando demonstrar como se forma a emulação, o senso de épico. E, como esta se desfaz frente à vontade de individuação das personagens.

2.1 Completude: a realidade do épico

Ao lançarmos uma reflexão à cerca do sentido de épico, defrontamo-nos com diversas outras reflexões. Talvez a primeira que se nos apareça é distinguir épico e épica. Oriundos do mesmo radical (*épos*), distinguem-se substancialmente, afinal, a épica é relativa a um gênero literário, que advém da tradição oral. A épica é um grande gênero, uma forma fixada na antiguidade, que, nos dizeres de M. Bakhtin (2019, p. 66-67) é um gênero “acabado”. Seja temática ou formalmente, “a épica é arcaísmo” (GASSET, 1967, p. 130). De Homero a Apolônio de Rodes, a forma da épica já fazia rígida seu enformar. Sua função é, já no regime da escrita, pedagógica. A *paideia* que se perfaz nas épicas homéricas e hesiódicas formula não um povo no sentido do nacionalismo que os séculos XVIII e XIX propuseram, antes, formula uma educação metafísica-cosmogônica dos costumes, ritos e organização social. Era a canção de um povo. Ou, um povo que se constituía por uma canção.

A épica representa a crença não somente na realidade mitológica, mas também no sincretismo social que aquilo que viemos a chamar de literatura assumira na sociedade. Os heróis da épica homérica são únicos, admiráveis e invejáveis; a contenda entre o homem e a natureza (*physis*) está necessariamente implicada ao destino e à cosmogonia poética que Hesíodo descreve. O homem está no mundo de um modo determinado, cujos costumes se dão como totalizantes e essenciais; a tragédia demonstra a derrocada de heróis e reis como Agamenon, Édipo e Ajax frente a falhas e condenações divinas (*diké*) e sociais (*nómos*) – as culpas trágicas e divinas (*hybris* e *hamartia*). Como o próprio Aristóteles afirmara na *Poética* (1448a):

num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e otram diretamente.

A forma episódica em muito se distingue da forma dramática, em modo e meio. Entretanto, como a própria passagem afirma, seus objetos não se desassemelham: sua matéria é o mito de homens elevados. Assim, seja seu conteúdo, como sua forma, a epopeia é um gênero acabado e arcaico já em sua realidade na antiguidade. “Homero é o próprio mundo grego” (CARPEAUX, 2012, p. 26). Não porque seus poemas previram o que seria do mundo grego, mas porque eles o fundamentam. A matéria da épica é um passado mitológico e idealizado, que é impossível de tornar-se presente ou histórico. Retomando a Bakhtin (2019, p. 78):

O deslocamento do universo representado para o passado, sua participação no passado é um traço constitutivo *formal* da epopeia enquanto gênero. A epopeia nunca foi um poema sobre o *presente*, sobre sua própria época (ou seja, um poema que apenas para as gerações descendentes veio a se tornar sobre o passado) [...] Tanto o cantor quanto o ouvinte, imanentes à epopeia enquanto gênero, encontram-se num nível *axiológico* (hierárquico), mas o universo representado dos heróis se encontra em nível *axiológico-temporal* inteiramente distinto e inacessível, separado pela distância épica. O mediador entre eles é a lenda nacional.

Como pode-se compreender a cosmogonia à qual a épica se ambienta? O mundo totalizante representado neste passado é inteirado pela correlação entre o homem e a natureza. Isto tange, necessariamente, o mito e o mundo mitológico. Entretanto, o que implica a ideia de totalidade de um mundo fechado? Como bem pontua Ernest Cassirer (2001a, p. 81):

Esta “totalidade” peculiar da imagem mítica do mundo, esta supressão de todas as particularidades da imagem mítica do mundo, esta supressão de todas as particularidades das coisas em favor de um único círculo mítico-mágico de causalidades, acarreta uma consequência também para a concepção da linguagem [...] tão logo o mito procura compreender a sua própria atividade, ainda que de forma tosca e imperfeita, ele penetra em uma nova esfera de universalidade. Na qualidade de forma de conhecimento, tal como ocorre com qualquer outro conhecimento, caracteriza-o a tendência em direção à unidade. Para que as entidades e forças espirituais no meio das quais vive o mito se tornem controláveis para o agir do homem, é necessário que nelas próprias estejam presentes algumas determinações permanentes.

Visto que “a linguagem e o mito são parentes próximos”, se faz natural que seja pela linguagem já que “sua própria natureza e essência, é metafórica”, pois, “incapaz de descrever as coisas diretamente, ela recorre a modos indiretos de descrição, a termos ambíguos e equívocos” (CASSIRER, 2001b, p. 181-182). Porém, como na magia, a linguagem já pôde atrelar-se ao mundo, realizando esta totalidade de determinações imóveis que o pensamento mítico do mundo pode realizar. Mas “a função mágica da palavra foi eclipsada e substituída por sua função semântica”, perdendo assim seus poderes sobre o mundo de forma ‘direta’, afinal, “o aspecto decisivo não é o seu caráter físico, mas o lógico”, e assim, “o *logos* torna-se o princípio do universo e o primeiro princípio do conhecimento humano” (CASSIRER, 2001b, p. 184). Porém, este preceito de um mundo fechado e totalizante acarreta na própria ideia de representação da realidade. Visto que a épica trata de um passado ideal-mitológico, o peso dos processos históricos é alheio a ela – ao menos na antiguidade. As causas dos processos realizados no mundo são oriundas desta totalidade mitológica que provêm ao mundo uma explicação unívoca, essencial e determinada. É na idade mítico-heroica que “o indivíduo é essencialmente *uno* e origem única do objetivo, o sujeito como fator, ele só, de tudo quanto faz, e integralmente se responsabiliza pela consequência dos seus atos” (HEGEL, 1993, p. 112). Os heróis da realidade épica são como seu mundo: inteiriços e completos. São resultados formais desta subjetividade. “Na idade heroica, o substancial é imediatamente individual, e o indivíduo é, assim, substancial como tal” (HEGEL, 1993, p. 112), porque é na figura destes heróis em que se forma um indivíduo que, em si, “constitui a encarnação da totalidade do sujeito, da moral, da legalidade” (HEGEL, 1993, p. 115).

A realidade do mundo fechado possibilita a presença de heróis inteiriços, de caráter elevados e portadores de fama (*kleos*). Esta realidade da épica demonstra o que podemos apreender enquanto épico: a situação de completude entre o indivíduo e o mundo. Por mais que os heróis como Aquiles e Odisseu se movimentem por paixões (*páthos*), o controle do destino não lhes cabe às mãos – afinal, como proclamara Odisseu a Tirésias em sua *nekyia* (*Odisseia*, XI, vv. 140-141) - “Assim falou e eu respondi: ‘O meu destino, / os deuses fiaram eles mesmos, vate’” (HOMERO, 2014, p. 327).

A inteireza das causalidades é sempre divina, destarte, o herói é fruto de sua contenda com o destino cósmico – como disse Heráclito, no fragmento 119: “*Éthos anthrôpos daímon* (O *éthos* do homem é seu *daímon*)” (SPINELLI, 2009, p. 16). O homem deste mundo é, a rigor, um homem plenamente metafísico, interna e externamente. Homem e mundo perdem as dimensões limítrofes. O épico é, em essência, esta inteireza. A epopeia, em substância, é sua forma.

É esta inteireza que Gyorg Lukács (2019, p. 30) denomina de caráter fechado: “O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso”, pois, para que haja “totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; [...] totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas”. O sentido do mundo está dado, não se vela ou se torna inalcançável. O belo, o bom e o verdadeiro apontam sempre para uma única direção. O mundo tem um sentido fechado, e simbolicamente acessível. E o herói deste mundo é tão inteiriço e fechado quanto o mesmo. Assim, a historicidade não atacou ao mundo mitológico grego. E essa herança é carregada na epopeia. O aspecto épico é, em essência, a relação totalizante entre Homem e Mundo. Seja pela contenda entre o homem e o destino divino, seja pela coerência de seus valores e atitudes. O mundo e seu homem são invariáveis, porque “esse vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade, o limite decisivo entre épica e drama, é um resultado necessário do objeto da épica: a vida” (LUKÁCS, 2009, p. 45). A épica cria um “eu empírico” que se prende a um “dever-ser”, que faz com que este herói erigido pela forma constitua nada mais “que uma sombra do homem vivo da realidade histórica – a sua sombra, nunca seu arquétipo, e o mundo lhe é dado como experiência e aventura não será mais diluído molde do real, e jamais seu núcleo ou sua essência” (LUKÁCS, 2009, p. 46). O eu empírico da epopeia antiga é o resultado da subjetividade que experiencia a centralidade essencial da vida através de um círculo metafísico estreitado, a cuja disposição à totalidade foi aludida por Cassirer (supracitado). A relação com que a épica transforma pra si esta totalidade é, antes de tudo, um exercício de linguagem. O homem circunscrito nesta linguagem cosmogônica é expresso na figura do herói épico. Ele, como constructo desta linguagem do pensamento mitológico, apresenta-se como sombra do homem histórico, da contingência subjetiva deste processo. Não lhe cabe outra expressão, pois, afinal, “o conceito de totalidade para a épica não nasce das formas generativas, não é transcendental como no drama, mas empírico-metafísico, e une indissoluvelmente em si transcendência e imanência” (LUKÁCS, 2009, p. 47). Assim, pode-se implicar a principal característica do herói épico: “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2009, p. 67). Portanto, lhe falta o fundamento e os termos constitutivos de uma interioridade, de uma individualidade. A inteireza do caráter fechado do mundo é comunitária; o sentido essencial da vida está acessível, tornando-se unívoco. Essas são as veleidades da grande épica, gênero ensimesmado e acabado.

Esse mundo épico formulado na antiguidade grega moldou o mundo romano, e, posteriormente, o latino. A *Eneida* de Virgílio, ou *As Metamorfoses* de Ovídio, são as maiores

provas do aproveitamento e apreciação dos poemas homéricos e hesiódicos. A épica sagrou-se feliz na literatura latina. Cumpru seu papel na formulação comunitária de um povo, tal como exemplificou categoricamente a cosmogonia mítica que os regeu. A sacralização do mundo estava formulada na tonalidade heroica que a figura de Eneias habitou na *Eneida*.

Contudo, muito diferentemente de Homero, aquilo que hoje chamamos de literatura já assumira outro papel neste mundo. Desde a definição de Quintiliano e outros retóricos, a atividade literária já assumira discrepância e distância da realidade homérica. O mundo da literatura latina não manteve uma linearidade unicamente metafísica-mitológica como o mundo da epopeia grega. Seu mundo artístico era firmado e erigido por preceitos poéticos, cujo maior expoente é Horácio e sua *Epistola aos Pisões*.

A realidade literária teleguiada pela poética gera reações a si mesma. Provas disso são as ‘anti-épicas’ de Apuleio (*As metamorfoses* ou *O asno de ouro*) e Petrônio (*Satyricon*). Nelas o mundo que circunscreve a realidade das obras tem um peso maior da entrada da história frente à realidade mítica. E isto se dá formalmente, afinal, a ‘anti-épica’, que chamamos de romance antigo, traz em si a descontinuidade e a violação dos gêneros puros e acabados. Logo, o mundo e o homem dessas obras sofreram alterações (gritantes e irônicas) frente à épica de Homero e Virgílio. Como afirmara Bakhtin (2018, p. 69): “O próprio mundo cotidiano em Apuleio é estático, nele não há formação... Contudo, nele se revela uma *diversidade social*. Nessa diversidade ainda não se revelaram as *contradições sociais*, mas ela já está prenhe delas”. Com a introdução do discurso direto nesta forma do romance antigo, a diversidade social que Bakhtin coloca é, necessariamente, a introdução da mistura entre homens maiores e menores (na lógica poética de Aristóteles). E esta introdução é, em essência, uma introdução de um mundo muito mais historicizado, muito mais descrito enquanto época do que o passado ideal tratado pela epopeia. “É verdade que em Petrônio esse processo avançou um pouco. Em seu universo, a diversidade social se torna quase contraditória. Em face disto, em seu universo aparecem também marcas embrionárias do tempo histórico – marcas da época” (BAKHTIN, 2018, p. 69). Isto se dá pelo fato de que Petrônio, em sua sátira ao *nostos* homérico de Odisseu, consegue aclimatar o mundo mitológico ao mundo histórico dos costumes. Seu personagem não é só sombra de seu contingente histórico, mas sim seu resultado – ainda que aja como “plenitude folclórica do tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 92). Por isso, ao refletir sobre o *Satyricon* e sua importância como marco nos modos de representação da realidade no Ocidente, Erich Auerbach (2011, p. 25) afirma:

Na arte literariamente imitativa da Antiguidade, a mudança da sorte tem quase sempre a forma de um destino que irrompe de fora num âmbito determinado, não resultante

da movimentação interior do mundo histórico [...] Mas o que predomina na obra de Petrónio é a visão mais prática e terrena, e, portanto, intrinsecamente histórica da mudança do destino.

O realismo de Petrónio e sua alocação histórica da mudança das fortunas levaria, necessariamente, a aproximá-lo “mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado da Antiguidade” (AUERBACH, 2011, p. 26). As contradições sociais expostas no *Satyricon* só são possíveis pela alocação entre homens (e seus discursos, por meio direto) menores e maiores, contradição para o gênero épico antigo. “Para a literatura realista antiga, a sociedade não existe como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral” (AUERBACH, 2011, p. 27). Assim, o passo não realizado por Petrónio do qual Bakhtin afirmara se dá pelo declinar da entrada dessas forças históricas ao estilo pretendido, pois, “o condicionamento temporal, ou a historicidade de todas estas circunstâncias, não interessam, como tais, nem a Petrónio, nem aos seus leitores antigos” (AUERBACH, 2011, p. 29). Deste modo, podemos compreender Petrónio como um dos artífices de uma contravenção à epopeia, seu mundo e seus homens (e destinos), oriundos de um “realismo satírico”, e, consecutivamente, um “homem satírico” (Cf. MAIA, 2005, p. 75).

Por isto, como afirmou Harold Bloom (2005, p. 15, tradução nossa): “o que define o épico, antigo e moderno, para mim é o heroísmo, que transcende a ironia”. As próprias figuras do homem, mundo e gêneros épicos são alvos da ironia que permeia a intertextualidade literária, afirmando tradição e ruptura.

Porém, o épico ainda restaurar-se-ia em outros momentos e modos. “A antiguidade está presente na Idade Média como recepção e transformação. Essa transformação pode assumir diversas formas... O mundo europeu compõe-se de antigo e moderno” (CURTIUS, 2013, p. 52). Por isto, pode Homero ser fundador da Literatura Europeia. As afigurações heroicas assinaladas nas personagens, que pervagam as transições entre a antiguidade e os alicerces da modernidade, passam por transformações inúmeras. O mundo cristão, diferente do mundo pagão da antiguidade, não consegue versar um mundo harmônico. Ainda assim, não deixou este de ser inteiriço. O que se coloca em pauta quando tratamos de uma realidade épica e totalizante é em relação às causas que regem e delimitam o universo. A cosmologia cristã supõe uma antropologia tão inteira quanto: as causalidades do mundo, na realidade cristã, não diferem das que regiam o mundo greco-romano. Elas são concebíveis como unívocas igualmente. Há alguma espécie de isonomia do mundo fechado da antiguidade greco-romano e do mundo fechado cristão, bem como afirmara Hegel (1993, p. 310):

Na sua interioridade abstratamente religiosa, suas esperanças e aspirações o homem concebe como fazendo parte da vida no reino de Deus, da comunidade com a Igreja

[...] O conteúdo religioso assume, pois, no seu conjunto, uma forma real, mas continua a ser realidade puramente interior que não ultrapassa os limites da expressão da vida e que é incapaz de satisfazer suas exigências neste mundo terrestre e real.

Este processo está necessariamente ligado à formulação da Europa em si – assim, consecutivamente, a “idade média latina” que Curtius defendera. O *homo viator* continua sendo mandante na figuração épica do herói, de Carlos Magno, nas diversas vertentes das canções e novelas de cavalaria, a Dante, na *Divina Comédia*. A cavalaria é a maior herança da tradição épica enquanto expressão heroica dos processos formadores da Europa. A fabulação épica do mundo se torna cada vez mais cristã, e, consecutivamente, seus valores e seus heróis. Como bem afirmou Ernst Curtius (2013, p. 221):

Aquiles, Siegfried e Rolando nos são apresentados como “heróis” da epopeia grega, da alemã e da francesa. O “herói” é um ideal humano, como o santo e o sábio [...] A ideia do herói relaciona-se com o valor vital da nobreza. Herói é o tipo humano ideal, com o centro e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se por uma excessiva vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que constitui sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é seu autocontrole. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia.

O movimento fundante do assentamento da cultura europeia estava em pleno vigor à época dos desenvolvimentos das canções de cavalarias, como é o exemplo da própria *Canção de Rolando* e o legado de Carlos Magno e os doze pares de França, que compõem o círculo carolíngio da matéria francesa, ou o ciclo bretão e a figura aventureira de Rei Arthur e seus cavaleiros que prefiguram os *Romances da tábua redonda*. Os heróis são astuciosos e se movem por paixões e vontades – sofrendo e sendo afamados por estas. Movidos por uma “coragem que tem a sua origem na interioridade do espírito, ditada pela honra, pela cavalaria, uma coragem, para tudo dizer numa palavra, fantasista, submetida aos caprichos de uma vontade aventureira... às decisões do sujeito que só vê a si mesmo” (HEGEL, 1993, p. 312). A completude épica da cavalaria não é, somente, no plano cósmico e/ou metafísico. É uma completude acerca dos valores morais e existenciais do homem frente a um mundo expandido à aventura. Tal qual afirmara Bakhtin (2018, p. 100-101):

[...] no tempo aventureiro dos romances de cavalaria há algo de essencialmente novo (logo, também em todo seu cronotopo). Em todo o tempo aventureiro tem lugar a intervenção do acaso, do destino, dos deuses etc. Porque esse tempo surge nos pontos de ruptura (no hiato que surge) das séries temporais normais, reais, regulares e no ponto que em que essa regularidade (seja ela qual for) é de súbito violada e os acontecimentos ganham um rumo inesperado e imprevisto. Nos romances de cavalaria, esse “súbito” como que se normaliza, torna-se algo universalmente determinante, quase habitual. O mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso) ... O herói do romance de cavalaria se precipita para as aventuras como que para o seu elemento familiar, para ele o mundo só existe sob o signo do maravilhoso “de súbito” – é essa a condição

normal do mundo...Por sua própria essência, ele só pode viver nesse mundo de acasos maravilhosos e só neles conservar sua identidade. E o próprio “código” pelo qual se mede a sua identidade é concebido justamente para esse mundo de acasos maravilhosos.

O código de honra que heróis como Percival, Reinaldo, Lancelot e Rolando são dignos como ideal humano; assim como a figura de reis aventureiros que coligaram não só os melhores guerreiros europeus por suas ofertas de fama e fortuna, mas também pelo exemplar de suas posturas. Por isso a preponderância dada a valores como honra, lealdade e justiça. Eles se fazem égide destes heróis. O *éthos* do cavaleiro é elevado, ele é um ideal humano, herança épica do mundo. E esta não deixaria de ser movida pelo *páthos*, pelas paixões. Além de grandes feitos, os cavaleiros traziam em si a virtuosidade do amor cortês que tanto marcou a tradição trovadoresca. A literatura ocidental conhece cada vez mais suas dimensões.

Tentamos, com esse introito, levantar um percalço do épico enquanto uma estruturação basal entre o homem e o mundo, e, consecutivamente, sobre a univocidade de modelos de estar no mundo. Estas relações perpassam questões como os gêneros que acoplam e enformam estas realidades totalizantes, a implicação de cosmovisão de homem frente a estas mesmas realidades e os gêneros em que atuam. O herói épico que advém anteriormente à Modernidade se vê embricado também na grande história dos gêneros literários. Da epopeia homérica às canções e romances de ascendência vernacular, a essência do caráter épico do homem perpassou e se adaptou às contingências históricas e subjetivas a que fora exposta.

Este modo de concepção do mundo, do homem e da realidade não se sustenta frente à insurgência das mudanças apresentadas ao pensamento e à literatura a partir do período renascentista. Trataremos disto junto à irrupção do gênero romanesco.

2.2 Incompletude: a realidade do indivíduo moderno e suas formas literárias

A realidade alicerçada na modernidade trouxe consigo a edificação de novas interpretações do papel da arte e da literatura.

