

Epicidade rosiana e a questão romântico-idealista de uma nova mitologia: senso de épico e vontade de individuação¹

Lucas Branco de Araujo Motta*
Constantino Luz de Medeiros**

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a adjetivação de “épica” atribuída pela crítica à obra de João Guimarães Rosa, desde as suas primeiras recepções até a sua consolidação em *Grande sertão: veredas*. Questiona-se de que forma um autor do século XX pode ser considerado épico, considerando-se o retorno das discussões sobre as formas literárias clássicas na modernidade, com fundamento no idealismo especulativo germânico e no primeiro romantismo alemão, sobretudo em Schelling e Friedrich Schlegel. O trabalho visa compreender como se forma um “senso de épico” na literatura rosiana, em tensão com uma “vontade de individuação” que desafia a completude do universo narrativo. A análise percorre a fortuna crítica, evidenciando como o sertão é recriado como espaço mitopoético e paradoxal, onde coexistem herança heroica e fragmentação subjetiva. Assim, observa-se que a obra de Rosa retoma estruturas épicas, mas as combina com recursos narrativos que problematizam o mito e evidenciam as contradições do sujeito moderno. O estudo aponta que esse entrelaçamento entre tradição e ruptura confere singularidade

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8649-3891>.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Adjunto IV de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6853-8398>.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

à produção de Rosa e contribui para o debate sobre o romance moderno. Conclui-se que entender essa dialética entre épico e individuação é essencial para situar Rosa na literatura brasileira e em seu diálogo com as grandes questões da modernidade.

Palavras-chave: epicidade rosiana; nova mitologia; épico moderno; romantismo alemão; literatura brasileira.

Épicité *rosiana* et la question nouvelle de la mythologie romantique-idéaliste: sens de l'épique et volonté de l'individuation

Resumé

Cet article a comme sujet une réflexion sur l'adjectivation de l'épique attribuée par la critique à l'œuvre de João Guimarães Rosa, depuis ses premières réceptions jusqu'à la consolidation dans *Grande sertão: veredas*. On questionne la manière par laquelle l'auteur du XXème siècle peut être considéré épique, tout en considérant le retour des discussions sur les formes littéraires classiques dans la modernité, ancrées dans l'idéalisme spéculatif germanique et dans le premier romantisme allemand, surtout avec Schelling et Friedrich Schlegel. Le travail a l'intention de comprendre comment se forme un "sens de l'épique" dans la littérature rosienne/*rosiana*, en tension avec une "volonté de l'individuation" qui met en défi la complétude de l'univers narratif. L'analyse parcourt la réception critique, donnant l'accent sur la manière à laquelle le *sertão* est recréé comme un espace de *mythos-poesis* et du paradoxe, où coexistent un héritage héroïque et la fragmentation subjective. Ainsi, on observe que l'œuvre de Rosa reprend les structures épiques, mais les fusionnent avec des sources narratives qui posent un problème sur le mythe et donne l'évidence aux contradictions de l'individu moderne. L'étude démontre que cet enchevêtrement entre la tradition et la rupture confère une singularité à la production de Rosa et rend une contribution pour le débat sur le roman moderne. On conclut que saisir cette dialectique entre l'épique et l'individuation est essentiel pour situer Rosa dans la littérature brésilienne et pour le situer aussi dans son dialogue avec les grands enjeux de la modernité.

Mots-clés: épicité *rosiana*; la nouvelle mythologie; l'épique moderne; le romantisme allemand; la littérature brésilienne.

Recebido em: 04/05/25 // Aceito em: 04/05/2026

1 A tradição crítica da epicidade rosiana

Desde a sua primeira recepção, a obra de Guimarães Rosa confronta a adjetivação de “épica”. Tornara-se uma espécie de tradição no corpo da fortuna crítica. No entanto, o raciocínio dessa adjetivação parece estar sempre erigido em terreno tênue. O épico talvez esteja em Rosa, emanando como um lençol freático nas encostas de uma serra; mas a pergunta de solos lodosos parece não se realizar sem antes tornar-se verdade. Assim, nos cabe perguntar: poderia um autor do século XX deter tal epíteto frente ao que se consumou a respeito daquilo que fora caracterizado como épico? Para buscarmos uma compreensão da adjetivação de “épica” à obra rosiana, devemos retroceder a uma certa revisão bibliográfica em sua fortuna crítica.

Em 1946, Guimarães Rosa publica *Sagarana*, pela Editora Universal. A primeira crítica é do prestigiado Álvaro Lins (1946, p. 2), que afirmara: “o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado preso ao regionalismo, o que o teria conduzido ao regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas”.

Podemos perceber que, já na primeira crítica, Lins observa como Rosa pôde escapar de uma voga que tanto alicerçara a literatura que lhe fora contemporânea. No entanto, tal reflexão não se sucede com as críticas posteriores. O subjugar do regionalismo como preceito crítico persegue *Sagarana* e Rosa na primeira recepção.² Em especial, destacamos o posicionamento das críticas de José Lins do Rego (1946a; 1946b).

2 Podemos vê-lo em: 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); e Renato Almeida, “Sagarana” (1946).

Distanciando-se dessa perspectiva, destacam-se as críticas de Paulo Rónai e Antonio Candido. Rónai (1946, p. 5) levantou que o regionalismo seria, antes, “uma espécie de tábua de salvação” 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). Essa 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 nessa raridade que reside o valor primo de Sagarana, de João Guimarães Rosa, e sua estreia literária. Para Candido (1946, n. 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 nossa literatura” (Candido, 1946, n. p). Os ganhos da estreia de João Guimarães Rosa estavam definitivamente reconhecidos, não pela repetição, mas, sim, por sua diferença.

Entretanto, chamam-nos a atenção as colocações feitas pelos críticos. O que faz com que, já em *Sagarana*, seja possível ver com similitude a antiga “arte de narrar” e a “dimensão quase épica da humanidade”? Pois, apesar de ainda 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.

Em 1956, após os lançamentos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, tal adjetivação estaria, em definitivo, gravada. No

entanto, a algunha de regionalista (e suas oposições) perseguiria as obras. Como o crítico Renato Jobim (1956, p. 3) afirmara sobre o conjunto de narrativas de *Corpo de baile*: “de muitas maneiras prolonga a experiência regionalista do livro de estreia”. O crítico Alcantara Silveira (1956, p. 3, grifos próprios) relata à época do lançamento: “Para uns o livro é regionalista [...] *mas outros que, erradamente enxergam no regionalismo uma diminuição, logo protestam, classificando as novelas de universais*”. E, elogiosamente, Franklin de Oliveira (1956, p. 8) afirma que “suas histórias são contos de fadas adultos”. O que mais chama a atenção da crítica é a linguagem do conjunto de narrativas, que a compreendia como novidade. Mas a voga regionalista é ainda um meio de juízo imposto à obra. Ainda que reoxigenasse a linguagem do romance e do conto contemporâneo da época, era tomado ainda como um continuador de tal gênero. A indexação da obra de Rosa ao que se entendia como regionalismo à época pode ser entendida como forçosa, como uma tentativa da crítica de reafirmar seus interesses para a literatura da época. Assim, também devemos entender que tal formulação não é estanque.

É com o lançamento de *Grande sertão: veredas* (1956) que a amplitude do regional parece não abandonar Rosa e sua obra, e, sim, formular-se em outro caráter: do nacional. À época de 1956, o romance de Riobaldo ganha título de “romance síntese” da literatura brasileira (Portella, 1956, p. 10). Com *Grande sertão: veredas*, a crítica não pôde mais se tornar unívoca em sua leitura, nem mais sustentar a voga literária da época.

E o épico? Nos dizeres de Manuel Cavalcanti Proença (1958, p.166-167): “os próprios contos e novelas de Guimarães Rosa, entremeados de episódios, são épicos em grande número”. O estudo de Proença, que associara o romance de Rosa à tradição

cavaleiresca, já lhe remeteria novamente ao épico, assim como outro estudo crítico paradigmático da fortuna crítica de Rosa. Para Antonio Candido (1991, p. 309), em *O homem dos avessos*, o trato do real e fantástico havia despertado um abalo na literatura de até então, não somente por um caráter regional ou nacional: “podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo esse é o caminho para o real. Nessa obra combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional”.