Das transformações de Ptolomeu a Copérnico, da épica à novela, o Ocidente conheceu a transformação absoluta do sujeito e do mundo com a instauração da cosmovisão renascentista e seus rumos, deixando para trás a cosmovisão medieval-teológica. O cúmulo final desta cosmovisão é expresso na figura de Dante e na *Divina Comédia*. A última experiência entre a homogeneidade entre forma e essência se dá na épica do escritor florentino, pois

A imanência do sentido da vida é, para o mundo de Dante, atual e presente, mas no além: ela é perfeita imanência do transcendente [...] o conhecimento de Dante

transforma o individual em parte integrante do todo, as baladas em canto de uma epopeia. Mas é apenas no além que o sentido desse mundo tornou-se imediatamente visível e imanente. [...] A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma... (LUKÁCS, 2009, p. 59-60).

O mundo fechado de Dante nos limiares do século XIV não é sustentável *a posteriori*. A *Comédia* “apresenta a peregrinação de um só homem que com o seu guia através de um mundo cujos ocupantes permanecem nos lugares que lhes foram designados” (AUERBACH, 2011, p. 155). O sentido da vida e a forma se entrelaçam em totalidade, e assim, Dante reoxigena a tradição épica de um modo singular.

Porém, Dante encerra uma cosmovisão e uma antropologia, ao passo que alicerça a criação de outra. O indivíduo do Renascimento se diferencia quanto ao indivíduo medieval. Seu estar no mundo é multiplamente diverso, voltemo-nos a Cassirer (2001c, p. 201-202):

O problema da liberdade entrelaça-se intimamente com o problema do conhecimento: a concepção de liberdade determina o conceito de conhecimento, assim como, inversamente, a concepção de conhecimento determina o conceito de liberdade. Pois a espontaneidade e a produtividade do conhecimento são o que, em última análise, sela a convicção acerca da liberdade e da força criativa do homem. [...] o que se revela agora é o fato de esse mesmo motivo constituir a força propulsora da luta contra a astrologia, contra a visão-de-mundo dos fins da Antiguidade, e acabar decidindo, em última instância, a vitória sobre ela.

A partir do Renascimento se pode ver como “o homem passa a estar à altura da natureza e amadurece para a observação da infinitude e da incomensurabilidade dessa mesma natureza” (CASSIRER, 2001c, p. 203). Assim, o indivíduo que viemos conhecer como sujeito (moderno, cartesiano) se erige nestes saltos.

Não obstante a eclosão da novela na renascença. E ela traz consigo a implicação de um outro trato da realidade – “ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado... ela tem de pressupor um *éthos*, e um que não possua base metafísica, mas se assente nas leis do convívio social” (AUERBACH, 2020, p. 18). O caso de Boccaccio e o *Decameron* (1353) são um princípio desta ascensão do gênero, que “como o romance antigo, a arte literária de Boccaccio baseia-se numa formulação retórica da prosa... faz surgir, com uma só manobra, a prosa artística italiana, a primeira prosa literária da Europa posterior à Antiguidade” (AUERBACH, 2011, p. 188-189). Entretanto, as distinções sociais que não conseguiram interpelar o mundo do romance antigo estão agora como força-motriz deste mundo movido pela realidade instável e problemática (mesmo que ainda no âmago da ideologia cristã). Há, no mundo do *Decameron*, a força-motriz do erotismo, que “não é, ainda, suficiente para formular a realidade de forma problemática ou trágica” (AUERBACH, 2011, p. 198). A realidade contingenciada da História invade cada vez mais o ficcional, afastando do tempo ideal-mítico aproveitado pela tradição épica.

O mundo se tornara, entre os séculos XIV e XVI, menos fechado e inteiriço. A visão de homem e os gêneros literários acompanham estas transformações. Esta nova possibilidade do mundo gera transformações diretas nas representações artísticas do homem. E, em se tratando de matéria literária, os gêneros são necessariamente uma implicação destas representações. Do mesmo modo que José Ortega y Gasset (1967, p. 123) afirmara:

[...] é sempre o homem o tema essencial da arte. E os gêneros, entendidos como temas estéticos irreduzíveis entre si, igualmente necessários e últimos, são amplas vistas tomadas sobre as vertentes cardeais do humano. Cada época traz consigo uma interpretação radical do homem. Melhor dizendo, não a transporta consigo; é ela mesma essa interpretação. Por isso, cada época prefere determinado gênero.

O homem é redefinido e redesenhado múltiplas vezes ao longo do percalço renascentista e reformista. “Ao ser colocado para fora da natureza, o homem perde a medida que lhe poderia ser imposta pelo reino das necessidades naturais e fica sob o império sem regras e limites dos seus próprios desejos” (FIGUEIREDO, 1992, p. 25). E o homem redefinido aos seus desejos é apresentado aos gêneros já acabados – a épica. Veja-se o caso da releitura italiana da imagem de Rolando/Orlando nas epopeias de Mateo Boiardo (*Orlando Innamorato*, 1495), onde o cavaleiro não mais carrega o senso de autocontrole sob suas paixões. A força-motriz ambivalente do mundo como o amor demonstra tal qual, no renascimento, a reconstrução do homem que se move ao antropocentrismo. E o mundo antropocêntrico do *páthos* e *éthos* deste mundo largamente aberto revela os entornos da loucura e da incerteza. Visto assim, a “épica irônica” (Cf. COSTA LIMA, 2009, p. 89) de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* (1536), representa bem como a realidade do homem elidido do caráter fechado do mundo, e impelido junto ao reino de suas paixões, se vê como a propriedade última de si mesmo.

Assim, o homem como medida de si mesmo abre o liminar humanístico e abre as portas, junto com o período de Reforma e Contrarreforma, ao paradoxal como essência humana. Aspecto tão bem aproveitado pelos artistas barrocos, cujo estilo “está dominado por uma suprema amálgama paradoxal do racional com o irracional. Suas formas de expressão são, tão marcadamente antitética, culminam num paradoxo e contradição interior” (HATZFELD, 1988, p. 96).

É com a expressão barroca, que tem como base uma expressão psicológica de “fundamento religioso-moral” (HATZFELD, 1988, p. 119), que a formulação de visão do homem frente ao um novo gênero se forma: o homem romanescos. Tendo em vista as transformações do horizonte católico-cristão apregoado pela reação à Reforma, a concepção entre forma e sentido da vida se vê completamente distanciada. Afinal, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60).

A aurora do romance, com o marco de Miguel Cervantes e *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* (1615), traz em si a marca definitiva da ruptura metafísica do mundo moderno em formação. A subjetividade apreendida pela perda da objetividade, anteriormente dada, faz-se fio condutor da forma romanesca. Voltemos a Lukács (2009, p. 106-107):

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é o abandono a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo. Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras.

O dismantelo entre homem e mundo é inevitável. O herói da épica tinha a completude que é impossível ao herói do romance, tal como o mundo e seus sentidos imanentes. A forma do romance é marca desse mundo cuja essência se vê velada e inconclusa. Seu sujeito não é inteiriço, mas sim, fragmentário e só. O romance é a forma, necessariamente, do indivíduo problemático em busca de autocompreensão. Assim, o herói como ideal de humanidade não pode mais ser sustentado pelos da Antiguidade ou Idade Média. O sentido entre as ações e os valores se perdem para sempre da essencialidade presenciada pela epopeia antiga, ou até mesmo nos romances de cavalaria. Os tempos modernos exigem a criação de seus próprios mitos. Ian Watt, em *Mitos do Individualismo moderno* (1997, p. 14-15) afirmara sobre as figuras de Dom Quixote, Don Juan, Robson Crusoe e Fausto: “caracterizam-se igualmente pelas energias positivas e individualistas do Renascimento; cada um deles quer seguir o seu próprio caminho, e não o dos outros. Mas eles próprios entram ideológica e politicamente em conflito com as forças da Contrarreforma”. Estas figuras surgem como representantes ‘míticos’ à irrupção do indivíduo da Modernidade. Destarte, o romance se alicerça com a apreensão da dimensão interior do homem, de sua interioridade. E este movimento, cuja expressão é encarnada a partir do sujeito cartesiano, é o alicerce principal na caracterização da Modernidade. Entretanto, não é um gênero acabado já em sua aurora – “é o único gênero em *formação* entre gêneros há muito *acabados* e já parcialmente mortos” (BAKHTIN, 2019, p. 66-67). Desde sua insurgência no horizonte literário ocidental, a forma do romance segue sempre agindo pelo viés de uma negatividade. Sua forma não é captável, suas dimensões não são comensuráveis. A forma do romance não conhece limites ou moldes fixos.

Os séculos XVII e XVIII tiveram-no como forma ainda negligenciada e periférica. O romance não convive em pé de igualdade com outros gêneros já fixados. Os exemplos dados pelos escritores britânicos não são poucos: Daniel Defoe e o *Robson Crusoe* (1719), Jonathan Swift e *As viagens de Guilliver* (1726), Henry Fielding e *Tom Jones* (1749), Laurence Sterne e *A vida e opiniões de Tristram Shandy* (1759-1767). Movidos pela altivez do individualismo liberal de John Locke e pelas transformações culturais e comerciais experienciadas no século XVIII, a tradição do romance praticada em língua inglesa já demonstrava o descentramento do mundo e sua prosa, para a centralidade do indivíduo. A forma romanesca demonstra a fragmentação da sua personagem frente às ações do mundo.

O período do Iluminismo, a era das luzes, trouxera uma interpretação racionalista e empírica do homem. Sua natureza é admoestada pela sua racionalidade. O domínio filosófico tomara, junto com o peso histórico do período *Ancien Régime*, as dimensões de representação do homem em duas vias: política e racional. A tradição francesa de romances do século XVIII demonstra bem isto. A arte, em especial o romance, torna-se receptáculo de outros discursos não-ficcionais. O discurso filosófico torna-se fulcral no corpo do romance francês do século XVIII: Voltaire e seu *Candido* (1759); os escritos de Jean Jacques Rousseau, como *Emílio* (1762) e *Devaneios do caminhante solitário* (1782); Denis Diderot e *Jacques, o fatalista e seu amo* (1785).

Tanto na tradição inglesa, como na francesa, o romance alicerçado no homem essencialmente racionalista do Iluminismo gera uma reação irônica e humorista a si mesmo. No caso inglês, destaca-se o papel do romance de Laurence Sterne e as vertigens narrativas apresentadas na sua forma, onde a incipiência da autorreferencialidade do discurso ficcional se desdobra junto com os desdobramentos do próprio romance. Imbricado em humor e ironia, o romance de Sterne inflexiona o que será um dos traços determinantes da forma romanesca: o discurso ensimesmado sobre si mesmo no transcorrer e perfazer da forma. O romance inflexiona a si mesmo no bojo de sua forma. A reação francesa vem com a figura de Xavier de Maistre e a *Viagem à roda do meu quarto* (1794), onde a resposta às limitações ficcionais, formais e subjetivas da forma romanesca produzida até então; além de toda sátira à organização social do *Ancien Régime*. A subjetividade começa a demonstrar seus maiores desenvolvimentos e, consecutivamente, seus efeitos no gênero literário.

As Críticas de Kant (entre 1781 a 1790) colocariam em xeque o pensamento do século XVIII, em especial a centralidade do racionalismo tão caro aos iluministas. E uma destas justaposições implicadas com a crítica dos juízos de Kant – e a insurgência da Estética com Baumgarten (em 1750) – alteraria veementemente as compreensões acerca das artes.

A literatura se via sempre vilipendiada a outros discursos e saberes, sempre sendo interpelada e motivada – seja por saberes extraliterários, ou por implicações poéticas de cunho literários intrínsecos. A revolução do conceito de arte, a irrupção da modernidade literária (Cf. MEDEIROS, 2018) é erigida através da tempestade romântica presenciada nos fins do século XVIII, pelos escritores alemães. Autores como Goethe, Schiller e Herder (conhecidos pela alcunha do *Sturm und Drang*) mudariam, em definitivo, as compreensões estéticas que perduraram no século XVIII, embebido pelo neoclassicismo motivado pelas releituras poéticas antigas e classicistas expressas n’*Arte poética* (1674) de Nicolas Boileau-Despréaux.

Os ‘românticos’ inflexionaram a concepção de arte em contraste com as concepções clássicas e neoclassicistas. A obra de arte tem seu sentido reorganizado ao seu tempo, infringindo os limites outrora impostos. Desde a reorganização da concepção de cânone e tradição através da criação de uma visão de *paideuma*, à alocação de uma outra significação da importância do artista e seu gênio. Por isto vemos a reorganização da posição do gosto ao romance, visto pela construção do *bildungsroman* (romance de formação) de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), onde vemos a crítica à decadência burguesa e as transformações sociais proporcionadas pela modernização e o desenvolvimentismo presenciado entre os séculos XVIII e XIX. Nesta construção do romance moderno, há a construção outros sujeitos, “que se opõem à ordem existente e à realidade prosaica que em todos os seus campos se ergue como um obstáculo” (HEGEL, 1993, p. 331). O romance, para a realidade que se formula no início do século XIX, “é a forma da aventura do valo próprio da interioridade” (LUKÁCS, 2009, p. 91). É a forma literária das tentativas (irônicas) de autoconhecimento de indivíduos no contingente histórico cotidiano. As marcas de ruptura entre épica e romance se dão, em especial, na descentralização transcendental presenciada pelas personagens. O mundo aventureiro se dilui em interioridade. Tal como pontuara Charles Taylor (2013, p. 374)

Essa forma de narrativa de vida, em que a história é tirada dos acontecimentos nesse duplo sentido, em contraposição aos modelos, arquétipos ou prefigurações tradicionais, é a forma quintessencialmente moderna, a que combina a experiência de um self particular desprendido. É o que surge na autobiografia moderna, começando com os grandes exemplos de Rousseau e Goethe. E é o que determina a forma narrativa do romance moderno.

Se a autonomia do valor individual do sujeito (*self*) se formula, em forma, com o romance, o valor desta autonomia também convém à arte no geral. As transformações vivenciadas pela Europa à época revolucionária da França e do napoleãoismo marcariam definitivamente a vida intelectual e artística do século XIX, e, assim, o estabelecimento definitivo da sociedade burguesa.

A virada definitiva às novas (e radicais) concepções artístico-literárias viria com o pensamento radical dos irmãos Schlegel e a criação da revista *Athenaeum*, junto a Novalis e Schleiermacher. Os românticos eram árdios defensores da forma romanesca, cuja capacidade de apreensão do indivíduo problemático e fragmentado se daria melhor que os demais gêneros. Em sua *Carta sobre o romance*, Frederick Schlegel (2020, p. 87) dizia “tal teoria do romance teria de ser ela mesma um romance”. O valor da arte, e, consecutivamente, sua crítica, estaria definitivamente alterado após os românticos, que a “própria teoria da arte: como um mediu-de-reflexão, e da obra: como um centro de reflexão” (BENJAMIN, 2018, p. 80). Assim, ao passo que a épica, como quer August Schlegel (2014, p. 303), “é uma representação tranquila do que progride”, sempre calcada na mitologia, o romance e a poesia romântica se assentam “totalmente sobre um fundamento histórico” (SCHLEGEL, 2020, p. 84). O romance, ao contrário da épica, “é a epopeia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2009, p. 89). É a forma da incompletude que o indivíduo presencia frente ao sentido essencial do mundo e sobre seus próprios valores. Por isto, aos românticos, o poder da ironia e do humor é força-motriz (e subjetiva) do fazer artístico. O romantismo alemão abriu um novo paradigma de arte e subjetividade ao pensamento Ocidental. Seus desdobramentos prefiguraram-se em figuras exemplares das literaturas nacionais alicerçadas até então. A tempestade romântica, junto com a sociedade burguesa, colocou a total transformação do mundo moderno à prova. Entretanto, e não menos esperado, causou uma reação a si mesma. O caráter excessivo da subjetividade genial pretendida pelos românticos (primeiramente alemães, posteriormente a nível internacional) não poderia ser sustentável ou inquestionável – como colocou Luiz Costa Lima (1989, p. 111):

O realismo reagirá contra a ênfase da subjetividade do romantismo “normal” e contra o isolacionismo do poeta “autônomo” e quererá sua arte próxima do cotidiano, e mais, próxima às direções dominantes em seu mundo. Não por acaso ele se concentrará no romance. Por sua forma narrativa, pelos conflitos personalizados de suas personagens, o romance está junto não só da prosa da vida diária, quanto da forma narrativa privilegiada desde fins do século XVIII: a forma da História. Por isso, ainda quando não pudesse disfarçar seu germe na fábula, o romance procura esquecer sua mancha originária, fazendo-se semelhante à História.

E a aproximação da forma da História como reação ao subjetivismo romântico vem com a tendência realista que se formou no século XIX. Esta tendência revelou autores geniais em diversas literaturas nacionais – Flaubert, Balzac, Tolstói, Dostoiévski, Eça de Queiroz, etc. O importante, a esta fase do romance, é sua coligação cada vez mais estreita ao cotidiano, que tanto ficara às margens da ficção (Cf. RANCIÈRE, 2020). Para ainda aproveitarmos o trabalho de Carpeaux (2012b, p. 25-26) sobre Balzac e a tradição do romance:

Só depois de 1830 venceu, com a burguesia, o próprio estilo de vida da burguesia: a economia livre e o parlamentarismo, os trajes masculinos mais sóbrios, sem qualquer vestígio de pitoresco, a prosa de casaca e cartola, a prosa dos negócios e a prosa na literatura. Byron e Púchkin ainda escreveram romances em versos; e o romance de Walter Scott, embora em prosa, foi poético. Mas agora, o romance tornou-se prosaico. A história do romance como gênero literário divide-se em duas épocas: antes e depois de Balzac. Com ele, até o termo mudou de sentido. Antes de Balzac, o romance fora a relação de uma história extraordinária, “romanesca”, fora do comum. Depois, será o espelho do nosso mundo, dos nossos países, das nossas cidades e ruas, das nossas casas, dos dramas que se passam em nossos apartamentos e quartos.

A forma do romance moderno comporta consigo as novas transformações sociais, culturais, econômicas e científicas presenciadas pela segunda metade do século XIX. A vida urbana reina sobre o gênero, tal como seus viventes. O romance é um gênero que retém o cotidiano histórico e contingente, que sua forma permite. Sabe que, diferente da épica, não pode idear um passado ideal, muito menos um herói ideal. E, acima de tudo, o gênero romance idealiza, em si mesma, a sua forma ao longo do bojo da mesma. O romance flexiona o gênero em seu próprio corpo.

Se ao longo dos séculos, como tentamos demonstrar de modo sucinto, o gênero romance se prestou às margens dos demais gêneros, depois tornou-se expressão de uma classe que se apossou da vida intelectual do Ocidente e, ainda, se prestou a 'literatura de entretenimento', na segunda metade do século XIX, vemos a reação realista como contrária aos fundamentos posteriormente impostos ao gênero. O romance se presta, de Flaubert a Tolstói, a apresentar, por intermédio formal, uma tentativa de formalização (in)equívoca do mundo. Não como na épica, onde forma e essência davam luz aos contornos finais do mundo. O romance sabe-se incapaz disto. Exatamente por sabê-lo, e com ironia, problematiza sua incompletude por meio do corpo de sua própria forma. Porém, escritores como Emilé Zola, e seu conjunto romanescos *Les Rougon-Macquart* (1870-1893), acreditavam numa teleologia que concerniria à literatura uma espécie de discurso quase científico (positivo e natural) sobre as dimensões humanas.

As tendências do famigerado “pré-modernismo” não perduraram com o raiar do século XX. O romance praticado pelo começo do século das vanguardas não podia ser o concernido previamente. Por isto a genialidade estrutural de romances como: *O processo* (1925), de Franz Kafka, *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, *Ao farol* (1927), de Virginia Woolf, *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *Som e Fúria* (1929), de William Faulkner. Após estes autores “heréticos” (Cf. GAY, 2009, p. 60), o romance e a ficção jamais seriam iguais. É com estes autores que a inflexão da forma do romance no próprio bojo formal da obra se acentua como força-motriz ficcional. Neles, “A intenção de aproximação entre realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo

moderno” (AUERBACH, 2011, p. 483). Estes processos levariam o romance a dimensões nunca antes imaginadas. Retomando Auerbach (2011, p. 494-495):

Para voltar agora aos escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos cotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece... Estas são as ordenações e as interpretações que os escritores modernos de que tratamos tentam apanhar num instante qualquer; e não uma, mas muitas, quer de diferentes personagens, quer da mesma personagem, em instantes diferentes, de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de interpretar sinteticamente o leitor...O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba.

O romance é um dos gêneros artísticos mais aprimorados pela arte do século XX. Nele, como na literatura em geral, é levada às máximas dimensões a desconfiguração entre homem, o mundo e suas representações. A linguagem, em especial a literária, torna-se objeto cada vez mais problemático e opaco. É neste cenário do romance do século XX onde se instala a figura de um dos romancistas mais consagrados de nossa literatura, João Guimarães Rosa. O período pós-guerra, que marca os fins da primeira metade do século e marcará definitivamente a metade consecutiva, é um período fértil ao romance. Vemos o caso latino-americano de autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, e José Lezama Lima. O gênero é reoxigenado em múltiplas direções.