José Carlos Garbuglio (1968) apontava um “fato épico” no bojo da obra rosiana como um todo, constituindo a realidade circundante e a relação das personagens próximas ao mitológico e ao lendário. Também o fez Ariano Suassuna (1968) quando afirmara sobre um “espírito épico” na obra de Rosa. Davi Arrigucci Júnior (1994) falara sobre o dubio “sentimento épico” provocado pela experiência do romance, especialmente em seu trato com formas antigas de narrativas. Já o esteta Max Bense (2009, p. 44), durante suas viagens ao Brasil, afirmara que o romance era a verdadeira “teodiceia épica brasileira”.

No entanto, esse traço crítico não é somente relativo ao *Grande sertão: veredas*, mas também aos contos de *Sagarana* e às narrativas de *Corpo de baile*. Como observamos, se há uma tradição da fortuna crítica que aproxima a obra rosiana à adjetivação de “épica”, é datada desde o lançamento de *Sagarana*, atendo-se especialmente às obras de prosa longa em formato de livro – que cobrem entre 1946 e 1956.

Ana Luiza Maria da Costa (1998, p. 53) evidenciara que, 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 à visão medievalista se fazem latentes (Cf. Armangi, 2007; Marchelli, 2021). Quanto à adjetivação de “épico” ao *Corpo de baile*, destaca-se o famigerado estudo de Wendel Santos (1976, p. 74) sobre a narrativa “Buriti”, em que podemos ler: “O sertão apresentado epicamente no *Buriti* é uma parte do Brasil apenas como origem de uma persistente simbologia”. Deste modo, constitui “esse fechamento épico do sertão em si mesmo, compondo um mundo repleto e contente de si” (Santos, 1976, p. 75).

Resta-nos perguntar: por que tal adjetivação poderia ser dada a um autor da modernidade? Não haveria qualquer ambiguidade no bojo dessa adjetivação? Não há qualquer contradição à dimensão épica que invalidasse a adjetivação? Advir o “fato épico” à obra rosiana parece-nos perigoso quando tomado de modo natural. Como disse Donaldo Schüller (1968, p. 70) sobre o romance de Riobaldo: “O mundo épico de Guimarães Rosa traz em si mesmo sua própria contradição. A vida é uma travessia em presença do mal, do diabo, do nada. E viver em face do nada é legitimamente romanesco”. A coexistência de um aspecto épico ao que lhe é explicitamente contraditório é o que configura a emulação de um mundo totalizante, como diz Eduardo de Faria Coutinho (1993, p. 54): “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 *GSV*, da oposição entre o *mythos* e o *logos*”. Ou, como quer Maria Helena Varela (1996), em sua teoria do *heterologos*, a obra de Rosa conjura um *mythos* épico, em que “o *epos* e o *mythos* fundem-se numa mitopoética singular. No *epos mítico* da história, ou no *mythos épico* da estória, o que existe é o homem humano no eterno retorno de seu *mythos*” (Varela, 1996, p. 292-293). Isto ocorre porque

[...] o mito é o gérmen da estória, é que existe nesta coerência mágica, ainda que alógica, ou enigmática, verossímil; a estória é um significante em si, sem necessidade de remeter a outros códigos significativos. Por isso, por mais épica, a estória se faz contra a história, avessa à lógica da identidade, à gramática da repetição, em que os acontecimentos se sucedem, sucessivamente, numa ordem vazia, cujo sentido único, ao serviço da lei e do fato, é o “não ter sentido nenhum”. (Varela, 1996, p. 297).

A amplitude ético-metafísica do Sertão, em Rosa, faz com que a dimensão da representação objetiva extrapole uma mera descrição sumária, ainda que não perca a objetividade por meio dos processos miméticos realizados sem recair num subjetivismo. O Sertão recriado é a aporia de uma realidade, ou a realidade de uma aporia. Como na máxima de João Adolfo Hansen (2006, p. 19): “O Sertão de Rosa só existe como linguagem”.

Compreendemos que essa tensão entre modos subjetivos distintos, o épico e o moderno/individual, permeia a obra de Rosa, de *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. Assim, o que chamamos de senso de épico, o processo de emulação de um mundo totalizante na imagem do Sertão, recai diferentemente através das narrativas. As personagens, aos seus modos particulares, passam por uma tensão constante com o emular épico do Sertão. O devir épico da existência ficcional parece contrastar-se em si mesmo, formulando, assim, sua própria resistência. A emulação épica da imagem do Sertão, a produção do “senso de épico” que se perfaz na obra rosiana, contém sua própria paradoxalidade. Não estão presos na temporalidade linear e racional da forma da História; são viventes num mundo em cuja temporalidade emulada arrenega-os às dimensões das parábolas, sagas, aventuras, das Estórias. E, conscientes dessas

dimensões assumidas pela realidade circundante, atravessam o plano dessa realidade, cada qual ao seu modo e destino, passando por relações entre os gêneros literários e o processo de elaboração linguística.

Assim, a irrupção da incompletude na emulação de um mundo totalizante ocorre por meio da presença da personagem problemática, essencial da tradição moderna do romance (Lukács, 2009), abalando a circunscrição épica da realidade ficcional. Há uma insurgência constante de um confronto desse processo de emulação épica na obra rosiana, o que chamamos de “vontade de individuação”. E suas dimensões diversas e particulares podem ser apreendidas pelo dilema do destino, enigmaticamente elaborado por Guimarães Rosa, em suas falas ou em sua literatura.

Porém, o épico (como outros modos poéticos), sua aparente significação real, tornou-se distante daquilo que se autodenominou moderno, isto é o que nos levou a crer a tradição do idealismo especulativo germânico, em especial, a tradição romântica alicerçada por Friedrich Schlegel. Assim, cabe-nos uma segunda pergunta: como se dá esse processo de distanciamento e ensino pelo épico como caracterização de uma obra que se diferencia deste?

2 O dilema da nova mitologia e os destinos do romance entre românticos e idealistas: Friedrich Schelling e Friedrich Schlegel

À época do surgimento da modernidade literária inaugurada pelo pensamento romântico alemão, Friedrich Schlegel (2016) propusera, em *Conversa sobre a poesia*, o dilema da “nova

mitologia”. Mas precisamos entendê-lo como um dilema do próprio programa do idealismo especulativo germânico.

Como herança do surgimento do idealismo especulativo germânico pós-kantiano, observado já no escrito “O mais antigo programa-sistema do idealismo alemão” (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*) (2003), de autoria discutível, observamos o erigir programático da ideia de uma superação das doutrinas práticas, o alicerçar de uma filosofia da natureza, o enfoque na força poética como pressuposto do Espírito – o estatuto de “mestra da humanidade [*Lehrerin der Menschheit*]” e a evocação da necessidade de uma “nova mitologia”:

Primeiro falarei aqui de uma ideia que, quanto eu saiba, não ocorreu ainda a ninguém – precisamos de uma *nova mitologia*, mas esta mitologia tem de estar a serviço das ideias, ela tem de se tornar *uma mitologia da razão*.

Enquanto não tornarmos as ideias estéticas, quer dizer, mitológicas, elas não têm interesse para o *povo*; e vice-versa, enquanto a mitologia não for racional, o filósofo tem de ter vergonha dela. Assim, finalmente esclarecidos e não-esclarecidos têm de se dar a mão, a mitologia tem de ser tornar filosófica e o povo racional, e a filosofia tem de se tornar mitológica para tornar os filósofos sensíveis. Então reinará perpétua unidade entre nós. Não mais o olhar de desprezo, não mais o tremor cego do povo diante de seus sábios e sacerdotes. Somente então nos aguarda um desenvolvimento de todas as forças, tanto do indivíduo quanto de todos os indivíduos. Nenhuma força será já reprimida. Então reinará universal liberdade e igualdade dos espíritos! – Um espírito superior, enviado do céu, tem de fundar entre nós essa nova religião, ela será a última e maior obra da humanidade. (Beckenkamp, 2003, p. 216-217, grifos do autor).

O mito e a mitologia ganham um lastro capaz de entrelaçar os fragmentos resultantes das novas faculdades da apreensão através das críticas kantianas. Como aponta Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos (2023, p. 63, tradução nossa):

Ora, se Kant tentou destruir a possibilidade do conhecimento metafísico no que diz respeito aos objetos tradicionais dessas três questões – o Mundo, Deus e a Alma, a geração que lhe sucedeu voltará precisamente a essas mesmas preocupações. É nesse contexto que surge o problema da Nova Mitologia.³

A irrupção de uma incompletude frente ao ser no mundo se demonstra sintomática entre os primeiros românticos germânicos. O “exílio do Absoluto” postulado por Schelling (1989, p. 10) demonstra a fratura erigida pelo pensamento pós-kantiano, pois há a crença de que “sobre o Absoluto seríamos todos unânimes, se nunca deixássemos sua esfera; e, se nunca saíssemos dela, não teríamos nenhum outro domínio para controvérsias”. E tal Absoluto traz consigo a necessidade da Ideia e do Idealismo. Em *Ideias para uma filosofia da Natureza (Ideen zu einer Philosophie der Natur)* (Schelling, 2001a, p. 135), lemos:

A filosofia é a ciência do Absoluto, mas tal como o Absoluto compreende, no seu agir eterno, como um só, necessariamente dois lados, um lado real e outro ideal. Assim a filosofia tem também, considerada do ponto de vista da forma, de se dividir necessariamente em dois lados, apesar de a sua essência constituir precisamente em ver os dois lados como um só, no acto absoluto do conhecimento.

Essa relação da nova mitologia deve ser correlata à sociedade, não somente ao espírito individual. E, para tanto,

³ Trecho original: “Now, if Kant tried to destroy the possibility of metaphysical knowledge regarding the traditional objects of those three questions – The World, God and the Soul –, the generation which follows him will precisely return to those very concerns. It is within this state of affairs that the problem of the New Mythology arises”.

é também uma relação da linguagem, da relação que a poesia assume entre filosofia e religião, da posição que assume na relação do Absoluto, entre finito e infinito. Em suas predileções sócio-históricas acerca da filosofia da mitologia, publicadas postumamente e elaboradas em sua fase madura, Schelling (2007, p. 55, tradução e grifos próprios) afirma:

Mas será que a poesia que já se encontra na estrutura material pura das línguas poderia ser ignorada? Não estou falando das expressões para conceitos espirituais, que costumam ser chamadas de metafóricas, embora seja difícil sustentar a ideia de que, em sua origem, elas sejam extrínsecas. Mas que tesouros de poesia se escondem na linguagem pura e simples, que o poeta não coloca nela, que ele apenas, por assim dizer, eleva, traz à tona como de um cofre de tesouros, que ele simplesmente persuade a linguagem a revelar. [...]

*Quase se tem a tentação de dizer que a própria linguagem é apenas mitologia atrofiada, que o que a mitologia ainda preserva em distinções vivas e concretas talvez se preserve na linguagem apenas de forma abstrata e formal.*⁴

Deste modo, a apreensão poética da reminiscência da expressão da verdade imanente da mitologia e sua condição de reaparecimento entre um povo estaria, novamente, erigida. A mitologia é um processo que engendra linguagem, teologias e sociedades:

Introduzir uma nova mitologia não é tarefa tão fácil quanto o é para nós a introdução de horários escolares,

4 Trecho original: “But could the poetry already in the bare material structure of languages ever be overlooked? I am not talking about the expressions for spiritual concepts, which are usually called metaphorical, although there would be difficulty in maintaining the view that in their origin they are extrinsic. But what treasures of poetry lie hidden in language pure and simple, which the poet does not put into it, which he only as it were raises, brings out as from a treasure-chamber, which he simply persuades language to reveal [...]. One is almost tempted to say that language itself is just etiolated mythology, that what mythology still preserves in living and concrete distinctions might be preserved in language only in abstract and formal one”.

livros didáticos, catecismos e similares. Criar uma mitologia, dotá-la daquela autenticidade e realidade no pensamento dos homens necessárias para que alcance o nível de popularidade de que necessita, mesmo para uso poético, está além do poder de qualquer indivíduo, ou mesmo de vários indivíduos que possam se unir para tal fim.

Se, no entanto, admitirmos tudo isso, então a mitologia surgiria para uma sociedade – embora a mitologia não seja assunto de uma única sociedade, mas de muitas sociedades (Schelling, 1989, p. 59-60, tradução própria).⁵

Para Schelling, as esferas do mito e da mitologia não advêm como um encobrimento ou engano. São, antes de tudo, revelações da verdade ainda não outorgadas pela reflexão, ligando-se ao que lhe é originário. No programa idealista de Schelling, tal verdade poderia ser recuperada pela filosofia e pela arte, naquilo que lhes são correlatas ao teológico e ao social. Aquilo que distingue a filosofia do mito ou da arte é somente em forma e abordagem. Assim, a fratura metafísica da tradição pós-kantiana estrutura os primados filosóficos dos intentos românticos, fazendo com que o cenário em que alicerçam suas ideias poéticas seja o próprio contexto filosófico da época.

O raciocínio do programa idealista de Schelling pode ser claramente observado em *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel (2016). No entanto, no mesmo texto, podemos observar certo distanciamento entre o autor de *Conversa*, afinal, Schlegel colocará a relação da poesia em seu centro. Em sua paródia do diálogo platônico, cuja ação se dá através da tertúlia

5 Treeho original: “To introduce a new mythology is not such an easy affair as is for us the introduction of school timetables, textbooks, catechisms and the like. To create a mythology, to endow it with that authenticity and reality in the thoughts of men necessary for it to achieve the level of popularity which it requires even for poetical use, is beyond the power of any individual, or even of several individuals who might come together for such a purpose; however, we do now grant all this, then mythology would come into being for one Society – mythology, though, is not the affair of one society, but of many societies”.

de pseudônimos do grupo de Iena, Friedrich Schlegel retrata Schelling como Ludovico, apresentador da palestra “Discurso sobre a mitologia” (*Rede über die Mythologie*). A apresentação inicia-se com questionamentos inconformados:

Pela seriedade com que veneram a arte, meus amigos, eu os exorto a se perguntar: também na poesia deve a força do entusiasmo continuar se desfazendo em pedaços e por fim se calar solitária, quando houver cansado de lutar contra o elemento adverso? *O que há de mais elevado e sagrado [das höchste Heilige] deve permanecer sempre sem nome e sem forma, abandonado ao acaso, na obscuridade?* É o amor realmente invencível e há mesmo arte merecedora de nome, se não tem o poder de cativar com sua palavra mágica o espírito do amor [*Geist der Liebe*], de modo que este tenha de amimar as criações mais belas obedecendo ao seu comando e segundo a sua necessária arbitrariedade? (Schlegel, 2016, p. 513, grifos próprios).

Adiante, sentencia, decisivamente, seu prognóstico da época da aurora romântica: faltara-lhes “um apoio firme”, “um solo materno”, “um centro” (*einem Mittelpunkt*), a que Schlegel (2016, p. 514) atribui à mitologia dos antigos e declara: “nós não temos uma mitologia”. Institui um distanciamento do poeta moderno frente à antiguidade clássica ao mesmo passo que elege um papel para a literatura no mundo moderno.⁶ É nessa questão

6 No supracitado artigo de Ramos (2023), essa relação de autoconsciência do moderno frente ao antigo, através da falta e da diferença, interferirá diretamente nas dimensões de apreensão dos sentidos do entendimento. A associação de Schlegel entre a mitologia antiga e a literatura romântica levanta essencialmente essa questão: “identificar, por meio dos mesmos atributos, o mito antigo com a literatura romântica, traz à tona o que chamarei de historicidade da compreensão – “*Geschichtlichkeit des Verstehens*”, como Gadamer (1996) viria a denominá-la posteriormente. Isso implica que não existe tal coisa como a literatura antiga em si mesma, como se estivesse desvinculada do processo histórico no qual é sempre recebida e remodelada de novo” [*identify through the same attributes the ancient Myth with Romantic Literature, brings forth what I shall call the historicity of understanding – Geschichtlichkeit des Verstehens, as Gadamer (1996) would later name it. This implies that there is no such a thing as the ancient literature in itself, as though disengaged from the historical process within which it is always received and reshaped anew*] (Ramos, 2023, p. 64, tradução própria). Lembremo-nos do fragmento 143, da *Athenäum*: “Não se pode obrigar ninguém a considerar os antigos como clássicos, ou como antigos; afinal isso depende de máximas” (Schlegel, 2021, p. 93). Esse mesmo processo histórico de compreensão é o que possibilita a relação direta entre literatura e mitologia, pois é a partir dessa relação que se inicia a pretensa busca de “criar uma nova mitologia, a unificar a literatura moderna da mesma forma como a mitologia clássica tinha unificado a literatura da antiguidade” (Ruthven, 2010, p. 84).

em que a proposição da “nova mitologia” se alicerça. Para Schlegel, a criação desse centro anteparado pela mitologia e pelo Absoluto estaria em vias de construção e deveria ser totalmente oposta à mitologia dos antigos. Afinal, se a associação entre poesia natural (*Naturpoesie*) e poesia artificial (*Kunstpoesie*) que leva a mitologia dos antigos a ser tomada como distinta do processo artificial/artístico (*Künstlerisch*), a nova mitologia proposta por Schlegel deve ela mesma ser

[...] a mais artificial de todas as obras de arte [*es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein*], pois deve abranger todas as outras, um novo leito e receptáculo para a antiga e eterna fonte original da poesia [*Urquell der Poesie*], sendo ela também o poema infinito [*unendliche Gedicht*], que guarda os germes de todos um os outros poemas. (Schlegel, 2016, p. 514, grifos próprios).