3 ROSA ÉPICO? UM DILEMA DE CRÍTICA

Atualmente, anexados ao Banco de Dados Bibliográficos João Guimarães Rosa – hospedado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) – constam sei mil duzentos e trinta e três (6233) trabalhos². O número é expressivo. A importância da obra rosiana está demarcada em nossa história com menos de um século.

Desde à época do lançamento de *Sagarana* (1946), o nome de João Guimarães Rosa circulara com fervor nas tertúlias críticas³, em especial nos jornais cariocas e paulistanos (Cf. CAMPOS, 2001; BONOMO, 2011). Vários críticos tentaram agrupar a obra de Rosa ao bojo do regionalismo, unicamente por seu trato com o regional enquanto dispositivo literário. Podemos destacar, cronologicamente, dentre as críticas da primeira recepção os seguintes textos: Álvaro Lins, “uma grande estreia” (1946); Lauro Escorel, “nasce um escritor” (1946); José Lins do Rego, “Sagarana” (1946); Marques Rabelo, “Sagarana” (1946); Augusto Frederico Schmidt, “Sagarana” (1946); Genolino Amado, “Em torno de um livro singular” (1946); Sérgio Millet, “Sagarana”, (1946); José Condé, “O ausente Cornélio Pena” (1946); Jorge Maia, “Sagarana” (1946); Aires da Mata Machado Filho, “Um neo-regionalista” (1946); Renato Almeida, “Sagarana” (1946). Todos estes críticos endossaram a associação entre *Sagarana* e o regionalismo.

Entretanto, distanciando-se desta perspectiva, destacam-se as críticas de Paulo Rónai e Antonio Candido.

Rónai levantou que o regionalismo seria antes “uma espécie de tábua de salvação” (RÓNAI, 1946, p. 5) a autores de baixa valia. O crítico defende que *Sagarana* é “uma vertente viva da grande tradição da arte de narrar” (RÓNAI, 1946, p. 5). Esta colocação não é à toa, visto que a arte de narrar “evoca as poderosas narrativas do século passado e, mais longe ainda, as caudalosas torrentes da épica antiga” (RÓNAI, 1946, p. 5). É nesta raridade que reside o valor primo de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, e sua estreia literária.

Para Candido (1946, s/p), “a província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte”. Assim, “o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência”, fazendo com que o autor adentre “na região quase épica de humanidade”, e, com Augusto Matraga, “cria um dos grandes tipos de

² Disponível em: <https://usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>. Acesso: 29 dez. 2022. Sobre o Banco de Dados, recomendamos a leitura do artigo de Gustavo Castro Silva (2022).

³ Recomenda-se a leitura do artigo de Wilson Martins (1996), onde o autor questiona a real importância de *Sagarana* ao momento de seu lançamento.

nossa literatura” (CANDIDO, 1946, s/p). Os ganhos da estreia de João Guimarães Rosa estavam definitivamente reconhecidos, não pela repetição, mas sim, por sua diferença.

Entretanto, chama-nos a atenção as colocações feitas pelos críticos. O que faz com que, já em *Sagarana*, possa ver-se com similitude à antiga “arte de narrar” e à “dimensão quase épica da humanidade”? O que, formalmente, poderia provocar tais efeitos estéticos? Quais são suas implicações? Pois, apesar de estarmos nos situando somente com os comentários feitos acerca de *Sagarana*, e em especial à época de seu lançamento, tais epítetos acompanharão a fortuna crítica do autor até os dias atuais. Como sugeriu o título deste tópico: “Rosa épico?”. É, antes de mais nada, um dilema de crítica.

As outras obras rosianas de prosa longa⁴ também levaram este epíteto - *Corpo de Baile* (1956) e *Grande Sertão: Veredas* (1956). Nos dizeres de Mário Cavalcanti Proença (1957, p.166-167): “os próprios contos e novelas de Guimarães Rosa, entremeados de episódios, são épicos em grande número [...]”. José Carlos Garbuglio (1968) já falara de um “fato épico” no bojo da obra rosiana, como também o fez Ariano Suassuna (1968) ao falar sobre um “espírito épico”. Kathrin Rosenfield (1989, p. 58) afirma que “essa perspectiva de alteridade radical em relação ao caráter unificado da personagem épica é uma das articulações fundamentais da interrogação, do diálogo interiorizado de Riobaldo”. Davi Arrigucci Jr. (1994) falara sobre o “sentimento épico” provocado pela experiência de *Grande Sertão: Veredas*. Já o esteta Max Bense (2009, p. 44) afirma que o *Grande Sertão: Veredas* é a “teodiceia épica brasileira”. Mas este traço não é somente relativo ao romance; mas sim também a *Sagarana* e *Corpo de Baile*. Como afirmou Ana Luiza Maria da Costa (1998, p. 53), já em *Sagarana*: “Guimarães Rosa traduz Homero numa linguagem do sertão, fazendo Joãozinho Bem-Bem incorporar a fala e os valores do herói épico”. Ao passo que, em *Corpo de Baile*, a alusão à cavalaria e a visão medievalista se fazem latentes (Cf. ARMANGI, 2007; MARCHELLI 2021).

Por fim, e como começo, quais as implicações do adjetivo épico à obra de um autor do século XX? Como poderíamos reconhecê-lo em forma? A fortuna crítica nos traz diversos pontos de partida para articular tal busca, e tentar, conceitualmente, explorar o comportamento literário que parece causar tal percepção da obra rosiana.

Sabe-se que João Guimarães Rosa, à época de *Sagarana*, elaborou uma série de comentários sobre seu conjunto de contos em entrevistas a jornais cariocas – em especial às concedidas a José César Borba (1946), Ascendino Leite (1946) e a carta-resposta a José Condé

⁴ Diferença que parece fazer o próprio autor ao publicar *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia ou Terceiras estórias* (1966), conjuntos de contos de menor extensão.

(ROSA, 1946) – sobre seus propósitos literários. Em uma passagem da reportagem de Ascendino Leite (1946, p. 2, grifos nossos):

- Na sua pergunta já está metade da resposta. Saudade da terra: cinquenta por cento. A distância física aproxima de nós as coisas, as pessoas e os lugares ausentes [...] não podendo compor fábulas só com animais, que são “retilíneos”, talvez valesse mais a pena pôr palco para os personagens capiaus, menos uniformizados, mais sem “pose”, mais inconventionais que a gente do asfalto [...] *Na roça, o diabo ainda existe...*

A justificativa do uso do regional enquanto um contingente, um dispositivo literário, se dá pelas possibilidades fabulares que a matéria explorada demonstra dar – se na roça o diabo ainda existe, por que não poderia ela mesma ainda ser épica? O próprio autor afirmara a José Condé:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias [...] o povo do interior — sem convenções, “poses” — dá melhores personagens de parábolas: *lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino*: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores es talarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca (ROSA, 1946, s/p, grifos nossos).

Tanto o mundo quanto àqueles que o habitam são elevados ao nível do fabular, do quase “mitologicamente completo” (GARBUGLIO, 1968, p. 81). O regional é elegido por sua matéria imaginária mais que objetivamente real. Sua geografia remonta ao quase mitológico, como suas personagens. A interação do sertanejo com a terra ganha a magnitude épica, de uma completude quase essencial, quase metafísica. Por isto, anteparar seus personagens à moda de parábolas e colocá-las frente às ações do destino, como que provando seu valor e caráter. A Ascendino Leite o autor afirmou: “porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte. O homem a “n” dimensões, ou, então, representado a uma só direção: uma linha, evoluindo num gráfico” (ROSA In: LEITE, 1946, s/p).

Assim, não só o homem, mas também seu mundo, são colocados no bojo do que chamaremos a partir de agora de senso de épico. O sertão rosiano evoca a imagem de um mundo totalizante ou “encantado” (Cf. ADORNO&HORKHEIMER, 1985, p. 28), que leva suas personagens a terem de ser ativos frente ao mesmo. As consequências disso se dá na forma literária da obra, onde a sutura entre a (des)subjetivação épica se choca com a subjetivação individual, característica da modernidade. O choque entre tais modos de subjetivação ordenam uma resistência. Ao passo que este senso de épico se faz forma-prima da obra rosiana, esta mesma emulação parece causar uma resistência latente à realidade totalizante do sertão: são as personagens problemáticas e individualizadas – personagens essencialmente modernas. À resistência que julgamos presente na obra rosiana chamaremos de vontade de individuação.

Detém-se uma tensão de subjetividades na obra de Rosa. Assim, este trabalho procura compreender como se comporta formalmente o processo de emulação do senso de épico, adjetivação cara à crítica, e como o processo de desenvolvimento subjetivo da personagem leva à subjetividade moderna e individualizada, como contraste e resistência ao épico, a vontade de individuação frente a este mundo totalizante.

Pensem nessa implicação do épico nas narrativas rosianas, como o autor, por exemplo, denominara os vaqueiros, no conto “Pé-duro, chapéu de couro”: “E são de couro. Surgiram da ‘idade do couro’. Os ‘encourados’. *Homo coriaceus*: uma variedade humana” (ROSA, 1978, p 106.) Os vaqueiros são semelhantes aos heróis dos quais se aproveitou Homero, aos eões hesiódicos dos heróis e dos deuses.

Denominara os vaqueiros e as próprias narrativas de *Sagarana* de apólogos e parábolas. Não só ao herói da epopeia greco-latina, mas também aos mortais bíblicos da tradição judaico-cristã – as duas bases de formação de representação da realidade, como quis Auerbach (2011). Mas, não traria Rosa, no bojo de sua obra, as personagens individualizadas, modernas?

Como trouxemos, em entrevista a Ascendino Leite (1946, s/p), o autor afirmara que “na roça o Diabo ainda existe”, e que “lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino”. Guimarães Rosa, a todo custo, tenta tornar o sertão uma ambiência épica. O sertão não é um objeto objetivo, uma reminiscência entre real e representação – ele é, antes de tudo, dispositivo artístico-literário aproveitado pelo autor. Minas Gerais e seus sertanejos são antes essa possibilidade de alcance de uma subjetividade não experienciada pela metrópole urbana, que ainda conserva suas raízes quase medievalistas de crenças e expressões populares (Cf. ARROYO, 1984; FRANCO JÚNIOR, 2008).

O senso historicista não lhe consome, por isso em *Sagarana* o próprio título já nos aconselha sobre o que encontraremos: algo que se assemelha a uma saga. Nada disto esteve perdido ou distante em *Corpo de Baile*. As personagens desta obra se encontram numa relação estrita com o mundo circundante. Para isto, ficamos juntos à Suzi Sperber (1976, p. 83) quando afirma que “em *Sagarana*, quem se revela ao mundo, quem manifesta em si valores espirituais, é ainda a personagem [...] As personagens revelam-se ao mundo, que é, simplesmente”. As personagens são enfiadas pelas ações que as acometem, tal como a narrativa. É por meio dessa revelação que é possível escapar do destino, afinal, “o destino é o mundo. O destino é a natureza. Portanto, o destino é componente da narrativa. Porém, não é ação. Nem o são as personagens. O destino é o espaço – espaço que se fecha em si mesmo....”. (SPERBER, 1976, p. 84) E este lugar é o sertão. E não o sertão da realidade objetiva, antes sim, a imagem dessa dimensão da

arte que Antonio Candido percebera na contingência do regional enquanto moldura, tal como os procedimentos e dispositivos assinalados por Paulo Rónai. Remetem a uma realidade totalizante, à imagem do mundo fechado da épica.

Porém, sabe-se impossível sua presentificação, por isto é emulado na imagem do sertão e de seus sertanejos. O encontro do homem com as ações do destino é, antes de qualquer coisa, a aporia da experiência de sua estada no mundo por meio da narrativa literária. Esse é o sertão que enforma a contenda entre homem e destino em *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*.

Deste modo, apresentamos o conceito de senso de épico à obra rosiana. Por meio da emulação de uma realidade totalizante na imagem do sertão, o autor busca conseguir figurar suas personagens aos moldes de heróis, ou, aos tons parabólicos. Isto só é possível através de uma emulação do épico. Semelhar-se ao que se sabe-se impossível semelhar é efeito de emulação, pois, “os elos da emulação não formam uma cadeia como os elementos da conveniência: mas, antes, círculos concêntricos, refletidos e rivais” (FOUCAULT, 2007, p. 29). O processo de semelhar e refletir abre procedentes ao infinito, visto que não coaduna em si estes reflexos.

Porém, para prosseguirmos, é preciso levantar perguntas: é possível o épico no mundo moderno e na forma do romance? Se sim, como? Há algum efeito criado pelo senso de épico, alguma resistência à ambiência épica proporcionada pelo autor às personagens? O estado em que o épico se nos aparece é dentro de um mundo mitológico, um mundo transcendental cuja essencialidade se mostra aos viventes. Logo, sua forma predispõe-se entre este choque. Deste modo, poderemos perguntar: qual a validade disso para a obra de Rosa?

Não seria estranheza nenhuma pensar nos romances de Guimarães Rosa, *Corpo de Baile* (1956) e *Grande Sertão: Veredas* (1946), como afirmações potentes da modernidade literária no caso brasileiro. Seu trabalho com o gênero acossa a crítica até hoje, suscitando sentidos e significações. Como nos propusemos a refletir, na introdução, a problematização sobre a adjetivação de “épica” à obra de Rosa é de valor primo. Nela, vemos o mundo épico emulado na imagem do sertão – o que denominamos de senso de épico – e, nos perguntamos as reações a que se levantariam frente a este processo. A resistência encontrada a partir do ‘senso de épico’ é a característica principal do romance: o indivíduo. Por isto, denominaremos como vontade de individuação a postura frente ao mundo emulado das personagens dos romances de *Corpo de Baile*; em especial o caso de Lélío em “A estória de Lélío e Lina”.

O caso do *Corpo de Baile* e as questões impostas aos gêneros literários é sobre o que nos debruçaremos a partir de agora. É preciso entender a disposição feita por Guimarães Rosa

sobre as narrativas e suas caracterizações genéricas para a obra, para que, assim, possamos lançar mão da análise.

3.1 Campos Gerais: estrutura, gênero e forma de *Corpo de Baile*

Lançado em 1956, o *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, prefigurara-se como um livro único, dividido em dois volumes. O volume reúne sete narrativas, respectivamente: “Campo Geral”, “Uma Estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalalão”, “O Cara-de-Bronze”, e “Buriti”.

É imprescindível que lancemos olhar atento à forma do livro, à disposição das narrativas em índices, como fizera Clara Rowland (2011, p. 174):

Depois das sete epígrafes e do “Coco do Chico”, encontra-se um índice em que as sete novelas são reunidas sob a classificação os poemas. Estas se dividem pelos dois volumes; no final do segundo é apresentado outro índice em que os mesmos textos são reunidos em dois grupos: Gerais (os romances) e Parábases (os contos). As classificações começam a desdobrar-se já a partir do título. Novelas, num primeiro nível, depois poemas, depois romances e contos, cada grupo correspondendo a uma categoria.

Deste modo, a distribuição ofertada no segundo índice (ou índice de releitura, como ocorre em *Tutaméia*) nos demonstra a classificação proposta pelo próprio Guimarães Rosa às narrativas do volume. No bojo dos ‘Gerais’ prefiguram os ditos romances, estão: “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”. No bojo das ditas ‘Parábases’ se encontram os contos: “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “O Cara-de-Bronze”.

Esta organização e classificação aponta para como devemos olhar para estas narrativas. Convém explicar o sentido de parábases. Segundo J. A. Cuddon (2013, p. 509, tradução nossa):

[Parábases. (Grego ‘estar aparte, avançando’) Parte da performance do coral da antiga comédia grega. Usualmente, próximo ao término da peça, o Coro, sem máscaras, avança e se dirige diretamente à audiência, num discurso que detém a visão pessoal do autor sobre algum tópico relativo à religião ou política.

A inflexão do gênero conto ao procedimento dramático da parábases tem significações potentes no corpo da obra. O autor revela, em correspondência com o tradutor Edoardo Bizzarri, o sentido das narrativas e suas classificações: “no “índice” do fim do livro, ajuntei sob o título de “Parábases”, três das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si mesma, com uma expressão de arte” (ROSA, 2003, p. 91). Ainda nesta carta, segue a afirmar: “Assim como “Uma estória de amor” tratava das estórias (ficção) e “O recado do morro” trata de uma canção a *fazer-se*, “Cara-de-Bronze” refere-se à poesia” (ROSA, 2003, p. 93). Os três contos

apresentados sob o julgo de ‘parábase’ sugerem o seu uso enquanto dispositivo no todo formal de *Corpo de Baile*. Clara Rowland (2005, p. 87) pontua bem as dimensões desse dispositivo:

Como no momento da comédia antiga em que a ação é suspensa, em que o coro avança e fala ao público em nome do autor, tirando a máscara, sobre a própria peça, a parábase caracteriza-se como suspensão no interior da ficção, ambígua por estar dentro e fora dela ao mesmo tempo. Extradramática e perturbadora da ilusão ficcional, auto-referencial e intertextual, a parábase configura-se aqui como “arte poética” ou explicitação acerca da própria obra. No equilíbrio, porém, da primeira edição, os três contos identificados como parábase no segundo índice já se encontravam nessa posição no primeiro. A ordem que os “poemas” segue é a da alternância entre Geral e Parábase, estando os contos no intervalo das ficções “gerais”, dos romances, sendo que apenas no segundo índice do livro parece mostrar a sua construção.

Deste modo, o entremear das narrativas tem função estrutural à totalidade da obra. Afinal, “os poemas seguem é da alternância entre um *Geral* e uma *Parábase*, estando os contos no intervalo dos romances” (ROWLAND, 2011, p. 179). Estes procedimentos revelam a organicidade do *Corpo de Baile*. Há uma estruturação que dá o sentido de unidade às narrativas, seja pela ambiência no sertão, seja pelo trânsito de personagens pelas narrativas em diferentes épocas⁵ ou por outros aspectos. O agrupamento dos romances na categoria de “Gerais”, aludindo aos campos gerais, mostra a organicidade contida entre as narrativas do volume; tal como o caso dos contos em “Parábase”, que tratam, intimamente, da natureza metalinguística do conto.

Voltamos olhos aos gêneros elididos pelo autor às narrativas, pois, para o próprio João Guimarães Rosa, o gênero literário detém uma dimensionalidade humana própria. Para isto, retomemos sua entrevista a Ascendino Leite (1946, p. 3) à época de lançamento de *Sagarana*:

[LEITE] – Por que preferiu o conto e não o romance?

[ROSA] – Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte, e azar, vida e morte. O homem a “N” dimensões, ou, então, representado a uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro, nem o romance ainda não chega; para o segundo, o conto basta. Questão de economia. Tudo isso é muito pessoal: gosto da parábola, do apólogo...

Deste modo, a dimensão do homem é anteparada pelas dimensões do gênero literário escolhido. Mesmo que, como visto na supracitada entrevista a José Cesar Borba, Guimarães Rosa se propõe à matéria regional com o intuito de uma busca particularizada de dimensionalidade humana “– ‘o povo do interior... dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino o povo do interior dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino’” (ROSA In: LEITE, 1946, s/p). É neste processo em que o autor realiza o que chamamos de senso de épico, emulado este mundo do sertão à dimensão épica. A inteireza da personagem que, como “uma linha,

⁵ Recomendamos, para a compreensão de uma leitura acerca da unidade de *Corpo de Baile*, os trabalhos de Heloísa Vilhena de Araújo (1992) e Cecília de Aguiar Bergamin (2008).

evoluindo num gráfico”, é, em *Sagarana*, um exemplo da dimensão aproveitada pelo conto. Em *Corpo de Baile* a dimensão unívoca do homem se mantém, entretanto, o gênero é aproveitado mais às realizações metalinguísticas.

Entremear, assim, as narrativas de *Corpo de Baile* em gêneros distintos, leva-nos a considerar: quais as implicações que poderiam produzir na obra? Deve-se aceitar a caracterização genérica de ‘novelas’ às narrativas ou lê-las a partir dos dados indicados pelo autor? Pois isto, como o próprio autor assinala, demarca essencialmente a figura humana, que ressalta a busca de Guimarães Rosa por personagens “a ‘N’ dimensões” na forma do romance. Porém, o senso de épico alocado na imagem do sertão permeia ambos os gêneros, e assim, como apontara Suzi Sperber (1976, p. 83) quando afirma que “em *Sagarana*, quem se revela ao mundo, quem manifesta em si valores espirituais, é ainda a personagem [...] As personagens revelam-se ao mundo, que é, simplesmente”. Este mundo que “é”, é o mundo épico da completude emulada na imagem do sertão, é o mundo do senso de épico. O que se revela nas narrativas de *Corpo de Baile* se não as personagens? Como tentamos expressar no capítulo anterior: com a falta de desenvolvimento subjetivo da personagem no mundo épico – pois este é inteiriço, metafísico e moralmente – a personagem não é, de fato, um indivíduo. Voltando a Lukács (2009, p. 67):

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do mundo sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade.