Contudo, visto tal distância entre essa relação de essencialidade ofertada ética e metafisicamente pela leitura da antiguidade e a posição moderna dos românticos, tal possibilidade harmonizadora, a “nova mitologia”, só poderia ser engenhada através do “grande fenômeno da época, o Idealismo” (Schlegel, 2016, p. 515). E, se tal construção só se dá através da retomada idealista, está atestado o estado de ruptura metafísica pós-Kant. Schlegel, como Schelling, reivindica a manutenção de tal estado esclerosado como uma meta do programa romântico de sua época. Os ideais das *Ideen* de Schelling são claramente resgatados no discurso de Ludovico. A filosofia idealista torna-se, portanto, o poema ideal, o poema infinito e absoluto, mas o Idealismo não há de se tornar a nova mitologia, ele é “uma fonte para ela”, tendo em vista possibilitar o que falta à física: uma

visão mitológica da natureza. Schlegel (2016, p. 518) questiona:⁷ “E que é toda bela mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nessa transfiguração de fantasia e amor?”. O que contamina tal realismo advindo do ideal ético-metafísico proposto por Schlegel é o contato do amor (*Berührung der Liebe*), o apreço ao mais elevado (*höchste Heilige*), e, assim, o que pode a relação entre a poesia e a mitologia ofertar – “uma só e inseparáveis” (Schlegel, 2016, p. 514) – é, novamente, uma retomada do aspecto originário/original (*Ursprüngliches*). Essa é a prerrogativa do programa romântico de Friedrich Schlegel. É através do discurso sobre uma nova mitologia que se explicita a relação do projeto primeiro romântico:

Aqui vejo forte semelhança com aquele grande chiste [*Witz*] da poesia romântica, que não se revela em achados isolados, mas na construção do todo, e que já nos foi tão bem desenvolvido por nosso amigo nas obras de Cervantes e de Shakespeare. Com efeito, essa confusão artisticamente ordenada, essa atraente simetria de contradições, essa maravilhosa e eterna alternância de entusiasmo e ironia, que vive até nas menores partes do todo, já me parecem ser uma mitologia indireta [*indirekte Mythologie*]. A organização é a mesma, e certamente o arabesco é a forma mais antiga e original da fantasia humana. Nem esse chiste, nem uma mitologia podem existir sem algo primordialmente original [*Ursprüngliches*] e inimitável [*Unnachahmliches*]. [...] Pois este é o princípio de toda poesia, suprimir o curso e as leis da razão razoavelmente pensante e nos colocar de novo na bela confusão da fantasia, no caos original da natureza humana, para o qual não conheço até agora símbolo mais belo do que a turba confusa dos deuses antigos.

7 Devemos relembrar o fragmento 194, de *Sobre a Filologia – II* (*Zur Philologie – II*): “Será a mitologia uma parte autônoma da filosofia natural?” (Schlegel, 2016, p. 80). Já no ensaio “Da essência da crítica” (*Vom Wesen der Kritik*), Schlegel (2015, p. 161) afirma: “é preciso encontrar na mitologia a fonte comum e a origem de todos os gêneros da actividade humana poética e formadora, assim também a poesia é o ponto mais alto do todo, em cujo florescimento acaba por dissolver-se o espírito de toda a arte e de toda a ciência, chegadas ao seu termo. A crítica é assim o suporte comum sobre o qual assenta todo o edifício do conhecimento e da língua”.

Por que não se erguer e dar nova vida a essas figuras esplêndidas da grande Antiguidade? (Schlegel, 2016, p. 519-520).

O poeta e sua originalidade (*Originalität*) haverão de traçar um caminho próprio, individual. A originalidade é tomada como a “virtude do homem (*Tugend des Menschen*)” (Schlegel, 2016, p. 521). São por esses diferentes caminhos que o *Mittelpunkt* perseguido pela ideia de uma nova mitologia pode ser construído. O objetivo romântico proposto por Schlegel e o grupo de Iena por ele retratado no diálogo é o de condicionar um círculo metafísico⁸ possível aos seus contemporâneos. A resposta crítica ao vazio metafísico pós-kantiano se perfaz numa tentativa de reconstituição dessa incompletude. As raízes filosóficas que constituem o ideal romântico de Schlegel (Spinoza, Kant, Fichte e Schelling) fazem com que, na sua fixação ontológica da literatura (Ramos, 2023), construa-se outra problemática, a infinitude. Como bem aponta Elizabeth Millan-Zaibert (2007, p.165):

A unidade entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o eu e a natureza, só pode ser alcançada por meio de práticas estéticas, que constituem a única forma de compreendermos o infinito a partir do finito. O interesse de Schlegel pela arte é de natureza epistemológica; em última análise, ele defende o valor da reflexão estética como forma de conciliar o finito com o infinito. Essa conciliação tem consequências tanto filosóficas quanto sociais.⁹

8 Para nos utilizarmos da terminologia de Georg Lukács (2009) e sua perspectiva (de herança hegeliana) acerca da antiguidade grega.

9 Trecho original: “The unity of the subject and the object, that is the I and nature, can only be attained through aesthetic practices, which is the only way that we can understand the infinite by means of the finite. The interest Schlegel has in art is epistemological; ultimately he endorses the value of aesthetic reflection as a way of reconciling the finite with the infinite. This reconciliation has both philosophical and social consequences”.

O voto e a tarefa aos poetas são claros: “Sejam dignos da grandeza da época [*Größe des Zeitalters*]”, e só através desse compromisso seria possível cessar “o palavrório vazio” e, assim, “o homem compreenderia o que ele é, e entenderia a Terra e o Sol” (Schlegel, 2016, p. 521-522). É através dessa postulação de uma posição da literatura na modernidade que Schlegel tenta coadunar a esfera mitológica à poesia romântica, a fim de elencar uma saída da disforia metafísica de sua época.

No entanto, ao fazê-lo, produz relações ontológicas tanto do tempo quanto das formas literárias, afinal, a conjuração entre mito e literatura romântica é sustentada por suas próprias naturezas: são formas. “*Modern literature and Myth only exist as forms, as verbal configurations which shine forth. Their force, however, depends on the Originary, on that Inimitable which remains in the darkness*” (Ramos, 2023, p. 68). É especificamente nessa concatenação em que se formula uma teoria literária metafísica pós-Kant, uma metafísica romântica.¹⁰ “*The Originary, out of which forms receive their force, is ontologically prior; from the standpoint of time it needs to come before, otherwise it wouldn't be Originary*” (Ramos, 2023, p. 68-69). O inimitável (*Unnachahmliches*) só pode ser posto por formas, e ser, por estas, (in)alcançável. O originário deve conceder às formas seus significados. Seguindo o raciocínio de Ramos (2023, p. 69-70, tradução própria):

É por isso que ele pode também permanecer – paradoxalmente – como algo que nunca foi totalmente articulado, pois depende da continuidade e da imprevisibilidade do seu Depois para se constituir – ou seja, depende da própria historicidade da compreensão dos sujeitos para os quais existe como o desvelamento de um mundo e de cujas subjetividades depende para existir de todo.

10 Indicamos o trabalho de fôlego de Ramos (2024) acerca da constituição de uma metafísica romântica. Em *Saudade do Infinito: ensaios de metafísica romântica I*, o autor elabora o que é, para ele, pensar romanticamente.

[...] É como se a essência do Mito, o Originário que ele contém em si mesmo, só pudesse ser articulada pelas formas que o realizam como a expressão de um mundo espiritual passado, enquanto o significado desse mundo é remodelado, assim constituído, pelo agora onde é recebido e lido.

[...] Por fim, depende da própria historicidade da compreensão dos sujeitos para os quais ele existe como o desvelamento de um mundo e de cujas subjetividades depende para existir.¹¹

Ramos (2023, p. 69-70, tradução própria) insiste que o paradoxo ontológico de Schlegel está efetivamente na dimensão da historicidade do entendimento como principal articulação desta visão de uma nova mitologia:

O Antecedente, embora pensado como tal, só se revela no Consequente que o articula – e é por isso que Schlegel, como pensador moderno, lê o Épico grego como o Épico grego e, ao mesmo tempo, submete seus significados ao processo histórico ao qual pertence: o de uma modernidade em busca de um centro ausente [...].