Deste modo, a interioridade individual formulada pelo romance demonstra que “o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior”, pois, “a vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível” (LUKÁCS, 2009, p. 66-67). O romance é o gênero de valores relativizados, cuja inteireza não se configura transcendental e comumente entre os homens. Eis pois a individualidade do herói romanesco, não uma tentativa de totalizar o mundo e seus modos de nele estar, mas sim, para problematizar as relações entre homens e seus modos de expressar estas totalizações.

Quando, à época de *Sagarana*, Guimarães Rosa falara acerca de um homem a uma única dimensão para seus contos com tons de parábolas, falara de um homem que permeou-se no bojo desse mundo inteiriço. Por isto, a passagem de ‘saga’ a ‘sagarana’, de saga a algo que se assemelha a uma saga. O mundo em que Guimarães Rosa escreve, o século XX da pós-

modernidade, não pode ser inteiriço; pois a forma do romance é, antes de tudo, anti-épica. O romance não é só um gênero do mundo moderno, antes, “o romance é o mundo moderno... a mutável expressão dele” (MAGRIS, 2009, p. 1019). Assim, em *Sagarana*, vemos como o mundo tem uma expressão da totalidade essencial junto a personagens de menor dimensão de interioridade que faceta heróica. O mundo do sertão detém homens invariáveis, sem grandes realces subjetivos e relativistas. Mas este mundo épico emulado gera uma reação a si mesmo na obra.

Isto parece-nos exemplar em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, onde a personagem questiona a “regra” moral e valorativa do *ethos* de sertão, impondo-se contra o senso de épico. Entretanto, Augusto Matraga não consegue individualizar-se, afinal, não consegue agir no mundo com uma dimensão extramoral - ao questionar a regra de Joãozinho Bem-Bem e sagrar-se como herói, morre. Já em *Sagarana*, de maneira embrionária, demonstra-se uma vontade de individuação das personagens frente ao sertão épico.

O que parece se revelar como espécie de resistência ao mundo emulado do senso de épico é a presença de personagens individualizadas. Mas, como pretendemos demonstrar, só são possíveis na forma do romance, pois, é nesta em que vemos o “homem a ‘N’ dimensões”. Assim, em *Corpo de Baile*, encontramos personagens de múltiplas dimensões, que engendram a forma romanesca da obra. Doravante, reivindicamos em nossa análise o estatuto de romance à “Estória de Lélío e Lina”, a segunda narrativa do ‘Gerais’. Pois, só assim será possível apreender o “homem a ‘N’ dimensões” no mundo épico emulado que constitui o sertão rosiano. Pois, este homem não é o homem da completude do épico, não detém em si uma clarividência sobre seu comportamento, não se atém a um conjunto unívoco de valores para si mesmo (ainda que se espelhe e aja a partir da ilusão de existência destes valores), não habita um mundo distante das mudanças.

O *ethos*, o caráter, é problemático. Neste sentido, e não obstante, as personagens principais “N” dimensionais⁶ antes trágicas que épicas. Os heróis trágicos estão, como o próprio trágico, suscetíveis a mudanças inevitáveis e irreversíveis. Freud pontuara bem isto em sua abordagem das tragédias clássicas e de *Hamlet*, como exemplo de uma modernidade. Na antiguidade clássica:

[...] a poesia épica deve possibilitar principalmente a fruição da grande personalidade heroica em suas vitórias, enquanto o drama visa descer mais fundo nas possibilidades afetivas, dar uma forma suscetível de fruição até às expectativas de infortúnio, e por isso mostra o herói na luta, ou antes, com satisfação masoquista, na derrota [...] Os

⁶ Se levarmos em conta que consideramos a assertiva de Rosa quanto a relação dimensão humana e gênero para leitura de uma de suas prosas longas, as personagens dos romances de *Corpo de Baile* e Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* seriam as personagens romanescas.

heróis são, antes de tudo, rebeldes que confrontam Deus ou algo divino, e deve ser extraído prazer da sensação de miséria do mais fraco ante o poder divino, por satisfação masoquista e fruição direta de uma personalidade cuja grandeza é enfatizada, contudo. É a atitude prometeica do ser humano, mesclada, porém, com a mesquinha disposição de se deixar atenuar por uma satisfação provisória (FREUD, 2016a, p. 363-364).

A associação da *catarse* aristotélica às neuroses feita por Freud tem sua origem no drama enquanto rito requerido por uma sociedade. É distinta da irrupção individual que suscita o drama moderno, que abre alas à subjetividade que permeará todo o corpo romanesco ocidental. Lê-se:

Se os dramas religioso, de caráter e social diferem essencialmente pelo terreno de luta em que ocorre a ação da qual se origina o sofrimento, sigamos agora o drama em outro campo de luta, no qual se torna inteiramente psicológico. Na própria psique do herói se dá o conflito, gerador de sofrimento, entre impulsos diversos, conflito que deve terminar não com o fim do herói, mas de determinado impulso, ou seja, com uma renúncia. É possível, naturalmente, qualquer combinação dessa condição com as anteriores, ou seja, as dos dramas social e de caráter, na medida em que justamente a instituição provoca essa luta interior. Nisso tem lugar as tragédias de amor, na medida em que a repressão do amor pela cultura social, pelas convenções humanas ou pelo conflito entre "amor e dever", que conhecemos das óperas, forma o ponto de partida de situações conflituosas que variam de modo quase infinito. Tão infinito quanto os devaneios eróticos dos indivíduos (FREUD, 2016a, p. 366).

A personagem do romance, personagem moderna e não épica, é sempre um indivíduo. E Freud (2016a, p. 367) toma *Hamlet* como esse primeiro drama moderno. Como esta primeira personagem-indivíduo. Inconclusa, inconsciente, incapaz de falar inteiramente sobre todas suas dimensões e reclusa de um sentido unívoco frente ao mundo e à vida. Podemos retornar a Lukács (2009, p. 42-43) e aceitar que:

Se a essência, no entanto, como no drama moderno, só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida, se todo personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz se seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado; cada uma terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento... E essa solidão é mais profunda do que a requerida pela forma trágica, pela relação com o destino (na qual, aliás, viveram também os heróis gregos): ela própria terá de tornar-se problemática e, aprofundando e complicando o problema trágico, tomar-lhe o lugar. Essa solidão enseja novos problemas trágicos, o verdadeiro problema da tragédia moderna: confiança. A alma do novo herói, envolta em vida mas plena em essência, jamais poderá compreender que sob o mesmo manto da vida não reside, forçosamente, a mesma essencialidade...

Hamlet está só com seu destino, suas ações e sua subjetividade. Ele é, por excelência, um indivíduo problemático, pois, “Shakespeare construiu um personagem cuja consciência é mais ambivalente e dividida que uma peça coerente pode conter” (BLOOM, 2000, p. 483). Hamlet, diferente de Édipo, não cai somente num destino oriundo das ações de outrem, cai em si mesmo, e tem de ter-se como a verdadeira possibilidade de solução de seu destino. Hamlet,

em comparação com seu cenário medieval e heróico, é a representação da diferença, da não-repetição.

É essa a dimensionalidade humana colocada na expressão do “homem a ‘N’ dimensões”. Homem este que não é capaz de compreender a si, seu mundo, seus desejos e suas angústias. Estas são as personagens dos romances de *Corpo de Baile*, este é o caso de Lélío.

Os romances do conjunto ‘Gerais’ trazem uma unidade em si: determinados indivíduos que pelas narrativas transitam. Em “Campo Geral” somos apresentados à família do menino Miguilim e um ano de sua vida no Mutum. O mesmo retorna como o adulto Miguel em ‘Buriti’, última das narrativas de *Corpo de Baile*. Não só nos romances as personagens transitam pelo corpo de obra, como também no conto “Cara-de-Bronze”, onde a personagem principal é o vaqueiro Grivo, que aparecera anteriormente como uma das crianças do Mutum, em “Campo Geral”. Deste modo, a relação entre as narrativas se dá, antes de tudo, pela personagem e pela compreensão épica do mundo. As personagens transitam por um mundo comum, numa obra em que o tempo é o grande centro. A família de Miguilim atravessa o tempo. O *Corpo de Baile*, aquilo que atravessa o movimento da dança, é a respeito da personagem e o tempo. Esta leitura só pode ser considerada a partir de uma compreensão de que *Corpo de Baile* é uma obra completa em si, cujas narrativas (e suas distribuições) são relacionais – seja pelo trânsito de personagens, como pela compreensão comum do mundo. Esta é a chave de leitura que teremos em nossa análise.

4 LÉLIO, O PINHÉM E A “ENTRADA-DAS-ÁGUAS”

Em “A estória de Lélío e Lina” poderemos apreender nossa tese da relação tensão-resistência quanto ao senso de épico e a vontade de individuação. O romance é entremeado em três seções, que retomaremos adiante. Inicia-se o romance:

Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém. Era de tarde, sob um rebuço de calor — o quente de chuva — quando as nuvens descem com peso e a camisa se cola em corpo de homem; dia de meio-céu. A pulso fora o esforço: de trezentas vacas parideiras, quantia delas aviavam parição, com a passagem da lua; e as boiadas bravas, trazidas de outros sertões, já ao primeiro trovão de outubro se lembravam de lá e queriam a arribada, se alçando dos enormes pastos sem cercas; carecia rebatê-las. De torna da lufa, a vaqueirama no pátio vinha de desarrear e amilhar: ainda ali os onze cavalos se ajuntavam, todos eles cabisbaixos. Da varanda, seo Senclér tirava conversa com o pessoal. E o vaqueiro foriço apareceu, montado num animal pampa; um cachorro seguia-o (ROSA, 1984, p. 139).

Este é o primeiro movimento do entrecho, e o principal: Lélío chega ‘errante’ ao Pinhém. A medida do tempo amparado pelo tempo da natureza, a “entrada-das-águas”, não é puro constituinte descritivo mais do que narrativamente condicionante. Estão igualmente condicionados, em espaço e tempo, o homem e a natureza; e, principalmente, o trabalho deste realizado sobre a terra. O trabalho está, necessariamente, ligado ao tempo da natureza, como uma natureza quase idílica, ou cíclico-cosmogônico à moda hesiódica. Os vaqueiros são integrados à natureza quase que organicamente.

Os processos da ação humana serão condicionados pelos processos naturais, e não somente pelo tempo e clima. O senso de épico se apresenta já nesta primeira passagem. As evocações às realidades épicas – que buscamos exprimir no primeiro capítulo –, a apresentação do mundo e do homem épico-aventuroso na imagem do Pinhém e sua gente se dá já na apresentação. A primeira imagem que temos é a apresentação de um fazendeiro, seus onze vaqueiros e suas respectivas montarias, e a chegada de um décimo segundo vaqueiro e sua montaria. Isto não remeteria à imagem de Carlos Magno e os Doze pares de França, da medieval *Matéria de França*?⁷ Então, entre vaqueiros-cavaleiros, Lélío se identifica:

Mas, seo Senclér olhando, o rapaz sentiu que ele lhe indagava a graça. — “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido.” — “Está passando?” — “Nhor não. Estou alheio.” — “E, assim escoteiro, vindo donde?” — “Da Tromba-d’Anta.” — “A Serra?” — “Nhor sim senhor.” — “Gado por lá?” — “Muito gado cabeludo, tudo pé-duro de terrabranca. Mas trabalhei p’ra um seo Dom Borel, senhor uruguái, que botou fazenda p’ra boiada de raça fina...” — “Pois aqui o

⁷ Parece ocorrer o mesmo no primeiro conto de *Sagarana* (1946), “O Burrinho Pedrês”, onde o Major Saulo tem sua comitiva formada por doze vaqueiros-cavaleiros, cuja ordenação em “flancos” possibilita a ação dramática que alicerça o conto, caracterizado pelo próprio Guimarães Rosa como “peça não-profana” (ROSA, 1946, p. 9). A imagem heroica do vaqueiro permeia *Sagarana* dos mesmos modos que em *Corpo de Baile*.

gadame é burro-bruto, a vaqueirada é que é fina, nhe sabe? “— Pois sei, sim. Glória daqui corre longe...” (ROSA, 1984, p. 140-141).

A fama do Pinhém se justifica no meio dos campos gerais, afinal, “no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva, *em ilha farta...*” (ROSA, 1984, p. 141, grifos nossos). Esta ilha do Pinhém, governada pelo Seo Senclér⁸, é a fazenda que abriga a narrativa.

A chegada de Lélío não se assemelha à atitude tomada pelos cavaleiros da Távola Redonda quanto à vontade de servir ao Rei Arthur, na *Matéria da Bretanha*? Lembremo-nos dos *Romances da Távola Redonda* (1170-1190), de Chrétien de Troyes. Como é o caso em *Clíngès ou a que fingiu de morta*, onde Alexandre afirma:

“— Caro pai, se quereis fazer como desejo em meu pedido, dai-me veiros e petigris e bons cavalos e panos de seda. Antes de ser cavaleiro gostaria de servir o rei Artur. Mérito ainda não tenho para poder portar as armas. Por rogos e promessas ninguém poderá desviar-me de ir para terra estrangeira ver o rei e seus barões que têm tão grande renome de cortesia e bravura. Tantos altos senhores perdem por preguiça a glória que poderiam ter, se pelo mundo caminhassem! Repouso e renome não combinam! Senhor que sempre repousa não se ilustra! É servo de seu bem quem sempre o aumenta e acrescenta. Caro pai, como me é lícito conquistar renome, nisso quero pôr lida e esforço (TROYES, 1998, p. 86-87).

O *homo viator* que encarna a figura de Lélío, sua faceta de transeunte errante, é o mote principal para o começo do romance. Segue-se:

Mas o vaqueiro Aristó desejava falar no meio, e sob olhar seo Senclér o autorizava. — “Patrão, se sabe que o pai dele, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco de sertão do rio Urucúia...” — então o vaqueiro Aristó disse. — “Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?” — “Também nhor não. Só saudade de destino” [...]

E assim o vaqueiro Lélío do Higino estava entrado, na forma do uso, como solteiro com passadio e paga, e o mais em nome de Deus, amém. Mas já o jantar era aparecido, e foi mandado repartir gole de aguardente. Porque a chuva não vinha mas ainda podia vir — o curiango cantava, mais cedo e mais rouco, como na entrada-das-águas ele gosta de cantar: — Amanhã eu vou... Amanhã eu vou... E trovejava, repetido, no longe da Serra do Saldãe (ROSA, 1984, p. 142, grifos nossos).

Lélío é aceito como vaqueiro, começando a residir com os demais vaqueiros num catre junto à “Casa”. Entretanto, não o faz sem intronizações de Canuto, que lhe faz uma troça com laço, desmentindo: “... Brincadeira é por bem, p’ra um aperto de mão e um abraço...” (ROSA, 1984, p. 144). Lélío não se deixa levar pelas provocações, ainda mais que Canuto se

⁸ Referência indireta ao romance de Elizabeth Helme, *St. Clair of the Isles: or, The Outlaws of Barra; a Scottish Tradition* (1803), influente no Brasil em autores como Machado de Assis, e, em especial, para Guimarães Rosa, que o cita diretamente em *Grande Sertão: Veredas*: “Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias” (ROSA, 2019, p. 278).

intitule como “afilhado de padrinho Higino, de seu pai...” (ROSA, 1984, p. 144). Assim, se apresentam os demais vaqueiros: Aristó (o capataz), Lorindão, Placidino, J’sé-Jórjo, Fradim, Delmiro, Liderbrando, Soussouza, e Tomé Cássio⁹. Durante a primeira noite junto aos vaqueiros, Lélío se apazigua com a estadia no Pinhém, mesmo que ainda sentisse que de

um modo, quando descobria, de repente, alguma coisa nova importante, às vezes ele prezava, no fundo de sua ideia, que estava só se recordando daquilo, já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo (ROSA, 1984, p. 145-146).

A passagem alude à *anamnese* platônica¹⁰, a qual o conhecer da alma é, antes de tudo, ‘re-conhecer’. A alma imortal sabe a totalidade de si, passa pelo Letes (esquecimento), e perde-se (Cf. BOCAYUVA, 2012). Reencontra o que lhe é recôndito através da rememoração, da *reminiscência*:

Conforme disse anteriormente, em virtude da essência, todas as almas humanas contemplaram a Verdade, pois, se assim não acontecesse, jamais poderiam insuflar-se num corpo humano. Mas nem todas as podem recordar-se daquela Verdade perante a simples contemplação das coisas deste mundo com a mesma facilidade. Pois, uma vez sujeitas à queda, facilmente são impelidas à prática da injustiça, olvidando os augustos mistérios que um dia tinham contemplado. Assim, poucas são as almas a quem foi dado o dom da *reminiscência*, e estas, quando se apercebem de qualquer objeto semelhante ao do reino superior, como que ficam perturbadas e perdem o poder do auto-domínio! Mal podem aperceber-se de si mesmas e são incapazes de se analisar (PLATÃO, 2000, p. 66).

O senso de reminiscência provado por Lélío seria relativo a quê? Será, talvez, à própria emulação épica reformulada na imagem dos vaqueiros? Será sobre as condições às quais está exposto ao ter errantemente feito morada no Pinhém?

O que Lélío irá viver no Pinhém, de certo modo, equivaleria ao que Riobaldo viveu no sertão, acontecimentos com alto grau de significação, dignos de serem narrados, compondo uma experiência esclarecedora das suas pessoas, mas cujo interesse ia muito além do autoconhecimento: "Assim queria já ter vivido muito mais, senhor aproveitado de muitos rebatidos anos, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender" [...] O lugar só intensificava o que já era uma disposição intrínseca do sujeito, propiciando-lhe o conhecimento de si através do amor e do amor através das suas experiências. *O encontro com o outro era também a oportunidade da reminiscência platônica do esquecido e, como veremos, de algo perdido e que se perdia com o tempo da história....* (RONCARI, 2001, p. 419, grifos nossos).

⁹ Tomé, como veremos, é o Tomezinho de “Campo Geral”. Irmão de Miguilim-Miguel e uma das crianças do Mutum, que atravessam *Corpo de Baile*.

¹⁰ Vê-se como esta expressão (platônica) permeia a obra de João Guimarães Rosa já nas epígrafes de Plotino em *Corpo de Baile*, além de sua declaração ao tradutor Eduardo Bizzarri: “... as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se aos “Diálogos” remotamente, ou às “Eneadas”, ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck [...]Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (ROSA, 2003, p. 90).

O narrador revela um dos principais motivos do estar errante de Lélío - A mocinha do Paracatu. Lê-se:

Na Mocinha que tinha viajado para Paracatú. Ela era toda pequenina, brancaflôr, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina. Mas Lélío a escutara um dia responder: — “Olhem, que eu já tenho um quarto de século...” E se transformava, muito séria, de repente, o ar de zangada sem motivos, os olhos paravam duros, pagados, que perto os de uma cobra. Ela não baixava o queixo. Mas, depois, outras vezes, aqueles olhos relumejavam de si, mudando, mudando, no possível dum brilho solto, que amadurecia, fazendo a gente imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo [...] A beleza dela pudesse ficar para ele só, por nada e suspensa, que mesmo assim o venciam pelos olhos. Porque, desde o momento, nessas ocasiões, ele ouviu de si e se afirmou que, sobre bonita, por algum destino de encanto ela para ele havia de ser sempre linda no mundo, um confim, uma saudade sem razão (ROSA, 1984, p. 146-147).

Não é somente a caracterização épica-heroica dos vaqueiros que persegue Lélío, mas também, a caracterização de um amor quase cortês¹¹ e idealmente trovadoresco que a figura da Mocinha do Paracatu remete – “Ave, na vivive do rosto daquela Mocinha, nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança sem paragens” (ROSA, 1984, p. 148).

Lélío encontra, no Pinhém, o senso épico do sertão. Escolhera isto, quando tivera a oportunidade de lançar viagem a Belo Horizonte; “Experimentou com o caminhão: não tinha nenhum jeito. Nem queria. Achava que precisava mesmo da vida de vaqueiro, era o que sabia, o que gostava” (ROSA, 1984, p. 148). Esta errância é, em essência, a busca de autoconhecimento. Uma busca individual.

Um vivido. O resto era o que-há-de-vir. Lélío não se entristecia, sabia que nunca mais havia de encontrá-la, mas tudo de começo tinha sido mesmo sem nenhuma esperança pequena, ele não era louco, o fôgo é que corre com os pés para cima. Mas também não atinava com maneira de verdade para a esquecer, por mais difícil do que matar uma palmeira ouricuri — que até cortada e caída no chão reenraíza: guarda sua água no profundo. Pensar nela dava a sobre-coragem, um gole de poder de futuro. Mesmo agora, descido no comum da vida, querendo outras mulheres, de carinhos fortes; mas, depois, um instante, primeiro de dormir, pensava nela, ao acautelado, ao leve. Pensava nela, assim só como se estivesse rezando (ROSA, 1984, p. 150).

Estas são as dimensões apresentadas no começo da narrativa. O mote é: Lélío se envereda pelo sertão atrás de um apaziguamento de si, de suas decepções. Sendo perseguido por um sentimento de reminiscência, como se algo lhe fosse predestinado. É nesse mal-estar da personagem em que o senso de épico, de ser e estar num mundo estável e de completude, torna-se vontade de individuação, ao perceber a desordem. Assim, inicia-se a lida com o “comum da

¹¹ A caracterização do Amor cortês pode ser muito bem compreendida (ainda que ironicamente) através do *Tratado do amor cortês*, de André Capelão (2000). A idealização e a impossibilidade perfazem o traçado amoroso trovadoresco e cavaleiresco.

vida” na fazenda do Pinhém, narrada na primeira seção com um hiperfoco em Lélío e nos acontecimentos cotidianos.

Se o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) tratava do *éthos* épico e aventuroso dos jagunços (à moda homérica), *Corpo de Baile* trata a respeito de vaqueiros e sua labuta, à moda hesiódica de *Os trabalhos e os dias*. As narrativas de *Corpo de Baile* se servem, antes, dos valores públicos e privados, do que da rememoração de grandes feitos por grandes figuras. Entretanto, comum a Homero e a Hesíodo, como a *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, o sertão-*cosmos* tem a mesma configuração épica de completude. O estar no mundo, estar neste sertão, afigura-se como um estar épico no mundo. O sertão atua na multidimensionalidade, torna-se mundo completo, um destino predestinado, uma forma de pensamento (Cf. BOLLE, 1998). A fazenda do Pinhém parece deter a utópica estabilidade do mundo épico objetivo, mas, nada se mantém estável.

Como se, pelo que podemos compreender no início do romance, o autor estivesse tentando emular uma realidade épica na figura de Lélío, levando-o a assemelhar-se com um cavaleiro aos moldes da cavalaria, que, como tentamos expor no primeiro capítulo, tem um senso épico de completude, seja do circuito metafísico do mundo como pela relação moral acerca de valores e costumes. O cavaleiro é a expressão heroica e ideal do homem, diferente do indivíduo problemático da forma romanesca.

E seu mundo ideal, a “ilha” do Pinhém, é uma realidade épica pela sua aparente imutabilidade, lembremo-nos de August Schlegel (2014, p. 303-304) quando afirma que a épica “é uma representação tranquila do que progride”, pois, “o repouso épico é justamente a separação do puramente objetivo, por meio do qual esse gênero eleva-se acima da realidade comum em direção ao ideal”.

Adiante no romance, se revela a real situação da fazenda do Pinhém sob o mando de Seo Senclér: “Pior, mas, era agora: zebu assim, desvalendo, seo Senclér se arrancava pelo fio a fio, vivia atrás de dáfida e domoratório – ajuda do Governo – e acompridava seu desênimo” (ROSA, 1984, p. 151). A tão fértil terra está financeiramente ameaçada, e com isto, sua população. Assim, Lélío segue a lida dos vaqueiros, onde amiga-se de Delmiro, vaqueiro mesquinho e oportuno, que lhe revela a ordem e as qualidades exímias de cada qual:

Mostrava, por onde passavam, casas de vaqueiros. — “Ali, é o Lidebrando. Mulher dele, Benvinda, é filha de Aristó. Eles dois são gente de todo valor de respeito. O Aristó é que merece menos do que tem, mandão-chefe...”. Outra, chaminezinha de fumaça acima: — “O Tomé. Ora vive com uma mulata escura, mas recortada fino de cara, e corpo bem feito, acinturado, que é uma beleza sensível, mesmo: é a Jiní, que se chama...” Tomé Cássio, tão moço, o mais mocinho de todos, quase um menino, mas também o mais sisudo e calado — era o melhor topador à vara, entre os vaqueiros dali. — “Ele não tem um tico de nervoso, não pisca, não estremece, não

enruga. Tem medo de nada! Boi bravo, com ele, é que acaba não se reconhecendo...” Assim, também, ainda que pandorgas, o *Canuto seria o melhor laçador. Cavaleiro melhor, e peão amansador, era Lorindão. Primeiro benzedor, Soussouza: capaz de reformar doença até no rastro de uma rês. E quem entendia regra do gado, no geral, Lidebrando. Mas o que sabia o antigo certo, por riba de todos, por tudo, era mesmo o danado do Aristó.* — “Daí, tem o que não é tolo, mas *que quer muito ser o que não é, esse espoleta de Fradim...*” E de si mesmo Delmiro declarado não falava; mas, conforme discorria dos outros, sentenciando, frisava um riso e um jeito de dizer, que armava ao gabo mais distinto e superior de sua pessoa (ROSA, 1984, p. 152, grifos nossos).

As qualidades do trabalho desses sertanejos são apresentadas como as habilidades de cavaleiros. Lembremos como Mário Cavalcanti Proença (1958, p. 172) bem apontou este procedimento de “enumeração” no *Grande Sertão: Veredas*: “Como nos romances de Cavalaria, enumera, em vésperas de batalha, os guerreiros, cada qual com a sua característica”. O mesmo processo parece ocorrer com os vaqueiros do Pinhém, na passagem supracitada. Lélío prossegue, na conversa com Delmiro durante uma expedição, com perguntas sobre os outros vaqueiros: “– “E o J’sé-Jórjo?” – perguntou, por desconversa. – “Bulgre, de diabo...” “– E o Placidino?” “– Ara, coitada. Idiota....” Delmiro respondia abrutado [...] o Marçal era o melhor de todos, alegre e sincero” (ROSA, 1984, p. 153-154).

Entretanto, o que nos é apresentado, conjuntamente aos vaqueiros, são as mulheres da fazenda. Benvinda, Jiní, “Mariinha e Biluca, filhas de Lorindão; e Manuela – irmã de Maria Júlia, mulher de Soussouza [...] o Ustavo, que vive com a Adélia Baiana...” (ROSA, 1984, p. 154-155). A constituição social e a organização dentro da fazenda do Pinhém não oferece a Lélío uma fácil escolha para os intuitos amorosos. Diferentemente da Mocinha do Paracatu, as outras mulheres convivem com Lélío e escapam dessa idealização quase cortesã. Destarte, o introito do comportamento sexual se dá através das figuras das “Tias”, como diz Delmiro a Lélío: “Depois de depois-d’amanhã é dia-de-domingo, a gente vai lá” (ROSA, 1984, p. 155).

Deste modo, a representação da constituição da fazenda, da Casa, se dá através da realização da primeira expedição. São descritos os moradores e suas organizações conjugais. Na expedição, Lélío prova sua valia como vaqueiro junto aos demais. Ajuntam-se à fazenda novamente, cantando, contando causos do gado e superstições, como a imagem do Gavião que nomeia a terra do Pinhém:

Lidebrando dava notícia também de uma novilha de meia-raça, achada morta envenenada com erva-de-folha-miúda, no danado de um recanto noruego, poucas braças adiante, seguindo o morro amarelo. No calado, todos olhavam para as beiradas do céu. — “Desde os três dias daquela chuvinha desrala, o inverno esbarrou de querer vir chegar...” agora um falou. Outro dizia: — “O gado aqui ainda está muito desempastado. No Cascavel e no Palmital estão melhores...”. No seu voo de ida e vinda, ondulado, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro. — *Pinhé... Pinhé...* — a fêmea chamava, alargando atôas asas e se mudando no galho de árvore, como se fosse um poleiro esquentado. — “Hoje, então, nem uma nuvem,

nem um chururú de trovão...” De ver, a gaviã se aluía e feria o alto, direta para o outro, por se ajuntarem (ROSA, 1984, p. 159).

Os animais constituem a paisagem vívida do sertão, com seus diversos significados para os sertanejos. O canto de um gavião sempre traz uma mensagem, sobre o destino ou sobre a terra. Os vaqueiros jamais estão distantes da natureza, pois, esta “é um todo vivo e animado, interior e exterior ao mesmo tempo: o nasce, o cresce e morre da *physis* grega” (NUNES, 2013, p. 245). Lélío ingressa na ordem da *physis* épica e completa do Pinhém, no *ethos* dos vaqueiros e, principalmente, no *nómos* da fazenda e da Casa. O senso de épico parece se estruturar nessa relação de completude em relação à natureza, ao sistema de valores e à organização social. Isto está necessariamente ligado aos modos de representação da realidade ofertados pelos procedimentos literários realizados por Guimarães Rosa.

Porém, a organização matrimonial dos habitantes do Pinhém parece ser cercada pelas inseguranças do adultério – como é a imagem de Seo Senclêr, que outrora “dono da Jini tinha sido” e “andava se encontrando com a Adélia Baiana” (ROSA, 1984, p. 161-162). O tema da infidelidade que permeara *Sagarana* em 1946 (Cf. ZILBERMAN, 2009), não seria diferente em *Corpo de Baile*, onde a organização social da vida rural parece se expressar de modo mais comezinho. As tensões vivenciadas pelos habitantes do Pinhém têm, essencialmente, um caráter sexual interdito. Tensão essa que persegue Canuto, Lélío, Jini e Manuela. A instituição do casamento é tema fulcral neste romance – logo, as relações de poder a ela inclusas (Cf. PIMENTEL, 2010). O principal casamento desastrado é entre Higino de Sá e Maria Francisca, pais de Lélío. Higino de Sá, “que vivera ali nos Gerias, sozinho, separado da mulher” (ROSA, 1984, p. 163). Enquanto

a mãe de Lélío se chamara neste mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e boa, sempre trabalhadeira, sempre séria; por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, *para vir p’ra o Urucúia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado?* (ROSA, 1984, p. 167, grifos nossos).

Entretido ao conhecer os habitantes do Pinhém, Lélío ainda detém em sentir que “era o de que tivesse já vivido ali um tempo de anos, tanto tantas pessoas e coisas pequenas dansavam se tecendo na boca do vazio das horas grandes”, porém, “então viu que guardara, sorrateiro de si, um assunto, para uns pensamentos, para passear por ele agora: a Jini” (ROSA, 1984, p. 172). Desde seu primeiro encontro com a esposa de Tomé Cássio, Lélío não pudera conter sua paixão e surpresa. “Num momento em que veio a estar junto de Tomé Cássio, Lélío se sujeitou num governo sem tino – o que lhe vinha era mistura de uma estima pelo outro, um curto de receio, e um bafo de vergonha de si mesmo” (ROSA, 1984, p. 173). Lélío sabe bem as vias de seus

desejos por Jiní, mesmo não compreendendo a escolha objetual deste desejo. É um exemplo da banalidade do comportamento do desejo que teleguia os indivíduos.

E, dentro dos acontecimentos quaisquer do tempo do Pinhém, o fatídico se anuncia: Tomé viajará ao Mutum para buscar sua outra irmã, deixando Jiní só no Pinhém. Lélío tenta, de todo modo, internalizar seus desejos por Jini em pró da virtude. “Mas, então, evém vinha o sossalto daquela lembrança que ele queria e não queria: a Moça do Paracatu, a Sinhá-Linda. Vinha e tudo o que outro desbotava em tristeza” (ROSA, 1984, p. 176). Lélío se vê emocionalmente dividido, entre o desejo presente e sexual por Jini e o desejo idealizado e pretérito pela Moça do Paracatu.

Os dias se seguem, e então, no dia de domingo, Lélío vai até as “Tias”, Tomázia e Conceição. Estas mulheres residem perto da casa central de Senclér, e atuam como companheiras sexuais dos homens do Pinhém, mesmo não sendo prostitutas, “se consentiam à farta, por prazer de artes” (ROSA, 1984, p. 180). As “tias” são lavadeiras da casa, e amantes de casados e dos solteiros. Tomázia revela a Lélío:

Já tinha sido de zona, de bordel, na cidade – lá se chamava Lindelena – “E quem trouxe você p’ra cá?” – Lélío indagou. – “Quem? Adivinha, só. Não acerta? Pois foi o seo Senclér mesmo, Bem. Ele já teve rabicho, por mim! Tenho muito lombo...”. E agora, seu Senclér ainda se encontrava com ela? Ah, isso não, fazia muito tempo que não. Mas era por causa que a mulher dele tinha mandado cozinhar para ele bebida de amavias, modo d’ele desgostar de todas fora de sua casa... (ROSA, 1984, p. 183).

Após o encontro sexual com as “Tias”, Lélío busca caminhar, entristecido. Até que, “a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha”, entretanto, esta mocinha amável “era uma velinha. Uma velha... uma senhora” (ROSA, 1984, p. 187). Recebe-o em sua casa, para que o conheça. Esta é Rosalina.

Tão à vontade, Lélío achava estúrdio que o conhecimento dela tivesse sido só daquela mesma hora, parecia poder puxar lembrança comprida. Com uma delicadeza tão de natural, ela tirava os carrapichos presos na roupa dele. — “Sabe o nome destes, meu Mocinho? É amor-de-tropeiro...” E ria. Um dia a moça Sinhá-Linda de Paracatú podia ter rido assim. De que coisa ele estava querendo se lembrar? De onde? Mas uma preguiça sobrechegava também, daquele bom se-estender de descanso, sem dúvida de remorso nenhuma, e deixava logo aquietada e sem pressa aquela vontade de saber muitas, tantas coisas. Por um falar, ele disse: — “A senhora é uma santa...” (ROSA, 1984, p. 189, grifos nossos).

O sentido de anamnese anteriormente aludido parece se evanescer com o encontro de Lélío e Rosalina. Como se o encontro pudesse sanar as inquietações de Lélío quanto à Moça do Paracatu.

O sopito de sujeição do espírito — daquele instante em que primeiro se encontraram — disso Lélío nem fazia nenhuma ideia, mais, agora tudo repousado por natural, só o

bafejo prezável de paz: como em certas madrugadas, de janeiro quando não chove, em tudo ainda a mistura de claro e preto e mais azul, e ainda estrelinhas no céu, a gente na estrada, com os companheiros, nem era preciso conversar nem espiar uns para os outros (ROSA, 1984, p. 192).

Ao perceber como Rosalina é bem quista pelos moradores, que a visitam frequentemente, Lélío parece aceitar-se melhor no presente que vivencia no Pinhém. E, este é momento culminante na narrativa. Guimarães Rosa se utiliza de um recurso tipográfico para seccionar o romance – e isto se repetirá. Deste modo, podemos compreender o romance seccionado em três partes, divididas por três asteriscos¹².

Na primeira seção, podemos compreender como a condição épica da virtude cavalheiresca assola Lélío, tal como a idealizada Mocinha do Paracatu. Parece que o constante sentido da anamnese, da recordação da alma, se detém frente a esta condição épica. Daquilo que seu pai, Higino de Sás, vivera.

Porém, ela é quebrada com o aparecimento de Rosalina, que o escuta e busca ajudá-lo a situar-se emocionalmente no presente, pois como afirma, “– ‘Homem é criatura de diversos lados, desparelha...’” (ROSA, 1984, p. 192). Lélío parece conseguir, por meio do diálogo com Rosalina, estabelecer-se no plano da interioridade. Mas, isto resolveria as dimensões da busca de Lélío pelo passado? Seja o passado da alma platônica, seja o passado de outrem, como seu pai.

Estamos considerando a personagem e a narrativa como um romance, devemos lembrar que a fragmentação do sujeito é, também, a fragmentação dos sentidos essencialistas do mundo (éticos ou metafísicos). Afinal, “com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio” (LUKÁCS, 2009, p. 52). O sujeito fragmentado é tão contingencial quanto o mundo que o circunda, por isto “essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte” (LUKÁCS, 2009, p. 52)

Lélío, ao encontrar Rosalina, parece começar a abandonar o senso de épico que o enclausurara até então, em relação ao amor idealizado pela Mocinha do Paracatu. Sua relação com os vaqueiros, logo, com o passado épico de seu pai, também é problemática, de ausência de identificação. Percebe-se no como a personagem apercebe Liderbrando:

O Lidebrando só conversava o que era mesmo preciso. Se não, respondia breve, mas de muito bom modo. Para aquele, tudo era sério e medido, sem descuido, sem pressa.

¹² Na edição que utilizamos para o presente trabalho as ocorrências constam, respectivamente, nas páginas 196 e 251. A primeira seção consta da página 136 à 196, a segunda entre a página 196 a 251, e, a terceira é consta no pequeno intervalo entre a página 251 e 253, encerrando o romance.

Lélio gostaria de ser assim. *Tudo em Lidebrando estava certo. Um homem desse feitio, podia viver em qualquer parte, tudo não variava.* E a gente, aqui nesses Gerais, estava tão longe de tanta coisa! (ROSA, 1984, p. 167, grifos nossos).

Os vaqueiros já são apresentados como cavaleiros, como espécie qualquer de heroísmo. “– Será, que diferença é que vaqueiro tem dos outros?” – Lélio glosava. – “Vaqueiro ou lavrador, tudo é uma igualha...” ‘ – Igualzinho igual, não é não. Eu é que sei... Vaqueiro é homem mais em pé, é homem circunspeito...” (ROSA, 1984, p. 185). Esta definição é interessante, pois, o uso do adjetivo “circunspeito” poderia ser simplesmente entendido como quer Nilce Sant’Anna Martins (2020, p. 120): “Sério, sisudo, grave. // Variante arcaica com vocalização do /k/ de circumspecto–”. Sim, a proposição do uso arcaico da palavra na fala das personagens é traço decisivo na estilística rosiana (Cf. PROENÇA, 1957; MARQUES, 1957; DANIEL, 1968). Entretanto, o uso assume um caráter criativo e reoxigenado, um uso neologístico. No próprio *Léxico de Guimarães Rosa* (2020, p. 119-120), de Martins, encontram-se doze ocorrências com o prefixo [circum]. Por que utilizar a construção ambígua “circunspeito”? Se etimologicamente circumspecto advém “do lat. *Circumspetione*, ação de olhar ao redor, daí prudência no falar e no proceder” (NASCENTES, 1955, p. 120), o que poderia significar a derivação [peito] como radical? O léxico, enquanto criação neologística, dá-nos a liberdade de interpretação para além de uma maneira unicamente lexicográfica. O [circum] delineia a ideia de circular, o que poderia implicar um “peito” circular? Parece-nos remeter ao caráter unívoco dos heróis épicos, principalmente que estes foram tão movidos por suas paixões – como Aquiles, que manteve sua *kleos* na *Iliada*, que, diferente do Rolando/Orlando aproveitado por Boiardo e Ariosto, em que a forma da épica já não sustinha o mesmo significado de essencialidade na forma e o herói é destituído de suas virtudes por meio de seu *páthos*.

Por isso, Lélio admira-se por Lidebrando, que não variava. A escolha do verbo é precisa, pois, variar é, além de delírio, ter múltiplas dimensões, ser vário. No entanto, como vemos com o nome do próprio personagem, que semelha “líder brando”, ou, “lide brando”, parece que o senso de épico que acomete estas personagens se coloca a todo custo, até (ou especialmente) em alguns de seus nomes (Cf. MACHADO, 2003). Lembremo-nos que [lide] é um léxico que deve nos chamar a atenção. Ao passo que [líder] vem do inglês [leader], [lide] advém do latim [lite], relativo ao verbo [litigare]. [Lide] é relativo ao verbo [lidar] e, segundo o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (PORTO EDITORA, 2013, p. 5679): “Lide s.f. 1) faina, labuta, lida; 2) canseira; 3) combate; 4) duelo; 5) questão judicial; 6) toureio”. Já [brando], do latim [blandus], é relativo a “1) que cede à pressão, mole, tenro; 2) suave ao tato, macio; 3) que age com moderação e calma, manso; 4) que transmite suavidade, suave, agradável; 5) que é

pouco intenso, suave, fraco; 6) que é lento, vagaroso” (PORTO EDITORA, 2013, p. 1517). Lidebrando parece significar aquele que combate, que lida, mas, com a precisão correta, como alguém incapaz de excessos; um herói livre de *hybris* ou *hamartia*. A figura heroica parece se aposar da personagem através da visão de Lélío, dada pelo narrador. E o mesmo não escapa ao *eros* que preenche a narrativa, é um dos vaqueiros que frequenta as “tias”, cede ao desejo carnal como os demais.