O Mais Elevado, *höchste Heilige*, deve e não pode ser plenamente articulado, mas essa impossibilidade não leva nem ao niilismo nem ao relativismo – pelo contrário, é a chave de uma metafísica moderna, pois, se estamos interpretando Schlegel corretamente, é constantemente no Depois que o Antes é concebido e remodelado, somente no ontologicamente posterior que o Original pode vir à luz... Esta é, aliás, a própria estrutura do que Schlegel chamou de ironia: a necessidade e a impossibilidade de pensar o Absoluto.¹²

11 Trecho original: “It is because of this that it can also remain – paradoxically – as something forever not yet fully articulated, for it depends on the continuity and imprevisibility of its After to be constituted – that is, it depends on the very historicity of the understanding of the subjects for whom it exists as the unconcealment of a world and on whose subjectivities it depends to exist at all. [...] It is as if the Myth’s essence, the Originary it contains in itself, could only be articulated by the forms that realizes it as the expression of a past spiritual world, while the meaning of this world is reshaped, thus constituted, by the now where it is received and read. [...] Finally, it depends on the very historicity of the understanding of the subjects for whom it exists as the unconcealment of a world and on whose subjectivities it depends to exist at all”.

12 Trecho original: “the Antecedent, although thought as such, only shines forth in the Consequent which articulates it – and that is why Schlegel, as a modern thinker, reads the Greek Epos as the Greek Epos and, at the same time, submits its meanings to

Tal condição paradoxal de atingir essa relação com o Originário por meio das formas caracterizará o estatuto moderno da literatura ocidental. Suas formas são vazias em relação à leitura proposta da antiguidade pelos românticos e idealistas. A ânsia pelo infinito demonstra a incompletude irrompida. Por isso, no famigerado fragmento 116, da *Athenäum*, um dos grandes objetivos do programa romântico seria tornar-se “como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época [*ein Bild des Zeitalters*]” (Schlegel, 2021, p. 84). E nisto reside a impossibilidade: o sentido do *epos* grego não pode ser compreendido como totalidade comunitária a não ser pela perspectiva moderna, que o transforma continuamente em detrimento de sua própria consciência de si. Recuperar os deuses em uma realidade que conjura sua morte – como o fizeram Hegel (2008) e Nietzsche (2012) – é, como dissemos, uma missão ético-metafísica do programa romântico de Schlegel. Entretanto, essa retomada do senso religioso demonstra o caráter de tal retomada da religião. Como bem pontuou Octavio Paz (1984, p. 69): “A religiosidade romântica é falta de religião: ironia; a falta de religião romântica é religiosa: angústia”. Ou, como bem acentuaram Lacoue-Labarthe e Nancy (2022, p. 143), antes de uma religião de fato, a religião tomada enquanto “a própria arte, pensada como a *Darstellung* (absoluta, sem resto) da verdade [...] a religião nos limites das artes – isto é, a ilimitação que a arte confere ao ‘sujeito-obra’ no interior de seus próprios limites”.

À conclusão da *Conversa*, Ludovico responde a Lotário quanto à unificação entre antigos e modernos ser correlata somente em espírito, e não quanto à letra em si:

the historical process to which he belongs: that of a modernity in search of a missing center [...]. The Highest Good, höchste Heilige, must and cannot be fully articulated, but this impossibility leads neither to nihilism nor to relativism – on the contrary, it is the key of a modern metaphysics, for, if we are reading Schlegel right, it is constantly in the After that the Before is conceived and reshaped, only in the ontologically Posterior that the Original can come to light... This is, by the way, the very structure of what Schlegel called irony: the necessity and impossibility of thinking the Absolute”.

E não vejo por que nos atemos somente à palavra, à letra da letra, e, apenas em virtude dela, não devamos reconhecer que a linguagem está muito mais próxima do espírito da poesia do que outros meios dela. Pensada originalmente [*ursprünglich gedacht*], a linguagem é idêntica à alegoria, é o primeiro órgão imediato da magia [*unmittelbare Werkzeug der Magie*]. (Schlegel, 2016, p. 551).

Essa possibilidade de que a poesia deva regressar ao seu estado de intervenção ativa no mundo (magia, mitologia, retrato da época) demonstra a posição moderna da literatura: subsiste num mundo contrário ao que lhe arrojara, visto que “só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, pois só a idade moderna pode negar-se a si mesma” (Paz, 1984, p. 57). Somente a instituição de si mesma como faltante e destituída pode originar um senso de perda. Ao regressar à *querelle des Anciens et des Modernes*, o idealismo especulativo germânico arrosta a antiguidade em busca de uma relação de completude e totalidade. Não somente a mitologia, mas o que a engendrara: suas formas e a relação de seus conteúdos. Como o próprio Schlegel (2016, p. 535-536) afirmara adiante em “Carta sobre o romance”: “A poesia antiga segue integralmente a mitologia [...]. A poesia romântica, ao contrário, se assenta totalmente sobre o fundamento histórico [...]. Da mesma forma que nossa arte poética principia com o romance, a poesia dos gregos começou com a épica e também nela novamente se dissolveu”.

No decorrer do século XIX, tal visão afetarà diretamente o pensamento de Hegel, seja em busca de concordância ou negação. Em sua *Estética*, Hegel (2014) expõe sua visão da arte da antiguidade com as mesmas tonalidades que o grupo de Iena, ainda que tendo o prognóstico distinto do grupo da *Athenäum* acerca da poesia romântica. Hegel, ainda assim, concebe-a

através dessa formação da historicidade do entendimento empreendido pelos românticos: são faltantes, pois concebem a antiguidade como detentora de algo que eles mesmos buscam. No estado prosaico do mundo, permanece a ausência do estado geral, em especial, em relação ao estado heroico do mundo apreendido pela leitura aberta pelo idealismo especulativo germânico. A inteireza reconhecida nos heróis e deuses épicos trazia subjacente uma ideia de correspondência com o mundo circundante, com suas constituições sociais e morais.

Hegel sustenta uma possibilidade reconciliadora na forma do romance, e não parece estar longe da afirmação de Friedrich Schlegel (2016, p. 536), em “Carta sobre o romance”, de que o “romance é um livro romântico” e comparável à épica antiga, não por sua similitude, mas por sua apomorfia, por sua distância e diferença – “romance, a moderna epopeia burguesa [*der modernen bürgerlichen Epopöe*]” (Hegel, 2014, p. 137). E, talvez, aqui, resida o caráter paradoxal da recuperação e/ou idealização do épico por esses pensadores e poetas: a recuperação ético-metafísica daquilo que supostamente a épica carrega é transportada à missão romântica-idealista da busca por unidade.

Tal reconciliação proposta pelos idealistas e românticos parece impossível na modernidade. Vemos a reação clara, por exemplo, de Lukács (2009), em *A teoria do romance*. A essencialidade compreendida pelos autores do século XVIII e XIX acerca das formas artísticas da antiguidade é de impossível retorno. O romance é, para Lukács (2009, p. 89), a “epopeia do mundo abandonado por deus”. Assim, a forma em que “a relação entre ética e estética no processo formador é diversa do que nas outras espécies literárias” (Lukács, 2009, p. 71), o romance não tem a amplitude formadora (no sentido compreendido pela *Biuldung* romântica), ele é a forma da irrupção da incompletude,

do “desterro transcendental” [*transzendentalen Heimatlosigkeit*] (Lukács, 2009, p. 61). E tal condição não poderia realinhar novamente a objetividade apreendida pelo entendimento acerca das formas literárias da antiguidade. A forma romanesca é detentora do vazio nas relações entre conteúdo e forma.

Assim, tendo em vista que o empreendimento romântico tentou construir uma relação de retomada da esfera do épico – sempre entendido como ossatura de totalidades – e uma compreensão do vazio de essencialidade atestado na modernidade, cabe-nos a pergunta: algo ainda pode ser realmente épico? Como podemos pensar na possibilidade de que alguma obra literária possa carregar tal epíteto na modernidade? Lembremos a reflexão posterior de Lukács (2009b, p. 202) quando afirma que a “contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica”. E a associação entre épica e romance, determinada pelo idealismo especulativo e pelo romantismo germânico, culmina e “se reduz ao fato de que todo romance de grande significação tende à epopeia, ainda que de modo contraditório e paradoxal – e é precisamente nesta tendência jamais alcançada que ele adquire sua grandeza poética” (Lukács, 2009b, p. 198). A objetividade épica jamais poderia deter alguma restituição no romance, afinal, ele pode ser uma forma reconciliadora do mundo burguês.

Quando Octavio Paz (2012, p. 231) debate a relação do poema e da prosa, pensa no romance como forma ambígua: “Sua impureza essencial nasce de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, entre o conceito e o mito. Sua ambiguidade e impureza decorrem do fato de ser o gênero épico de uma sociedade baseada na análise e na razão, isto é, na prosa”. Não

é a forma de afirmação de seu mundo, mas, antes, de sua crítica. Crítica da crise, crise da crítica, “a crise da sociedade moderna – que é crise dos princípios do nosso mundo – se manifestou no romance como um regresso ao poema” (Paz, 2012, p. 235). Mas, mesmo assim, com um retorno romanesco ao poema, a impureza essencial do romance recai sobre sua impossibilidade de atingir o grau de objetividade e realismo proposto pela leitura das formas da antiguidade. “Em suma: a luta entre prosa e poesia, consagração e análise, canto e crítica, latente desde o nascimento da sociedade moderna, se resolve com o triunfo da poesia”, e tal triunfo seria ele próprio “sinal da extinção da idade moderna” (Paz, 2012, p. 237). O romance não canta a vida e a sociedade que lhe deram forma como uma consagração, antes, canta sua morte.

E é nessa instância dúbia e tênue do alicerçar entre épico/mitológico, forma romanesca e modernidade que devemos voltar a Guimarães Rosa e sua suposta epicidade.

3 Entre o épico e a individuação: o destino como projeto literário rosiano

Guimarães Rosa afirmara em entrevista a José Cesar Borba (1946, p. 1): “O regionalismo de *Sagarana* talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência”. Portanto, lembrando da crítica de José Lins do Rego a *Sagarana*, Rosa demonstra que não visara a retomada de uma realidade histórica árida. Ao invés, como indica o próprio nome do volume de contos, o objetivo da obra é semelhar-se à saga. Afirmara ainda:

[ROSA] — [...] Escrevendo, ou captando estas coisas escritas, o que sempre nos vem à mente e nos preocupa é o *problema do destino e do homem*.

Sagarana [...] é um caminho progressivo para o debate desse problema, fundamental e ao meu ver único na criação literária. (Borba, 1946, p. 2, grifos próprios).

Ainda à época do lançamento de *Sagarana*, em entrevista a Ascendino Leite (1946, p. 3), Rosa responde acerca da escolha do Sertão como escolha literária:

[ROSA] — [...] E, ainda que 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. Com eles, no seu habitat, pode-se deixar à solta a poesia, sem prejuízo do realismo. Há menor quantidade de matéria “isolante” que nas histórias citadinas, obriga a gente a bem da naturalidade e da verossimilhança, a gastar muita página boba. E há a natureza, que não é cenário, mas sim personagem. Na cidade, a natureza exterior também representa, mas de modo quase invisível. Na roça, não. Na roça, o diabo ainda existe [...].

O que mais importava ao autor de *Sagarana* era o mote literário do destino: “Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o *problema do destino*, sorte e azar, vida e morte” (Leite, 1946, p. 3). Nessas narrativas, em que a geografia é detentora de vida e ação, em que o diabo e a poesia seguem à solta, o desenrolar do mote do destino infringe os gêneros que as acoplam. A construção de um mundo comum (da liberdade, da alegria, da travessia) está mediada na ideia de destino. E, no entanto, este não se sucede igualmente às narrativas e personagens dentro do processo do senso de épico emulado. Nessa entrevista, quando perguntado pela escolha de contos para *Sagarana*,

Guimarães Rosa parece assumir a existência de dimensões distintas nos modos de representação das dimensionalidades humanas das personagens entre os gêneros narrativos conto e romance. Lê-se na entrevista: “O homem a ‘N’ dimensões, ou, então, representado em uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo o conto basta. Questão de economia” (Leite, 1946, p. 3). Mas isso não o impede de aproximar as narrativas de *Sagarana* a “uma série de parábolas, de apólogos” (Leite, 1946, p. 3).

Para buscarmos uma guisa de conclusão acerca das tentativas feitas pelo próprio Rosa para justificar não somente seu distanciamento (ou indiferença) com a voga regionalista, mas a escolha do Sertão como escolha literária, devemos remontar a seu depoimento a José Condé, Rosa (1946, p. 9, grifos próprios) escreve:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar minhas histórias [...]. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. *Porque o povo do interior – sem convenções ou “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino [...].*

O processo de emulação épica da imagem do Sertão, seu uso literário, reafirma uma condição que justificaria a produção de um “senso de épico” que assolaria as personagens e suas relações com o destino. As personagens estão dispostas em uma realidade que as iguala ao mundo de parábolas, apólogos, sagas. Todas essas formas buscam aproximar essa realidade de um mundo totalizante, fantasioso, heroico. No entanto, esse mesmo mundo que tanto lembrara a ambiência épica-heroica e

que aparenta uma relação de emulação de completude não seria capaz de deter a insurgência de sua própria contradição.

Vemos, em *Sagarana*, como as personagens, nos contos do volume, foram descritas por Rosa como unidimensionais, por conta do gênero que as engendra. Há, no volume, um caminho progressivo na ideia de destino. Podemos observar, desde “O Burrinho Pedrês”, o “equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros” (Rosa, 2001, p. 30). Em sua equiparação a parábolas, sagas e apólogos, as personagens dos contos de *Sagarana* vivenciam um mundo encantado, no qual a própria lógica prosaica das formas romanescas é atravessada pela poesia e pela vida estética, afinal, “não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem” (Rosa, 2001, p. 239), e até o letrado de “Minha Gente” reconhece que, na “noite de roça, tudo é canto e recanto. E há sempre um cachorro latindo longe, no fundo do mundo” (Rosa 2001, p. 157). Vemos, enquanto críticos, claramente a alusão aqui ao que André Jolles (1976) denominou como “formas simples”. Formas da e na linguagem que edificam modos de intercâmbio de experiências através de concepções retóricas, em que a saga, o mito, a advinha, a legenda são concebidos não por suas formas escritas e já afastadas da natureza pura das formas simples que as antecedem, mas como modos de disposição mental refletidos na linguagem frente aos acontecimentos. Vemos isso no próprio volume de contos, no neologismo que aproxima [saga] e [rana], algo que se assemelha ou aproxima a uma saga, contudo, sem sê-la. Eis aí a ironia rosiana.

As personagens habitam num mundo onde a fauna e a flora se conhecem como uma espécie de *physis*, e a metafísica sincrética sertaneja fornece múltiplas “doutrinas de semelhança”, como pensou-a Benjamin (1987), precavendo (e enganando) os sertanejos, ajeitando-os ao destino. A superstição mítico-

religiosa proporcionada por Rosa e, em boa parte, existente no mundo real, é tomada, em seu trato literário, como construção de ordens simbólicas distintas dentro do universo ficcional projetado sobre o Sertão. Aquilo que Benjamin (1987) chamou de “semelhança extrassensível”, da qual a astrologia e os saberes ocultos eram detentores, é recuperado por Rosa na criação mitopoética do mundo. Vemos como exemplo a passagem de “O Burrinho Pedrês”, quando João Manico se salva após o canto de um pássaro – “— *João, corta pau! João, corta pau!*” –, e decide por não atravessar o córrego, alegando: “— Eu não entro! A modo e coisa que esse passarinho ou veio ficar aqui para dar aviso para mim, que também sou João, ou então ele está mas é agourando... Para mim, de noite, tudo quanto há agoura!” (Rosa, 2001, p. 80). Ou, como o caso da fuga de Turíbio Todo, em “Duelo”, quando adverte: “— Ah, isso não! Passar, não passo, que já atravessei dois mais não quero, porque quem passa três rios grandes esquece o seu bem-querer” (Rosa, 2001, p. 174). E, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, na cena em que Matraga decide deixar a vida labutar depois de observar a migração dos pássaros após as chuvas, e afirma: “— Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!” (Rosa, 2001, p. 401)

No entanto, Rosa categorizou as narrativas de *Sagarana* como contos, nos quais há a presença de personagens unidimensionais e observamos que um princípio de “vontade de individuação” ainda é incipiente. O homem do conto não é multidimensional como o do romance, não se desvela em suas múltiplas dimensões subjetivas, comumente não se vê desorientado frente à organização social que o circunda e não questiona o Sertão e seus mistérios. Salvamos, como incipiência daquilo que chamamos de vontade de individuação, o conto “A

hora e a vez de Augusto Matraga”, em que encontramos uma sucessão de processos que o transformam, fazendo com que seu caráter (no sentido de *ethos*) se metamorfoseie. É somente quando abole sua natureza guerreira-destruidora em prol de um próximo que o processo de individuação se dá. No entanto, Matraga é personagem do conto, não pode experimentar múltiplas dimensões após sua transformação total de caráter. O homem bronco, que, mesmo depois de destituído de tudo e todos, teve sua redenção alicerçada em fé, trabalho e *ascese*, e, ainda assim, sonhava com “um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem” (Rosa, 2001, p. 397).