Na primeira seção, o senso de anamnese parece ser a demonstração deste senso de épico, que se mistura entre os homens e o mundo. Lélío parece, mesmo que inconsciente, perceber isto. “O encontro com o outro era também a oportunidade da reminiscência platônica do esquecido e, como veremos, de algo perdido e que se perdia com o tempo da história” (RONCARI, 2004, p. 154). Mas, como não se afigura com a totalidade épica emulada, procura outras e várias dimensões de sua interioridade – busca uma vontade de individuação.

Esta transição, esta ruptura da anamnese que evoca o senso de épico, só pode se dar com a virada circunstancial feita pela personagem frente a sua vontade de individuação. Este movimento é derivado do encontro entre Lélío e Rosalina, que, por ser uma figura de idade avançada, rompe a idealização da amada cavalleiresca, expressa na Mocinha do Paracatu. Rosalina assume, indistintamente, uma dimensão maternal a Lélío, enquanto conselheira e cuidadora. Confundi-la com uma moça parece demonstrar a confusão dos afetos, dos desejos. Como as crianças em relação às mães no complexo edípico.

Como dissemos na abertura da análise, o romance, em sua primeira seção, se atém a um presente constante. Narra minuciosamente os eventos e as interações das personagens de um modo presente. Porém, após o uso do recurso tipográfico dos asteriscos, o tempo da narrativa muda. O presente começa a tornar-se rememoração, reminiscência de fatos recentemente acontecidos, como analepses. Lê-se:

* * *

Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o revoo das tanajuras, trovejou forte campos-gerais a fora ao redor de tudo. Presos debaixo do céu, os homens e os bois sabiam sua distrição.

De tardinha, fim dum dia de duro trabalho, campeando, recampeando, foi que o vaqueiro *Lélío do Higino* saíu, sozinho, andando reto, só por querer não ter companhia. Carecia de pensar. Longe enorme, por cima da Serra do Rojo, estavam rompendo os seguintes relâmpagos, aquela chuva de raios, tochas de enterro. Um podia tremer de ver, achando que a serra e o mundo se queimavam. Lélío conhecia aquilo. Ah, o mundo não se acabava não; em horas, mesmo, pelo direito, parecia que o mundo nem estava ainda começado. *De um modo, o que se acabava era o Pinhém, em quieta desordem e desacordo de coração.* E tantas coisas tinham se passado, que deixavam na gente menos uma tristeza marcada, do que a ideia de uma confusão tristonha.

Não queria mais ver Mariinha, não podia se encontrar com ela. Então, por que demorar ali? Qualquer outro lugar servia. E, quando muitas pessoas estão vivendo reunidas, e umas e outras começam a ir-s’embora, convinha a gente não esperar com os últimos:

porque era bem com esses derradeiros que a má-sorte ia ficando. A Jiní, o Tomé, o J'sé-Jórjo, o Ustavo, Seo Senclér e Dona Rute, não estavam lá mais... (ROSA, 1984, p. 196-197, grifos nossos).

A segunda seção do romance inicia-se tal como a primeira, “na entrada-das-águas”, que como anteriormente, realizava-se em outubro. Não se explicita o exato correr do tempo de modo linear. Porém, sabe-se que durou um ano a estada de Lélío no Pinhém.

Assim como o Pinhém era uma ilha de bem-aventurança no sertão, o ano em que Lélío permaneceu ali foi para ele como um tempo fora do tempo [...] Ficou um ano, durante as quatro estações, vivendo um ciclo completo do tempo da natureza sobrepondo-se aos demais tempos e, com isso, deixando os próprios humores manifestarem-se mais plenamente, seguindo disposições naturais, sujeitas e sintonizadas com as determinações das estações, da mais quente à mais fria e da mais úmida à mais seca (RONCARI, 2004, p. 158).

Esta ação de atrelar o tempo da narrativa ao tempo da natureza demonstra a correlação homem-natureza sempre colocada por Guimarães Rosa. Bom exemplo deste atrelar nas narrativas rosianas longas é o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana* (2001), em que as transformações sofridas pela personagem ocorrem correlatas aos acontecimentos da natureza – “Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo... – a manhã mais bonita que ele já pudera ver” (ROSA, 2001, p. 399). Só após o período ascético de trabalho, Augusto consegue reintegrar-se à *physis* do sertão (Cf. GARBUGLIO, 1996). Só assim consegue direcionar-se ao seu destino: “– Adeus, minha gente, que aqui é que não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!” (ROSA, 2001, p. 401). Assim, saberiam tanto os homens como os bois a sua própria distrição.

No entanto, Nhô Augusto é personagem do conto, que, como quis Rosa (supracitado), detém uma única dimensão, como uma linha evoluindo num gráfico. Lélío, diferentemente, é personagem de um romance, como quis o autor. É personagem de múltiplas dimensões, como apontara Rosalina. Lélío sofre variações, metamorfoses.

A imagem do Pinhém desmantelado é resultado da dissolução do senso de épico que circundava a fazenda. E com ela, o próprio Lélío se encaminha mais a uma interioridade individualizante. Na segunda seção do romance, nos deparamos com o indivíduo do romance bem estabelecido. Através das recordações deste ano constituem as transformações de Lélío.

A construção da subjetividade e o amadurecimento interno dependem de uma espécie de colonização do interior desabitado e selvagem, que precisa de referências para poder avaliar e pesar na sua variedade a verdadeira dimensão da experiência, para que ela se acomode e participe da definição do destino (RONCARI, 2004, p. 161).

Esta transformação da personagem é correlata à transformação do próprio mundo circundante. A famigerada e sadia fazenda do Pinhém presencia sua derrocada. E, leva consigo

toda sua organização social, rompendo o caráter de um realismo “utópico” que Luiz Costa Lima (1974, p. 172), em sua fase estruturalista, afirmara em sua análise de “Buriti:

Acontece que o real rosiano é uma paródia da utopia, pois esta, em correspondência à Ideia platônica, seria estática, enquanto completa, ao passo que o real da comunidade procura expulsar os movimentos, o seu parar não se confundindo pois com o da plenitude.

Quando a imagem do Pinhém já é levada à ideia utópica (lembremo-nos à metáfora de uma ilha no meio dos gerais, no sertão), e seus personagens se defrontam com o mesmo processo, tudo se alinha à organização harmoniosa deste *cosmos*. Logo, quando este desalinha-se, quando perde seu equilíbrio provido pela emulação do épico, suas personagens enfrentam as mudanças do destino.

Então, por que demorar ali? Qualquer outro lugar servia. E, quando muitas pessoas estão vivendo reunidas, e umas e outras começam a ir-s’embora, convinha a gente não esperar com os últimos: porque era com esses derradeiros que a má sorte ia ficando (ROSA, 1984, p. 198).

Deste modo, na segunda seção somos apresentados às mudanças já realizadas na fazenda de Senclér, que já não mais reside ou governa o Pinhém.

A Jiní, o Tomé, o J’s’-Jórjo, o Ustavo, seo Senclér e Dona Rute, não estavam mais lá... Aristó, capataz de seo Senclér, agora ficara sendo capataz de seo Amafra e do encarregado Dobradino. Ou, outra felicidade, a do Soussouza: que tivera paraíso aberto, por via de, no casamento do Canuto, a Maria Júlia ter deixado ele beber, bebesse; e que, agora, para outra desculpa de mais tomar, inventava outra festa — no Natal, chamar as crianças pobrezinhas de por perto, dar um jantar, depois se falava, ensinando a elas conselhos de bem-viver e as virtudes. Ou o Pernambo, que passara a dormir em casa das Tias, e gostava de determinar o regulamento em que os outros podiam estar com a uma e com a outra, aquele movimento de fêmeas e machos debaixo de suas vistas era o que dava a ele o maior prazer. Ou o Placidino, que juntara o dinheiro, mandara vir uma gaita de boca e um par de altas botas; e agora estava aforrando mais, para comprar uma sanfona de muitos baixos, por aprender também a tocar. Ou, então, aqueles casadinhos, recém, gastando amor novo, em dias-de-domingo passeavam, abraçados quase com suas mulheres, de certo já botavam projeto dos filhos que iam ter (ROSA, 1984, P. 198-199).

O narrador revela a paixão que Lélío desenvolvera por Mariinha, que no Pinhém era “pessoa de mais opinião e firmeza, sabendo o que queria”, ainda que impossível, ela era dona de “uma razão sozinha” (ROSA, 1984, p. 199). Ateve-se à paixão platônica, pois, como lhe dissera Rosalina “— Meu mocinho, com a Manuela ou com a Chica, você podia ter sido feliz. Mas, com a Mariinha, não. Não dava certo. Porque, nas maiores artes, ela é muito parecida com você...” (ROSA, 1984, p. 200). Lélío, durante o ano transcorrido e rememorado, estivera muito próximo da velha Rosalina, em tons de amizade. E isto criara estranheza entre os companheiros do Pinhém e uma contenda com Alípio, filho de Rosalina. Lélío não se aparta da senhora, mantendo a amizade. Com ela, Lélío consegue repensar-se emocionalmente, especialmente com relação à idealizada Sinhá Linda. “— Modo outro, meu Mocinho, eu vejo que isso é um

madrastio que você arranhou para si, nessa Mocinha de *fantasma...*” (ROSA, 1984, p. 202, grifos nossos). Esta postulação de Rosalina frente ao mote da confusão inicial de Lélío quanto a seus desejos, e sua constante confusão mental da personagem, parece fornecer uma matéria de profundidade da interioridade da personagem que não se colocara até então: a dimensão familiar.

Lélío, ao chegar alheio ao Pinhém, estivera tentando provar seu valor por si, justificando sua chegada como “saude de destino”, mesmo quando questionado por Aristó e Senclér sobre estar caçando “o lume de fama do pai” (ROSA, 1984, p. 142). O próprio personagem apresentara-se na fazenda, e assim fora chamado por outros companheiros, como Lélío do Higino, filho de Higino de Sás, que “acentou nome de vaqueiro-mestre” (ROSA, 1984, p. 141). Parece-nos que é um mote semelhante ao de *Hamlet* e seu drama paterno. Associar a *Hamlet* como imagem não somente da personagem moderna e individualizada, mas, como personagem da diferenciação. Voltemos a Harold Bloom (2000, p. 483-484), ponderando seu sendo biografista de análise:

O primeiro *Hamlet* de Shakespeare deve ter sido marloviano, um personagem capaz de superar a si mesmo (conforme já aponte), um anti-Maquível auto-indulgente, um orador cujas metáforas incitavam os ouvintes à ação. O *Hamlet* maduro é muito mais complexo. Fascinado e fascinante, Shakespeare desvia-se das fontes, não adota o nome histórico do pai de Hamlet (Horwendil), e atribui ao pai e ao filho o mesmo nome, o nome dado ao único filho do autor [...] o Fantasma espera que Hamlet seja uma nova versão do velho Hamlet, assim como Fortimbrás é uma reimpressão do velho Fortimbrás.

Seu pai, como pontuamos anteriormente, abandonara sua mãe para “vir p’ra o Urucuia, para morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado” (ROSA, 1984, p. 167). As provocações de Canuto sobre Higino e o suposto apadrinhamento incomodam Lélío por toda a narrativa. “Canuto conhecera mais que Lélío o pai desse, seu padrinho Higino de Sás, que vivera ali nos Gerais, sozinho, separado da mulher. — ‘Homem sucinto, meu padrinho! [...] De cara, você tem alguma parecença com ele...’” (ROSA, 1984, p. 163). Por isto, ao retrocedermos à assertiva de Rosalina quanto a Sinhá Linda, o uso neológico de [madrastio]¹³ é estranhamente curioso, ainda mais seguido do substantivo fantasma. O que algo “madrastal” poderia implicar com a subjetividade da personagem?

Retomaremos a teoria psicanalítica freudiana para procurar compreender a relação do indivíduo e sua identificação com os outros e com os objetos. Não buscamos, com isso,

¹³ Este neologismo não consta nas correspondências entre Rosa e Bizzarri (2003), nem n’*O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins (2020). Podemos empreender a interpretação da junção de madrastra (do latim vulgar matrastas) com o sufixo [-io], comum à sufixação verbal, [madrastio] parece dizer a qualidade adjetiva de algo do pai, algo de um outro alguém.

enveredar a uma abordagem unicamente psicanalítica para nossa análise. Antes como um acesso ao aporte conceitual de Freud em relação ao “Ideal do Eu” e sua relação com o que entenderemos como “individuação”, que consiste na tentativa de não totalização frente aos ideais de si (em especial com as relações indivíduo-grupo/massa). E, não poderíamos esquecer da afirmação de Guimarães Rosa em entrevista a Lorenz (1991, p. 87-88, grifos nossos): “Conheço bastante bem a literatura alemã... Amo Goethe, admiro e venero Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade de pensamento de Rilke, *a importância monstruosa, espantosa de Freud*”. Pois, faz-nos resgatar novamente Freud e sua proposição da dimensionalidade psicológica destes indivíduos que se tornam as personagens modernas.

Desde a formulação do desejo incestuoso e sua interdição nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, em 1905 (FREUD, 2016, p. 147), à formulação de seus desdobramentos inconscientes naquilo que ele chamou de “romance familiar do neurótico” (FREUD, 2015, p. 297) no ensaio homônimo de 1909, Freud demonstra que o recalque deste desejo incestuoso é um dos principais, se não o principal, constitutivos da formação do inconsciente.

Como o próprio autor colocara em *Totem e Tabu* (FREUD, 2011a), o horror ao incesto é constituinte da organização social e da neurose. O pai da horda é figura mítica, por excelência, por ser a figura que ficara interdita na formulação sociocultural.

Com a formulação sobre a teoria do narcisismo, vemos o trabalho da relação objeto-libidinal transfundida ao complexo processo de formação da vida psíquica dos indivíduos, fazendo que Freud conceba a problemática entre o Eu com seus ideais – O Eu ideal e o Ideal do Eu.

A esse ideal do Eu dirige-se então o amor a si mesmo, que o Eu real desfrutou na infância. O narcisismo aparece deslocado para esse novo Eu ideal, que como o infantil se acha de posse de toda preciosa perfeição. Aqui, como sempre no âmbito da libido, o indivíduo se revelou incapaz de renunciar à satisfação que uma vez foi desfrutada. Ele não quer se privar da perfeição narcísica de sua infância, e se não pôde mantê-la, perturbado por admoestações durante seu desenvolvimento e tendo seu juízo despertado, procura readquiri-la na forma nova do ideal do Eu.” (FREUD, 2010, p. 22-23).

E esse ideal do Eu, ruptura com o narcisismo primário vivido pela infância pré-castração, avassala o indivíduo.

Pois a incitação a formar o ideal do Eu, cuja tutela foi confiada à consciência moral, partiu da influência crítica dos pais intermediada pela voz, aos quais se juntaram no curso do tempo os educadores, instrutores e, como uma hoste inumerável e indefinível, todas as demais pessoas do meio (o próximo, a opinião pública). (FREUD, 2010, p. 26).

Entretanto, esse mesmo resquício do Eu ideal, oriundo da natureza de autopreservação do narcisismo, é defrontado tanto com direções contrárias do princípio do prazer (as pulsões de

morte, como em “Para além do princípio do prazer”, de 1920), ou a interferência de objetos externos na topografia do ideal do eu, fazendo com que “o objeto seja colocado no lugar do Eu ou do Ideal do Eu” (FREUD, 2011a, p. 56). Esta atitude, por meio da identificação e do instinto gregário, foi para Freud a força-motriz da relação entre grupos e indivíduos.

Após essas discussões estamos preparados para oferecer uma fórmula relativa à constituição libidinal de uma massa. Pelo menos de uma massa tal como vimos até aqui, isto é, que tem um líder e não pôde adquirir secundariamente, através de excessiva “organização”, as características de um indivíduo. Uma massa primária desse tipo é uma quantidade de indivíduos que puseram *um único objeto no lugar de seu ideal do Eu e, em consequência, identificaram-se uns com os outros em seu Eu* (FREUD, 2011a, p. 59, grifos nossos).

A ocupação deste lugar do ideal do Eu por meio do objeto externo e da identificação faz com que o indivíduo se perca, perca suas próprias vontades frente a um grupo. Cabe a ele, quando em vez, levantar-se frente ao ideal? Afinal, “o ideal do Eu compreende a soma de todas as restrições a que o Eu deve obedecer” (FREUD, 2011a, p. 74). Assim, em 1925, ao reformular sua teoria na segunda tópica, Freud (2011b, 34-35) aproxima o ideal do Eu ao “Super-Eu” como parcela gradativa do Eu. A persistência mutável de objetos (movidos pela repressão dos investimentos objetais-libidinais) é da própria força libidinal do indivíduo, “e pode possibilitar a concepção de que o caráter do Eu é um precipitado dos investimentos objetais abandonados, de que contém a história dessas escolhas de objeto” (FREUD, 2011b, p. 36). A primeira escolha é o abandono da mãe enquanto objeto, e a primeira identificação ambivalente se dá com o pai, matéria básica do complexo de Édipo. E o ideal do Eu é

herdeiro do complexo de Édipo e, desse modo, expressão dos mais poderosos impulsos e dos mais importantes destinos libidinais do Id. Estabelecendo-o, o Eu assenhorou-se do complexo de Édipo e, ao mesmo tempo, submeteu-se ao Id. Enquanto o Eu é essencialmente representante do mundo exterior, da realidade, o Super-Eu o confronta como advogado do mundo interior, do Id. Conflitos entre Eu e ideal refletirão em última instância – agora estamos preparados para isso – a oposição entre real e psíquico, mundo exterior e mundo interior (FREUD, 2011b, p. 45).

Assim, pensemos em Lélío. A personagem abnega que sua busca seja pela fama do pai. Rosalina parece acentuar, através desse desejo “madrastio” e fantasmagórico, o caráter de incompletude vivido pela personagem. Lélío é extremamente confuso quanto a seus desejos e suas vontades. Ao passo que buscara a “saúde do destino” em seu modo alheio de chegar ao Pinhém, parece perseguir não só a fama do pai, mas, sua vocação, seu ideal. Higinio de Sás era, antes de mais nada, um que “assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco do sertão do rio Urucúia” (ROSA, 1984, p. 141). Parece que a identificação de Lélío com o pai o levava não só à errância, mas, à busca desse ideal impossível. A Mocinha do Paracatu, Sinhá Linda, é a maior representação do choque entre o ideal do Eu e o Eu, entre o interior e o exterior. Ela é

tão fantasma quão “madrastio”, ela é tão uma fantasia quanto ela é algo de alheio alguém, algo do ideal do Eu, como é a condição de tornar-se vaqueiro-mestre.

Lélio também se atém aos amores carnavais. E, ao longo da rememoração da segunda seção, sua relação com as mulheres do Pinhém é retomada. Ao passo que, ao longo do impreciso ano rememorado, Lélio desenvolve uma possibilidade positiva de uma relação amorosa com Manuela, ele tem uma fixação por Jiní. Essa contingência, essa indecisão, é uma abertura para o indefinível, o não premeditado, aquilo que se define não pelo *a priori*, mas pelo desejo, é um anseio pela individualidade inefável do sujeito moderno do romance.

“Desde que voltando, um dia, sozinho, do pasto dos Olhos-d’Água, ele se encontrara, de frente, com a Jiní, ela vinha da casa de Lidebrando. Deram os olhos nos olhos – ele não podia ter engano: a Jiní olhou amor” (ROSA, 1984, p. 203). Entretanto, “em hora nenhuma, por baixo daquela alegria de festa, deixou de ter conta no Tomé” (ROSA, 1984, p. 204). A culpa assola-o, mesmo que minta a si mesmo. Lélio sabe-se não só refém de suas paixões, mas, consciente de suas liberdades. Tal como *Hamlet* era possuidor de uma “liberdade de inferir” (BLOOM, 2000, p. 521). Deflagar-se em vingança seria ceder aos desejos alheios, ao destino alheio. O destino da repetição e do incesto, o destino do indivíduo libertado e narcisicamente incapaz de alcançar aquilo que espera e deseja. Se *Hamlet* realmente “possui uma fagulha que é seu princípio de individuação, uma identidade cuja prova de existência é a própria singularidade do discurso da personagem” (BLOOM, 2000, p. 530), então, deve ser possuidor de uma vontade própria, individual ainda que incoerente. “A metafísica poética de *Hamlet*, como vimos, estabelece: caráter e destino são antitéticos; porém, no desfecho da peça, somos levados a crer que o caráter do Príncipe definiu-lhe o destino” (BLOOM, 2000, p. 531). Lélio e seus desejos se defrontam com a liberdade e com o destino. O indivíduo se afirma frente à emulação de um mundo épico e estável.