Ao se defrontar com o mesmo Joãozinho Bem-Bem, prestes a assassinar uma família em nome da regra de honra que guia o Sertão, Matraga o renega e se revolta. No entanto, o narrador faz questão de afirmar: “Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem-assistido, sabendo prever a viragem dos climas e conhecendo por instinto as grandes coisas” (Rosa, 2001, p. 405). Rosa demonstra que aquele universo épico-heroico, da honra e da guerra, está em vias de seu fim, ainda que as demais estruturas do mundo se mantenham, como o próprio modo de habitação do Sertão (social, econômico, (a)histórico). A individuação incipiente de Matraga demonstra a fragilidade desse mundo totalizante. Porém, Matraga vive o conto e, por isso, carrega ainda a unidimensionalidade. Mesmo que seu processo de transformações tenha se mostrado diverso e efetivo – o que o leva ao perdão e ao sentimento de santificação (Galvão, 2008) –, não pode vivenciar a multidimensionalidade, não pode desenvolver-se ainda mais depois da transformação fundamental de seu caráter.

Sendo assim, nossa segunda hipótese é que essa suposta “ontologia” da personagem proposta por Rosa, em razão dos gêneros com que foram caracterizadas as narrativas, importa na dimensão daquilo que chamamos de vontade de individuação nas obras de prosa longa em forma de livro entre 1946 e 1956.

Nos contos, a experiência do mundo faz com que as personagens não consigam se desenvolver após determinados processos de formação e educação. Não somente pelo encerramento próprio da narrativa, o fecho da estória, ou pela natureza mesma distinta entre conto e romance, mas também porque a personagem experiencia o máximo de uma única dimensão própria. Em *Corpo de baile*, a experiência dos gêneros é distinta. Ainda que a crítica tenha urdido uma tradição de categorização das narrativas como novelas, não nos parece ser válido dispensar o complexo processo de diferenciação de gêneros na obra.

Em suas edições originais (1ª – 1956; 2ª – 1960), anteriores ao desmembramento da obra em três obras distintas (1964-1965) – *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; *Noites do sertão* –, a obra continha dois sumários (um, de leitura; outro, de releitura), além da folha de rosto, em que as narrativas eram distribuídas de maneiras distintas, tal como a indicação/divisão de gêneros: novelas, poemas, contos, romances. À primeira leitura, nas duas primeiras edições da obra, o leitor encontrava, no frontispício interno e abaixo do título, a inscrição “sete novelas” e, no sumário, as sete narrativas encontravam-se como “os poemas”. Portanto, à primeira vista, as narrativas detêm uma isonomia entre si enquanto gêneros literários. Porém, o segundo índice, orientado ao final do livro, separa as narrativas entre “Gerais (romances)” e “Parábase (contos)”, estruturando a

intercalação entre eles, além, claro, de demonstrar uma estrutura funcional por grupos distintos no corpo da obra. Na tripartição, essa estrutura de grupos é abandonada nos paratextos. O que se manteve nos recursos paratextuais dos índices foram as diferentes categorizações de gêneros entre os romances.

Tendo em vista o que apresentamos anteriormente como uma pretensa ontologia rosiana da personagem frente ao gênero, o que poderia significar o elemento de igualdade e distanciamento dos gêneros às narrativas no corpo da obra? Vemos nos contos – “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” – a mesma dimensão assumida pelas personagens de *Sagarana*. Elas detêm um caráter unidimensional frente a um mundo totalizante. Manuelzão sofre pela sua impossibilidade de se manter o mesmo, de tocar a boiada, e teima em passar a tarefa ao filho. Sua festa, narrada num presente contínuo, mostra o fim definitivo de sua potência, ao mesmo tempo em que consagra definitivamente seu legado. As companhias, a contação de histórias e casos, a festa, todos esses elementos legitimam-no. A tristeza do anfitrião demonstra seu ressentimento frente a uma única dimensão. Tal como é a dimensão de Pedro Orósio e o estranho caso da mensagem mediada por loucos-profetias, marginais do Sertão. O caso da canção feita como tradução do destino de Orósio não é um processo de aprendizado ou de formação, é um processo de legitimação de seu caráter monovalente. Sobrevive não somente por ser alertado através da tradução das diversas semelhanças em canção, mas por ser irremediavelmente firme em sua dimensão. E, por fim, as imagens míticas de Cara-de-Bronze e sua existência misteriosa, e o poeta-mensageiro Grivo, que, por sua integridade de caráter, é eleito para buscar, através de relatos poéticos, “o *quem* das coisas” (Rosa, 1986, p. 145).

O conjunto das parábases são, como Rosa (2003) descreve em correspondência com o tradutor italiano, uma apologia aos engenhos da palavra: a contação de estórias, a canção e, por fim, a poesia.

Os contos não apresentam digressões de tempo e memória, além de representam as personagens em suas máximas unidimensionalidades. Se há um princípio de uma “vontade de individuação” frente ao estado do mundo, é incipiente e quase inofensivo ao caráter indivisível das personagens. Os romances – “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão”, “Buriti” – são enformados diferentemente.

Em “Campo geral”, Miguilim, o menino míope, não compreende o mundo ao primeiro momento, é somente em decorrência de suas experiências acumuladas ao longo de um ano (um ciclo natural) que pôde enxergar a realidade circundante, e, assim, abdicar-se dela, diferente do que fizera seu irmão Dito, que almejava o futuro dos vaqueiros e morreu lamentavelmente. Não obstante, a individuação de Miguilim se reafirmará em sua reaparição como Miguel, médico veterinário em “Buriti”.

Lélío, o pretenso vaqueiro errante que tem “só saudade de destino” (Rosa, 1986, p. 163), passa por diversas transformações durante sua estada na fazenda do Pinhém, entre as entradas das águas. Numa narrativa atravessada pela rememoração e fragmentação, vemos como o desejo de Lélío de repetir o trajeto do pai que o abandonara se mostra como um desejo impossível de repetição, decaindo a um dilema quase hamletiano. A individuação de Lélío, auxiliado pela velha-fada Rosalina, se dá frente a uma tentativa frustrada de repetição, de inserir-se num mundo tido como totalizante. Lélío inveja o caráter unívoco dos vaqueiros, que tão se assemelham aos pares de Carlos Magno.

Soropita, o retirado matador, vive um *nostos* irônico à moda joyceana. A infidelidade, porém, não se dá no plano objetivo, mas sim, no plano da memória e do devaneio. A rememoração entrecortada revela caminhos das múltiplas dimensões do orgulhoso cartucheiro que teme pelo passado nebuloso e imaginado de sua esposa.

Já no desfecho em “Buriti”, reencontramos Miguilim transformado em Miguel, veterinário que trabalha itinerante pelas gerais, que se apaixona pela idealidade utópica (Costa Lima, 1974) da fazenda do Buriti Bom. No entanto, e ironicamente, o mesmo Miguel se ausenta em boa parte do texto. Com destaque, acompanhamos o expressivo desenvolvimento de Lalinha, esposa abandonada que vive, por ordem familiar, no retiro do sogro Nhô Gualberto Gaspar. Destaca-se a narrativa pelo seu experimentalismo no trato da temporalidade e no jogo de focalização e pontos de vistas, articulando com maestria a relação assumida pelo discurso, na narração, entre o presente da ação e a entrança da rememoração.

Os romances de *Corpo de baile* mostram como, diferentemente dos contos, as personagens passam por diversas dimensões de seus caracteres. No entanto, um detalhe primordial destes processos de individuação é a característica narrativa da obra. As narrativas de *Corpo de baile* são todas – com exceção de pedaços de “Buriti”, onde talvez o caso seja ainda plausível antes como alterações de ponto de vista do que realmente uma alteração de ordem de nível diegético (Genette, 2017) – escritas em terceira pessoa. É um processo narrado, não enunciado. Em *Sagarana*, das nove narrativas, seis são em terceira pessoa e três em primeira pessoa. É nesta característica que se destaca *Grande sertão: veredas*.