Quando Tomé viaja para o Mutum, Jiní e Lélio se encontram, e “se conheceram em carne, souberam-se” (ROSA, 1984, p. 205). No entanto, não fora um encontro de dimensões intersubjetivas profundas, nem ao menos conversaram, “raras e poucas vezes, as palavras curtas, na dura daqueles dias, quando cumpriam de se encontrar, dentro de casa, todas as noites sem uma só” (ROSA, 1984, p. 205). Mas, nada além do erótico e passageiro nutria-se entre os dois, mesmo que Lélio se desesperasse com a data determinada para o fim do caso, “peso de dias tão compridos – dezembro foi, parou no meio” (ROSA, 1984, p. 207).

Entretanto, mesmo com a volta do vaqueiro do Mutum, os amantes não cessam o caso, às escondidas. E Lélio tem tamanho medo de sua culpa com Tomé que, ao simples devaneio de assassiná-lo e fugir com Jiní causa-lhe espanto – “tomou desprezo de si, o nojo de ter tido aquela

ideia, sobreveio logo e tão forte, que ele quis pensar o contrário: se ele vier, quizer me matar, eu cruzo os braços, deixo, porque ele está em seu duro direito...” (ROSA, 1984, p. 208). Lélío se esconde, neurótica e problematicamente, atrás de transferências de seus atos e inseguranças para aquele a quem ofende; “Tomé viesse a descobrir o que tinha havido, pela perda da amizade mesma do Tomé era que ele havia de sofrer, com a quebra ou desavença” (ROSA, 1984, p. 209).

Todo movimento de ação e mudança no Pinhém se coloca na imagem da festa organizada por Senclér e Rute. “Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade – dona Rosalina falou. – ‘Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas...’” (ROSA, 1984, p. 210). A festa, a mudança, o baile. Como o próprio título da obra, um corpo que atravessa, à dança, o baile. Os destinos pelos quais perpassam as personagens começa a se erigir – “sem dança, festa devia a festa” (ROSA, 1984, p. 215).

Com a festa natalina na fazenda, os novos e futuros casais (já anteriormente anunciados) começam suas paixões. O desejo é a força motriz da narrativa, como é a do indivíduo. Os casais do Pinhém, que se perfazem e desfazem, manifesta essa ação de movimento erigida pelo desejo. O primeiro casal que se transforma é Canuto e Manuela. O vaqueiro busca Lélío para anunciar que “botava pontos-finais naquele namoro danado de antigo” (ROSA, 1984, p. 212-213). E mesmo com seu caso com Jiní, Lélío busca entender seu sentimento por Manuela. “Mas pensava era na verdadeira outra: a Moça, linda, de Paracatu. Queria vir para Manuela, e a imagem de Sinhá-Linda neblinava” (ROSA, 1984, p. 218). Janeiro se esvaiu, e Lélío se vê mais confuso, pois, não vê um sentido *a priori* em seus desejos, nem pelos objetos por ele elididos.

Lélío se divide entre as lembranças de Sinhá-Linda, o desejo extraconjugal por Jiní e uma admiração quase forçosa por Manuela. Lélío imputa em si mesmo uma certa paixão forçosa pelas filhas dos vaqueiros, sentia como que entre Chica, Manuela e Mariinha, “qualquer das três que ele escolhesse, com essa podia namorar leal, e mesmo para o finalmente de se casarem, quem sabe, pois seja” (ROSA, 1984, p. 214). Parece que essa paixão imputada atua como uma tentativa desesperada de ingresso na ordem social do Pinhém. Pois, Canuto aproveita o momento para encorajar Lélío para que fique com Manuela. Isto, por um átimo, torna-se certeza absoluta a Lélío, que se questiona sobre a aptidão ao casamento, ao que conclui” “- Me caso, Pernambo!” (ROSA, 1984, p. 219). Após Canuto lhe provocar, falando sobre a sexualidade pré-nupcial de Manuela, Lélío estende um grande ódio. A questão da honra, *tópos* tão caro à cavalaria e seus cavaleiros, encarna-se nesta contenda. Lélío torna-o, transferencial e projetivamente, um outro, um culpável. A incapacidade de Lélío de compreender a si mesmo se projeta na imagem de Canuto. Ao perceber isto, Rosalina afirma:

— ‘Eu sabia que você não gostava total da Manuela, meu Mocinho. Por mais que eu quisesse o casamento de vocês dois. Às vezes, eu acho que você gosta é mesmo daquela moça de Paracatú, a filha de um senhor Gabino... *Só porque ela está tão fora de alcances, tão impossível, que você tem licença de pensar nela sem a necessidade de pensar logo também no que você é e não é, no que você queria ser...* De tão distante e apartada, ela pode ser bem enxergada, no fim de um enorme limpo campo...’ (ROSA, 1984, p. 224, grifos nossos).

É neste momento em que Rosalina atrela a atitude cavaleiresca de Lélío frente à bela idealizada e a impossibilidade da reflexão interior e subjetiva de si mesmo. Como se explicitasse a impossibilidade do indivíduo problemático no senso de épico. Assim, ao questionar Manuela sobre seus sentimentos, a moça responde “ – ‘Eu gosto de quem gosta de mim’ ” (ROSA, 1984, p. 225). E Lélío se tranquiliza com a não-correspondência afetiva. Tanto que, arrependido pelas posturas desmedidas com Canuto, Lélío preza por tentar uni-los novamente. “Agora – até um de nós se casar com ela – eu tomei Manuela na lei de ser minha irmã. Você sabe...” (ROSA, 1984, p. 228). E Lélío “não a tornara a ver” (ROSA, 1984, p. 229).

As mudanças começam em definitivo no Pinhém. Senclér precisa vender a propriedade e migrar, como se assujeitam também os residentes. “Mas tudo nessa vida ia indo e variava, de repente: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vaivém, *no furta passo de uma contradança, vago a vago*” (ROSA, 1984, p. 233). O paraíso insular e sertanejo do Pinhém sofre um movimento de mudança que é irreversível. A principal é a saída de Tomé, que em tantas contendas se encontrava com Jiní.

“- ‘P’ra onde se foi?’ – se sabia? A ser, tinha ido para o Urubuquaquá, no meio-do-meio dos Gerais, ao de buritamas e buritiqueras, muito longe dali, a maior fazenda-de-gado, *a de um estúrdio fazendeiro conhecido por ‘Cara-de-Bronze’*” (ROSA, 1984, p. 234, grifos nossos).

Lélío pode encontrar-se novamente com Jiní, afinal, “a casinha não tinha mais dono – ele agora não pagava coima” (ROSA, 1984, p. 235). Mas, essa possibilidade não o alenta interiormente.

Segundo que se viam, os outros dias foram grandes. Só uma sombra dava, suas vezes, passava. Uma dúvida de si, o desgosto de uma coisa que mesmo dentro dele era para tanto o enganar; porque achava: tinha ido lá formando ideia que era por causa do Tomé, e no entanto já era, nos fundos, só por conta da Jiní? Então, era uma miséria. Porque ele se consentia? Ah, mas por isso não: quis voltar, voltou (ROSA, 1984, p. 235).

Jiní detém, com o corpo, “o estranho de alguma coisa sida d agente, acabada de roubar nos instantes, o encarnável de uma coisa que nela mesma a gente era escravo de ir tornar a buscar” (ROSA, 1984, p. 239). Jiní demonstra a Lélío, enquanto objeto de fixação, as dimensões inconscientes de seu desejo. Demonstra a incompreensão da totalidade do desejo, e de como o indivíduo é teleguiado por ele. No entanto, nada se estabiliza.

Mas, se por isso mesmo tinha passado aqueles dias sem ir ver a Jiní, dela o pior, que depois houve, não esperava, ah não podia presumir, e não merecia. Ou merecia, quem sabe. Toda surpresa não é pagamento pontual? Doe, doía, isto sim. Tinha ido, chegou lá; agora não podia se recordar do que no caminho viera pensando. A porta estava fechada. Dando de leve, bateu. Ela não vinha abrir. Bateu forte. Voz não ouviu, nem suspeitou rumor. Mas, quando a Jiní apareceu, parava quase nua, e afogueada. Seus olhos escapavam da luz, não queria que ele acendesse o candeeiro, seus olhos fugindo, com as meninas agrandadas, maiores, no centro do verde. Só o abraçou. Sofria pressa de para ele passar o quente de seu corpo, a onda de estremecimentos de sua pele — de mulata cor de violeta. Se ria, sempre dizendo mais amor, até aos cotovelos o coração a espancava. Beijava-o, levava-o; e estava suja de outro homem... E estava! (ROSA, 1984, p. 238).

A reação reativa e hostil de Lélío causa-o certo desespero. A própria Jiní desatinara-se, visto a humilhação a que estava sendo submetida. Lélío cai em si, apieda-se – “Podia ser minha irmã...” (ROSA, 1984, p. 239). Escorraça-o para longe, e assim, demarca o fim definitivo de seu envolvimento. Após seu caso com Lélío, Jiní tornara-se prostituta no Pinhém, até que deixa a fazenda para casar-se com um fazendeiro.

Paralelo a isto, J'sé-Jorjo desatinara, alucinado, e levam-no à cidade para tratamento. Lélío apieda-se do companheiro, de quem amizade sincera tivera conquistado. “Quanto mais que fingia semblante alegre; os outros o viam alegre; e de repente, ele estava tornado em si, no em mesmo” (ROSA, 1984, p. 241, grifos nossos). Lélío ganha dimensão de seus atos e seus efeitos na desestruturação da ordem do Pinhém. Como Hamlet, Lélío liga através de sua individualidade o destino e o caráter. O cair em si de Lélío é somente possível frente a um mundo que se metamorfoseia, de um mundo de instabilidade e incompletude, como o próprio indivíduo. O caminho de autoconhecimento proporcionado pela estada de Lélío no Pinhém é o trajeto do indivíduo problemático do romance. Esta narrativa parece demonstrar a coexistência problemática destas subjetividades, a épica e a moderna, tal como a experienciada por Hamlet. O indivíduo contrasta frente a esse mundo de totalidade emulada, frente ao ideal heroico imposto pela narrativa. Desde modo, somente com a derrocada do mundo épico emulado no Pinhém, Lélío pode deter-se a compreender a si mesmo. Somente com a desestruturação das organizações sociais é que Lélío pode compreender-se deslocado de uma ordem que, paradoxalmente, parece ao mesmo tempo almejar e renegar.

Começa a pequena e solerte paixão por Mariinha – “ – ... Ela amanheceu em mim” (ROSA, 1984, p. 244). Entretanto, como o próprio começo da segunda seção do romance, Lélío não teve quaisquer afetos eróticos ou amorosos com Mariinha. A filha de Lorindão recusa-o. Revela-o sua paixão desmedida por outro. Este outro é Senclér. “Saber que a Mariinha gostava de outro, era saber que ele Lélío andara em si errado, naquilo contra o destino, e pela raiz tudo se desfazia” (ROSA, 1984, p. 246).

A partir do encontro com João Cujo e outros tropeiros que trabalharam com Lélío na caravana para Paracatu, Lélío consegue recolher notícias de Sinhá-Linda. Isto revigora Lélío, mesmo que através de uma tristeza qualquer.

A após, vindo para ver dona Rosalina, *Lélío novava em si, ganhava de seu coração*. Pegava nada em suas mãos, mãos desesperadas. Mas o que assumia, toda-a-vida e de repente, varava vau no desespero e ia se enxugar numa enorme serenidade. Tudo era ao contrário: agora, sim, sentia a Sinhá-Linda mais sua. Se ela se fora, por aí, por essas lonjuras do mundo, então estava tão perto dele, de um modo que não doía. Agora, que a perdera ganha. Agora, que não sabia nada. Se abraçou com dona Rosalina, e reschorou; talvez fosse de alegria. — “É nada?” — perguntou. — “É tudo...” — ela respondeu. A conforme foi dizendo: — “*Você viu, meu Mocinho, da Mariinha você não gostava. Só que você achou nela alguma coisa que relembra a Menina de Paracatu...* O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar...” (ROSA, 1984, p. 247-248, grifos nossos).

Com a saída de Seo Senclér e Dona Rute, Lélío decide abandonar o Pinhém, lugar que “o repartira em muitos, parava como uma encruzilhada. Ia” (ROSA, 1984, p. 250). E chega outubro, com a “entrada-das-águas” e as chuvas cheias de trovões. É o final da segunda seção. Lélío parece, nesta seção, ter arregimentado uma condição subjetiva de múltiplas dimensões, o ganho de sua interioridade é a representação da vontade de individuação.

O autor utiliza-se pela segunda vez dos asteriscos, demarcando a entrada de uma terceira (e pequeniníssima) seção. Esta se resume à breve cena em que Lélío e Rosalina partem, juntos, do Pinhém, como que fugidos pela madrugada, “dizendo adeus ao Pinhém, sem dizer adeus a ninguém” (ROSA, 1984, p. 251). Partiam. Após seu ano de transformação, no momento em que retorna ao errante percurso pelo mundo e pelo destino, “Lélío governava os horizontes” (ROSA, 1984, p. 253). Assim, “iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando” (ROSA, 1984, p. 253). Deste modo termina-se o romance.

A partida de Lélío e Lina, em conjunto, parece ser o encontro derradeiro de mudança do valor épico deste mundo. Lélío sabe sua “a sorte tristonha” não cessará de caçá-lo e lembrá-lo de suas múltiplas condições individuais e subjetivas. Tal como seu pai deixara sua mãe para, supostamente, vir ao Urucua viver junto de uma mulher alheia, Lélío vê as transmutações de seus desejos, de suas certezas, de seu caráter. A saída do Pinhém desencantado é a representação do processo de resistência e de tensão, que chamamos de vontade de individuação, frente ao mundo épico emulado na imagem do Sertão, frente ao senso de épico.

Carece determo-nos em relação a Lélío com Hamlet, e, consecutivamente, Édipo. Lélío viera ao Pinhém por uma “saúde de destino”. Édipo estava inquirido a cumprir seu destino, à sua desafortunada ventura. Hamlet não só é acometido pelos males de outrem, como colapsa o mundo exterior através de sua subjetividade, a ordem causal passa-se a reunir destino e

caráter; se aceitasse cordial aos desejos do Fantasma, tornar-se-ia uma repetição do pai. Entretanto, afinal, Lélío estaria tão distante assim de Higino de Sás? Dentro desta busca, o que poderíamos crer que Lélío tenha encontrado (ou procurado), além da “Mãe Lina”? a tragédia edípica se concretiza?

Quando Luiz Roncari (2004) questiona sobre a matéria incestuosa da relação entre Lélío e Lina, abrenuncia um dos tantos pontos cegos da narrativa. “Pelo passado de Rosalina, portanto, não estava fora das possibilidades ela ter tido algum filho natural. E, se não podia ser Lélío, por que não o Canuto?” (RONCARI, 2004, p. 168). Rosalina, que na juventude amorosa se chamara Zália, poderia ter sido amante de Higino de Sás, seu pai. O próprio Canuto reafirma, diversas vezes no romance, que o sentimento que tem por Lélío é o de irmandade.

Mas, outras possibilidades se levantam. “Como a “mãe de um”, o era de fato, do Alípio, e a ‘avó de outro’, do Lélío, também o poderia ser, por causa da sua idade, porém só no sentido figurado. Mas não haveria também outra possibilidade, a de ser de fato a sua avó?” (RONCARI, 2004, p. 169). Ou, ainda mais:

Se ela era mãe de um e poderia ser avó de outro, podemos aceitar que ela tivesse idade bastante para ter sido mãe de Higino, o pai de Lélío, e ele o filho natural de que Alípio suspeitava. Se o próprio Lélío, quando a viu, a primeira vez, se enganara com ela e a achara mocinha uma mocinha, não seria absurdo pensar que, há anos atrás, quando seu pai tinha sua idade e viera para o Norte, ele não pudesse ter tido o mesmo engano, vivido a mesma atração, e, antes ainda dela levantar voo como a coruja de Minerva, realizado esse amor, podendo até ter gerado um filho com ela, como Canuto? Portanto, não é nenhum absurdo pensar que a amargura de Higino viesse desse crime edipiano, de ter sido filho e marido da mãe, e a alegria de Lélío viesse desse poder viver o amor perfeito e integral: o do amigo, do amante, do filho e do neto. É assim que ele se realiza: ao mesmo tempo amante da velha-moça, que reunia em si, como a filosofia, a sabedoria da experiência e a jovialidade amorosa; filho, como Canuto seu meio-irmão, filhos do mesmo pai; e neto, como filho do filho de Rosalina. (RONCARI, 2004, p. 169).

Canuto é a personagem, mais citada no texto, junto com Lélío. São mais de cem ocorrências. Ele é descrito por Rosalina como aquele que quer, por si, em si, o que muitos velhos antes dele quiseram sem muito proveito” (ROSA, 1984, p. 179). Lélío, através do narrador, tem Canuto com um idiota, “idiota de pai e mãe, que ele era” (ROSA, 1984, p. 223). Mas, não buscara o mesmo que Lélío, o que outrora outros fracassaram? Se o outro é idiota de pai e mãe, Lélío também não o é? A vontade imputada de ingressar por completo na atmosfera grupal do Pinhém que Lélío transfere às mulheres da Fazenda tem também origem em seu contato com Canuto, quem primeiro o recomenda enamorar-se por Mariinha. Lê-se: “Mas Lélío devia de namorar Mariinha, Canuto insistia. No dia-de-domingo, podia conhecê-la. — “Domingo eu vou é ver as ‘tias’...” — Lélío respondeu, rindo grosso. Canuto não discordou. Disse: — ‘Ah, pois também. Tempo tem, e tudo...” (ROSA, 1984, p. 162).

Seria Rosalina mesma a dissolução deste amor “madrastio” e fantasmagórico? Ela mesma compreendia que “o amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de achar” (ROSA, 1984, p. 248). A procura incessante entre sujeito e objeto é o movimento próprio do desejo. O que Rosalina oferece a Lélío é uma “forma de amor mais completa, mais ampla, que sumariza os seus passados amores, e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro” (NUNES, 2013, p. 75). Rosalina é um símbolo de sabedoria, de brandura frente aos contrários movimentos da vida. A sensação de transcendência parece se dar no próprio modo enigmático e poético de suas falas. Entre máximas, casos e ditados, Rosalina se assemelha a uma “fada”, não fantástica ou mágica, mas “uma personagem viva” (MARTINS, 1996, p. 83).

O “madrastio” amor de Lélío parece retroceder-se à tragédia edípica, pois, mesmo que Higino de Sás e Rosalina tivessem um caso, Lélío teria desposado não sua mãe, mas sim, sua madrasta, mulher que também pertencera ao pai. A retomada da imagem hamletiana à figura de Lélío pode nos dar uma dimensão de como a personagem é, antes, afim de uma diferenciação que de uma repetição daquilo que lhe antecedeu. Mesmo que Lélío tenha buscado os passos de um fantasma ausente, seu errante movimento ao Pinhém levava-o ao autoconhecimento, a tornar-se indivíduo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A estória de Lélío e Lina” nos apresenta uma personagem extremamente complexa e problemática. A voz narrativa que realiza a narração apresenta-nos um Lélío metamorfoseado, variável. Com múltiplas dimensões.

Através das colocações do próprio Rosa sobre os gêneros das narrativas nos índices de *Corpo de Baile*, podemos diferenciá-las, enquanto conto ou romance, pela dimensão de suas personagens e do mundo circundante. Lélío é uma personagem do pensamento e da ação, a quem a voz narrativa sempre dá uma compreensão múltipla de seu caráter. Essa transformação dá-se, como com Miguelim de “Campo Geral”, através de um recorte biográfico que ilustra tais transformações, pois, “a forma exterior do romance é essencialmente biográfica” (LUKÁCS, 2009, p. 77). Em “Dão-Lalalão”, Soropita vive um *nostos* irônico e não-épico (à moda joyciana) em um intervalo de vinte e quatro horas, mas, a transformação é total. Em “Buriti”, os acontecimentos e as personagens se transformam e se revelam, como o próprio sertão, que não se sustenta com a emulação do épico, estático e totalizante. A marca desses romances é, conjuntamente, personagens problemáticas que vislumbram o desestabilizar de um mundo que transpassava uma aura épica, de completude metafísica e ética.

Nas narrativas de “Parábase”, nos chamados contos, Rosa apresenta personagens de dimensões únicas, de um caráter tão evidentemente invariável. É o grande dilema de Manuelzão em “Uma estória de amor”, no transcorrer dos três dias de sua festa. É o que afere o senso de épico no homem (que quase assemelha-se a um centauro) a Pedro Orósio em “O recado do morro”. É a aura mítica do desconhecido chefe Cara-de-Bronze no conto homônimo. São personagens de dimensões únicas, “evoluindo como uma linha num gráfico”, habitam o sertão do senso de épico, imutável e fechado. Não obstante, como o próprio autor assume, cada uma destas narrativas trata da arte: a contação de estórias, a canção e a poesia.

Ao assumirmos “A estória de Lélío e Lina” como romance, em relação às indicações dos índices originais da obra, buscamos compreender as implicações dessas diferentes dimensões subjetivas das personagens. Pela contingência de nosso trabalho, não pudemos exercer uma comparação com alguma narrativa do grupo “Parábase”, sendo viável para um possível trabalho futuro. Não cremos que a questão em relação ao gênero da narrativa pode demonstrar-se terminada. Numa obra tão experimental com gêneros e linguagem como *Corpo de Baile*, seria ingênuo buscar uma definição objetivamente completa frente à indefinição tão alimentada pelo próprio autor, que antes de chamar as narrativas de contos ou romances – e em

correspondência como novelas (Cf. ROSA, 2003) – chamara-as de poemas. Esta é uma atitude quase romântica frente aos gêneros. Como afirmou August Schlegel (2014, p. 302) sobre a separação das espécies poéticas:

Sua separação constitui o ponto inicial da arte poética propriamente dita. Muito mais puras na poesia antiga, motivo pelo qual essa aparece privilegiadamente como arte e clássica. Na poesia romântica há uma mistura indissolúvel de todos os elementos poéticos... A aspiração pelo infinito na poesia romântica não é meramente expressa nas obras de arte isoladas, e sim em todo o percurso da arte. Progressivamente sem limites.

Os gêneros literários na modernidade literária inaugurada no século XIX são, antes de mais nada, marcas de indefinição. Não são claramente puros, como aqueles divididos e elidos desde a antiguidade clássica. O romance é a predileção desta indefinição. Sua personagem não escaparia à regra. É indefinível, inefável, incompreensiva e inconsciente, como a forma que a enforma. A proposição apreendida pelos índices das primeiras (e ainda inteiras) edições de *Corpo de Baile* sugerem isto, uma indefinição constante quanto ao que se apresenta nas narrativas. A crítica costumeiramente não vê problemas em elencá-las enquanto conjunto de novelas. Assim, cabe perguntar: novelas? contos? novelas ou contos romanceados? romances e contos?

A indefinição da concretude de um gênero literário é sempre sua possibilidade de expansão. A amplificação das amplitudes literárias tem boa parte de sua gênese nesta possibilidade. Rosa constrói *Corpo de Baile* nesta dimensão da indefinição. Propusemos a leitura de “A estória de Lélío e Lina¹” como uma proposição para identificar a presença de personagens individualizados e complexos, que não se presentificam nas narrativas denominadas como contos. São nos romances em que as personagens apresentam-se contrárias ao senso de épico emulado no sertão. Riobaldo no *Grande Sertão: Veredas* é a maior evidência do “homem a ‘N’ dimensões” (ROSA In: LEITE, 1946, s/p). Como observa Eduardo Coutinho (1993, p. 54) em seus estudos sobre o romance de Rosa:

A configuração de Riobaldo como um personagem complexo, que engloba simultaneamente duas estruturas mentais distintas, já constitui, por si só, um importante aspecto da neutralização, no *corpus* do *Grande Sertão: Veredas*, da oposição entre *mythos* e *logos*. Ao contrário dos heróis puramente míticos, produtos do veio localista da literatura brasileira, ou das figuras refinadas, quase inteiramente calcadas nos modelos literários europeus, encontramos um indivíduo múltiplo e contraditório, autêntico representante do amálgama cultural caracterizador do país.

E o traço épico de *Grande Sertão: Veredas*, para Coutinho, se justificaria, por exemplo, através do

[...] plano do passado, e correspondem às experiências de Riobaldo como jagunço: suas batalhas e demais atribuições pelo sertão, e os episódios que caracterizam a maneira de ser dos jagunços [...] *Os jagunços são, no Grande Sertão: Veredas, imbuídos de grande dose de idealismo, o que os torna muito próximos dos*

heróis do romance de cavalaria, e sua guerra é apresentada, especialmente na segunda fase (após a traição), como a luta por uma causa nobre, ou, para usarmos uma expressão mais apropriada, como a demanda de um objetivo sagrado, traço que lhe confere uma estatura do gênero épico (COUTINHO, 1993, p. 73, grifos nossos)

Entretanto, essa emulação já não fora feita em *Sagarana*¹⁴ e *Corpo de Baile*? Os vaqueiros também não foram idealizados a esse nível? – afinal, como o próprio Rosa (1978, p. 106) afirmará em “Pé-duro, chapéu de couro” sobre os vaqueiros: “E são de couro. Surgiram da ‘idade do couro’. Os ‘encourados’. *Homo coriaceus*: uma variedade humana”. Sabemos que os jagunços são elevados à caracterização hesiódica, que eram como fora a “raça divina de homens heróis e são chamados/ semideuses, geração anterior à nossa na terra sem fim” (HESÍODO, 1996, p. 35). A quinta raça hesiódica, a “raça de ferro”, a raça dos reles mortais, a raça condenada, é a raça posterior à heroica. Os homens da “idade do couro”, os “encourados”, são anteriores, contemporâneos ou posteriores à era dos mortais? Rosa (1978, p. 107) conclui: “Dentro do couro, os homens”. A oposição entre *mythos* e *logos*, entre o épico coletivo e a individualidade fragmentada, é a demanda do destino que Rosa abordara como principal mote de sua ficção.

Lélio, como Riobaldo (e Matraga, de maneira incipiente), se levantam frente à complexibilidade deste mundo épico emulado do Sertão. Se aceitarmos a colocação de Luiz Roncari (2004, p. 13) de “um primeiro Guimarães” – das obras publicadas em livro entre 1946 e 1956 – e sua unidade de universo ficcional, a chave que propusemos poderá ser considerada válida. Levando em conta a consideração da adjetivação crítica de épica à obra rosiana, o que se demonstra como reação, como elemento surpresa a esse senso de épico, é a irrupção das personagens individualizadas. Homens, não heróis. E esses homens irrompem na forma do romance, na dimensão subjetiva proporcionada por esta¹⁵. O problemático e épico Riobaldo tem para si seu valor de indivíduo frente ao senso de épico que persegue os jagunços. “O que não se achava, o que eu pensava. Eu era diferente de todos? Era. Susto disso – como me divulguei” (ROSA, 2019, p. 407).

A adjetivação de épica à obra rosiana só nos parece válida se considerada, além de emulada, como que irônica. A presença destas personagens que buscam a si, que detêm uma vontade de individuação, são a prova de que a utopia épica do Sertão de Rosa é falha, irônica.

¹⁴ Buscamos compreender e aplicar a chave de leitura (conflito entre o senso de épico e a vontade de individuação) a *Sagarana*, analisando o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, em artigo a ser publicado.

¹⁵ Por isto Augusto Matraga não pode ser visto como um indivíduo completamente, é personagem do conto, de uma única dimensão, a épica. Por mais que suas transformações e sua educação (*bildung*) demonstrassem uma transformação de caráter, de dimensionalidade humana, Matraga não pode habitar o mundo transformado, além do bem e do mal. A concessão da “bela morte”, da honraria da *kléos*, de Joãozinho Bem-Bem por Matraga, e a quase sacralização do segundo, mostram alguns dos aspectos épicos desse conto (Cf. LOPES DA COSTA, 2018).

O sertão que se mostra como um *cosmos* fechado – “os gerais desentendem de tempo” (ROSA, 2019, p. 92) –, de valores éticos e metafísicos. Mas, se relativiza frente ao indivíduo e sua tentativa de compreensão do destino, das causas. O destino, para Rosa, não é translucido. Riobaldo se declara como “um pobre menino do destino” (ROSA, 2019, p. 20). Lélío, em sua chegada ao Pinhém dissera que, antes que buscar a fama de Higino de Sás, sentia “saudades de destino” (ROSA, 1984, p. 142).

Que destino? Lélío, diferente de Riobaldo, busca o destino épico do sertão. Busca, de alguma forma, reviver o passado de Higino de Sás. Não obstante, seu nome é sempre “Lélío do Higino”. Ao buscar o destino, Lélío buscou o sertão. Buscou a dimensão épica da fama da ilha do Pinhém, como buscou o rastro do pai, “vaqueiro-mestre”, um homem de couro. Sua falha em tornar-se algo próximo da imagem do pai, como a falência da fazenda, mostram a impossibilidade do épico, só presenciamos sua emulação, um senso. Por isto a aproximação a *Hamlet*. O que diferencia Lélío e o príncipe da Dinamarca é a inversão do destino como consequência do caráter. Hamlet encontra a diferença pela fuga da repetição; Lélío, ao contrário, vê essa diferenciação como consequência da impossibilidade da repetição tão buscada. Não consegue alcançar o ideal do Eu projetado no pai épico, nem no amor idealizado ou no mundo completo. A contragosto Lélío individualiza-se. Lélío e Riobaldo, os dois maiores indivíduos do sertão de Rosa.

O sertão é a marca do indecifrável, do destino interdito, das causas impossíveis de compreensão, que não se cansam de não se inscrever – “Remei vida solta. Sertão: esses seus vazios” (ROSA, 2019, p. 29). Ele movimentava o indivíduo a si – “O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente...” (ROSA, 2019, p. 374). A relativização total dessa utopia épica, a reação irônica e individual de Riobaldo, conclui que, haja Deus ou Demo, o que realmente há é humano. Infinitamente o homem humano e, assim, a personagem transborda o sertão épico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Renato. “Sagarana” em: **Correio da Manhã** (RJ), 30/6/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31981
- AMADO, Gilberto. “Em torno de um livro singular” em: **Correio Paulistano** (SP), 07/5/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28312
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma: Corpo de Baile*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- ARISTOTELES. *Poética* (Tradução de Eudorico Mendes). São Paulo: Editora Abril (Coleção Os Pensadores), 1982.
- ARMANGI, Ana Helena Krause. “Representações arquetípicas em “A estória de Lélío e Lina” In: *Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão* (Org. ZILBERMAN, Regina). Porto Alegre: EDIPUCRS, pp. 85-100, 2007.
- ARROYO, Leonardo. *Cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” In: *Novos Estudos (CEBRAP)*, nº 40, novembro, pp. 7-29, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. 1ª ed., São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. 1ª ed., São Paulo: Editora 34, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3ª ed., São Paulo: Iluminuras, 2018.
- BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
- BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: unidade do 'Corpo de baile' de João Guimarães Rosa*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-28112008-173153. Acesso em: 2023-02-06.
- BOCAYUVA, Izabela. “A Anamnésis em Platão” In: *Revista Hypnos*, n. 29, 2012, pp. 269-288. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/185/187> . Acesso em: 26 de fev. de 2023.
- BOLLE, Willi. “O sertão como forma de pensamento”. In: *Scripta*, v. 2, n. 3, p. 259-271, 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10241> . Acesso: 20 fev. 2023.

- BONOMO, Daniel Reizinger. “No surgimento de Sagarana” em: *Opiniões Revista dos Alunos de Literatura Brasileira* (USP), v. 1, n. 3, 2011, p. 33-46. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114767/112503>
- BORBA, José Cesar. “Histórias de Itaguara e Cordisburgo” em: **Correio da Manhã** (RJ), 19/5/1946 http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31337.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção da humanidade*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- BLOOM, Harold. *The Epic*. (Bloom’s 20th anniversary collection). Filadélfia: Chelsea House Publishers, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001
- CAMPOS, André Luis [de. A travessia crítica de Sagarana. Dissertação \(mestrado\) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas: 2001. 276 p.](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31337) Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls0002435770>
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas: vol. I – A linguagem*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, Ernest. *O indivíduo e o cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental* (10 vol.). Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012.
- CONDÉ, José. “O ausente Cornélio Pena” em **Diário da manhã** (RJ), 26/5/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31452
- COUTINHO, Eduardo de Faria. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora EDUSP, 2013.
- CUDDON, John Anthony. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 5ª ed., Oxford: Wiley&Blackwell, 2013.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1968.
- ESCOREL, Lauro. “Nasce um escritor” em **Correio da Manhã** (RJ), 28/4/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31041
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação 1500-1900*. São Paulo: EDUC, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9ª ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Raízes medievais do Brasil” In: *Revista USP*, [S. l.], n. 78, p. 80-104, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i78p80-104. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13680> . Acesso em: 21 jan. 2023.

FREUD, Sigmund. “Introdução ao narcisismo” In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 12: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). (Tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. “Psicologia das massas e análise do Eu”. In: *Obras completas*, volume 15: *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos* (1920-1923). (Tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

FREUD, Sigmund. “O Eu e o Id” In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 16: *O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos* (1923-1925). (Tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

FREUD, Sigmund. “Totem e Tabu”. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 11: *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* (1912-1914). (Tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. “O romance familiar dos neuróticos”. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 8: *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos* (1906-1909). (Tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2015

FREUD, Sigmund. “Personagens psicopáticas no teatro”. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, volume 6: *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos* (1901-1905). (Tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, volume 6: *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos* (1901-1905). (Tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

GARBUGLIO, José Carlos. “O fato épico e outros fatos” In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: n. 8., 1968. Acesso em: 10 set, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45669/49265> .

GARBUGLIO, José Carlos. Sangue, Suor e Céu. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 41, p. 69-76, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72946>. Acesso em: 1 dez. 2022.

GAY, Peter. *Modernismo: O fascínio da heresia (de Baudelaire a Beckett e mais um pouco)*. São Paulo: Claro Enigma, 2009.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

HEGEL, Wilhelm Friedrich. *Estética* (Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino). Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. (Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer). São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

HOMERO. *Odisseia* (tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira). São Paulo: Editora 34, 2014.

LEITE, Ascendino. “Arte e céu, países de primeira necessidade” In: **O Jornal**. Rio de Janeiro: 26/05/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/33236. Acesso em 05 de jan. de 2023.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: Razão e Imaginação nos tempos modernos*. 2ª ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LINS, Álvaro. “Uma grande estreia” em **Correio da Manhã** (RJ), 12/4/1946; Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=30786.

LOPES DA COSTA, Lorena. “Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória”. In: *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá: n.1, vol. 11, jan-jul, pp. 6-24, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37204276/JO%C3%83OZINHO_BEM_BEM_E_OS_ANTIGOS_A_HIST%C3%93RIA_DE_UM_HER%C3%93I_ATRAV%C3%89S_DE_SUA_EST%C3%93RIA_JO%C3%83OZINHO_BEM_BEM_AND_THE_ANCIENTS_THE_HISTORY_OF_A_HERO_THROUGH_HIS_STORY.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa” In: COUTINHO, Eduardo Faria (org) *Guimarães Rosa* (Fortuna Crítica 6). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, pp. 62-97, 1983.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*, 2ª ed., São Paulo: Editora 24, 2009.

MACHADO FILHO, A. M. “Um Neo-Regionalista” em **Diário de Notícias** (RJ), 30/6/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_02&pasta=ano%20194&pe sq=%22sagarana%22&pagfis=28566

MAGRIS, Claudio. “A O romance é possível sem o mundo moderno?” In: MORETI, Franco (org.). *A cultura do romance* (Tradução de Denise Bottmann). São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

MAIA, Jorge. “Sagarana” em: **Diário Carioca** (RJ), 2/6/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pagfis=24815

MAIA, José Alexandre Ferreira. *Satiricon: as origens do romance e do realismo satírico*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

MARCHELLI, Clarissa Catarina Barletta. *Do erro à graça: a sobrevida da cultura clássica e da tradição medieval em Corpo de Baile, de Guimarães Rosa*. 2021. 1 recurso online (192 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641635>. Acesso em: 26 dez. 2022.

MARQUES, Oswaldino. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. “Rosalina, a fada do Pinhém”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: n. 41, pp. 77-83, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73004/77140>. Acesso em: 15 abr. 2023.

- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3ª ed., São Paulo: EDUSP, 2020.
- MARTINS, Wilson. "A caminhada de Viator" em: **Jornal do Brasil** (RJ), 18/02/2006. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pagfis=152062
- MEDEIROS, Constantino Luiz de. *A invenção da modernidade literária: Frederick Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/Editora UFMG, 2018.
- MILLET, Sérgio. "Sagarana" em: **O Estado de São Paulo**, 23/5/1946. pp. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=27974
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- NUNES, Benedito *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa* (organização de Victor Salles Júnior). Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. São Paulo: Livro Ibero-Americano Ltda, 1967.
- PLATÃO. *Fedro ou Da beleza*. Lisboa: Guimarães Editores, Tradução e notas de Pinharanda Gomes, 6ª ed., 2000.
- PROENÇA, Mário Cavalcanti. "Trilhas no Grande Sertão" In.: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1957.
- RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- REBELO, Marques. "Sagarana" em: **A manhã** (RJ), 28/4/1946 <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&PagFis=29832> .
- REGO, José Lins do. "Sagarana" em: **Correio Paulistano** (SP), 26/4/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28187.
- REGO, José Lins do. "Sagarana" em: **O Globo** (RJ), 10/5/1946. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=194019460510C&edicao=Vespertina>
- PIMENTEL, Davi Andrade. "O amor e suas variantes: processos de (des)estabilização da tradição rural na novela "A estória de Lélío e Lina", de João Guimarães Rosa" In: OLIVEIRA, Irenísia Torres; SIMON, Iumna Maria. (Org.). *Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira*. 1 ed. São Paulo: Nankin, 2010, v. 1, p. 111-126.
- PORTO EDITORA. *Grande dicionário da língua portuguesa da Porto Editora*. Porto: Porto Editora, 2013.
- RONÁI, Paulo. "A arte de contar em "Sagarana"" em: **Diário de Notícias**, 11/7/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=28764
- RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. "Irmão Lélío, Irmã Lina: incesto e milagre na "Ilha" do Piném" In: *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 15, n. 42, p. 413-448, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9814> . Acesso em: 12 mar. 2023.
- RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. *O brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

- ROSA, João Guimarães. “Confissões – “Sagarana”” em: **Correio da Manhã** (RJ), 21/7/1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=78> .
- ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). 7ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães Rosa. *Sagarana*. 36ª reimpressão, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 22ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSENFELD, Kathrin H. *A liungiagem liberada*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1ª ed., 1989.
- ROWLAND, Clara Maria Abreu. “Indicações de (re)leitura: o desdobramento dos índices em Corpo de baile e Tutaméia” In: *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 85-94, 13 out. 2005. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14082> .
- ROWLAND, Clara Maria Abreu. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Unicamp/EDUSP, 2011.
- ROWLAND, Clara Maria Abreu. “Direito e avesso: parábase e dispositivo na ficção de João Guimarães Rosa” In: PASSOS, Cleusa Rios Pinheos (Et. al.) (org.). *Infinitamente Rosa: 60 anos de ‘Corpo de Baile’ e ‘Grande Sertão: Veredas’*. São Paulo: Humanitas, pp. 43-64. 2016.
- SCHLEGEL, Frederich. “Carta sobre o romance” In: SCHELEGEL, Frederich; SCHELEGEL, August W. *Conversa sobre a poesia, de Frederich Schlegel/ Fragmentos da Athenäum, de August Wilhem Schlegel*. (Tradução, apresentação e notas por Constantino Luiz de Medeiros). Belo Horizonte: Relicário, 2020. pp. 75-91.
- SCHLEGEL, August Wilhem. *A doutrina da arte: cursos sobre literatura bela e arte*. São Paulo: Editora EDUSP, 2014.
- SCHMIDT, Antonio F. “Sagarana” em: **Correio da Manhã** (RJ), 4/5/1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=31096
- SILVA, Gustavo Castro. “O banco de dados João Guimarães Rosa” In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, s. f., v. 24, n. 46, maio-agosto, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20222446gcs> .
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1976.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Amor, Medo e Salvação: Aproximações Entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa” In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 41, p. 97-122, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i41p97-122. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73089> . Acesso em: 20 jan. 2023.

SPINELLI, Miguel. “Sobre as diferenças entre éthos com epsilon e éthos com eta” In: *Trans/Form/Ação*. São Paulo: v. 32, n. 2., pp. 9-44, 2009. Acessado em: 05/01/2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/zb5xgWZn3YkmhFjSxkZ7fyc/?format=pdf&lang=pt> .

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. 4ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 2013.

TROYES, Chrétien de. *Romances da Távola Redonda*. (Tradução de Rosemary Costhek Abílio). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robson Crusoe*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997.

ZILBERMAN, Regina. “Narrativas da infidelidade em Sagarana, de Guimarães Rosa” In: *Veredas*. São Tiago de Compostela: v. 12, 2009. pp. 107-125.