O diálogo/solilóquio do ex-jagunço Riobaldo e o mudo interlocutor é antecedido por um travessão. Riobaldo, diferente de Matraga ou Lélío, narra sua própria estória. Anuncia a dificuldade do narrado, pois, o que se conta é atravessado pelo modo do contar em si, que, por sua vez, é atravessado por aquele que conta¹³. Riobaldo alerta seu pertencimento ao universo mitopoético do sertão já no início do romance:

Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho BemBem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia [...]. E o “Urutu-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era *um pobre menino do destino*... (Rosa, 2019, p. 23, grifos próprios).

Ao poder contar sua própria estória na forma do romance, Riobaldo atinge a forma máxima da individuação rosiana. Como tão acentuado pela fortuna crítica supracitada, a coexistência de modos distintos de subjetividade (épico/individual) ganha melhor enformação em *Grande sertão: veredas*, o que não é uma exclusividade da narrativa, é o resultado de um projeto literário pensado passo a passo. Vemos isso claramente com o reaparecimento de Joãozinho Bem-Bem, que tanto influencia personagens, como Zé Bebelo – “Esse que já tinha morrido, que ele falava, era Joãozinho Bem-Bem [...]. Se dizia, tinha estudado a vida dele, nos pormenores, com tanta devoção especial, que até um apelido em si se apôs: *Zé Bebelo*” (Rosa, 2019, p. 132) – e Diadorim – que “dava como exemplo a regra de ferro de

13 Lembramos da proposição de Benedito Nunes (2013) acerca da sobre determinação entre *mythos*, *epos* e *ethos* que marca a elaboração do relato de Riobaldo.

Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça” (Rosa, 2019, p. 179).

Riobaldo percebe a si mesmo da mesma forma que percebe o mundo: num estado sempre sem limites definidos, em que o caráter movente dos sentidos o impele à tentativa incessante do dizer – e de dizer poeticamente. Para negar a história passada em favor do estado em que se encontra no presente do diálogo, é necessário enunciá-la. O paradoxo do retrato da imagem de si é o seu movimento pendular, se afirmar com medo do contrário: “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo...” (Rosa, 2019, p. 32); “Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles” (Rosa, 2019, p. 79); “Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom” (Rosa, 2019, p. 93). Mas precisa anunciar seu peso com o passado, a fim de se libertar: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (Rosa, 2019, p. 220). É preciso que assuma a dúvida, para que possa chegar à certeza: “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade” (Rosa, 2019, p. 402).

Tanto si mesmo quanto o mundo – o Sertão – não podem ser compreendidos e aceitos sem quaisquer controvérsias: “Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua” (Rosa, 2019, p. 112), ou “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (Rosa, 2019, p. 210). Não é puro espaço físico, é o reflexo direto do mundo como um todo, abrangendo homens, deus e o diabo: “O grande-sertão é a

forte arma. Deus é um gatilho?” (Rosa, 2019, p. 279). Por mais que a força destrutiva da guerra dos homens por poder alicerce o universo heroico do Sertão, Riobaldo o retrata e o percebe como uma dimensão metafísica de completude, sabendo bem que “o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor” (Rosa, 2019, p. 335). Não é um estado totalmente alterável pela força dos homens, atravessa-os e se sobressai. Se o Demo, na contenda dialética do romance, torna-se aquilo que não há, a solução se dá pelo que é eterno: “Deus é urgente sem pressa. O sertão é dele” (Rosa, 2019, p. 367).

E, como a “muita coisa importante falta nome” (Rosa, 2019, p. 86), Riobaldo ousa sua contação. Entre o mundo épico e seu gênio individual, entre o demo que “vige mas não rege” (Rosa, 2019, p. 91) e um pacto inaudito, entre os nomes de Diadorim e as fissuras do real, Riobaldo atravessa o Sertão em busca do que é eterno, ainda que saiba que sua condição não o permita acessá-lo tão diretamente. “O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer” (Rosa, 2019, p. 157). E são essas as coisas que o destino nos exige, são esses os ensinamentos de Diadorim, quando fala que “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (Rosa, 2019, p. 85). Por isto, a vau do mundo é, simultaneamente, a coragem e a alegria.

No entanto, sabemos o destino trágico da estória – e porque tão custosa é a Riobaldo terminá-la. O medo/demo apossou-se sobre o melhor atirador no momento em que mais precisava, quando seu caráter definitivo seria posto à prova. No momento da coragem para salvar a vida de Diadorim, Riobaldo falha. Não se trata de um herói épico vitorioso, mas, antes, de um herói

trágico ou romanesco. Daí o custo de narrar, de contar o grande Sertão. Ainda assim, Riobaldo, moderno como é, ousa fazê-lo. Com o encanto e a plumagem das palavras, Riobaldo canta – e habita poeticamente o mundo.

Considerações finais

Ao arrostar a emulação de uma totalidade épica na imagem do Sertão, as personagens parecem demonstrar processos distintos quanto à aceitação ou negação, repetição ou diferenciação frente a esse mundo circundante, cuja emulação épica leva à emulação de um mundo totalizante, ética e metafisicamente. É assim que Rosa parece propor e elaborar o grande mote de sua literatura: a questão do Destino e as reações humanas. Nesse mote literário, margeiam grandes questões de sua obra: a escolha do Sertão como um dispositivo literário, a emulação irônica da realidade ético-metafísica do épico, a palingenesia da linguagem, o desenvolvimento subjetivo das personagens etc.

Ao remontarmos aos problemas do romantismo de Friedrich Schlegel e do ciclo de Iena, vimos seu diagnóstico negativo da condição moderna da literatura e de sua essencialidade metafísica. Assim, pudemos observar como o dilema da nova mitologia propõe uma relação ontológica com o tempo, fecundo tanto naquilo que é originário quanto numa ontologia das formas literárias na modernidade.

Os românticos e os idealistas, ao reivindicarem uma retomada do eterno e do inimitável – idealizados como presentes na épica antiga –, reivindicavam o que Schlegel chamou de *Mittelpunkt*, um centro que, antes de ser espiritualmente coesivo,

era sobretudo filosófico e literário. Schlegel não só endossa essa visão como formula seus próprios paradoxos acerca disso, afinal, o âmbito do Absoluto idealista perpassara profundamente as reflexões literárias dos românticos. Se a associação de Schelling a Ludovico estiver certa, não nos exaltaremos em lembrar da condição da arte da palavra, explicitada na introdução da *Filosofia da arte*, em que o trato do “finito é formado no infinito” (Schelling, 2001b, p. 31). E isso é fundamental para que os deuses possam ter tamanha grandeza em suas apreensões e representações antigas, já que é preciso que sejam princípios não de outra coisa que não de si mesmos. É o fundamento tautegórico em contraposição ao alegórico desenvolvido posteriormente por Schelling (2007, p. 136, tradução própria):

Como a consciência não escolhe nem inventa as próprias ideias nem sua expressão, a mitologia surge imediatamente como tal e em nenhum outro sentido senão aquele em que se articula. Em consequência da necessidade com que o conteúdo das ideias se gera, a mitologia tem, desde o início, um significado real [*reelle*] e, portanto, também doutrinário [*doctrinelle*]. Em consequência da necessidade com que também a forma surge, a mitologia é totalmente atual – isto é, tudo nela deve ser compreendido tal como a mitologia o expressa, e não como se algo diferente fosse pensado, algo diferente fosse dito. A mitologia não é alegórica, é tautegórica. Para a mitologia, os deuses são essências realmente existentes, deuses que não são outra coisa, não significam outra coisa, mas significam apenas o que são.¹⁴

14 Trecho original: “Because consciousness chooses or invents neither the ideas themselves nor their expression, mythology emerges immediately as such and in no other sense than in which it articulates itself. In consequence of the necessity with which the content of the ideas generates itself, mythology has from the beginning a real [*reelle*] and thus also doctrinal [*doctrinelle*] meaning. In consequence of the necessity with which also the form emerges, mythology is thoroughly actual – that is, everything in it is thus to be understood as mythology expresses it, not as if something else were thought, something else said. Mythology is not allegorical it is tautegorical. To mythology the gods are actually existing essences, gods that are not something else, do not mean something else, but rather mean only what they are”.

Ao aproximar o *Wtitz* romântico daquilo que as formas mitológicas carregam em sua essência, Schlegel evidencia o lugar da poesia no bojo do idealismo especulativo germânico e explicita, ao mesmo tempo, o desejo romântico de fazer dela a forma essencial de uma nova reconexão ético-metafísica. Poesia, absoluto e infinito: três eixos primordiais, três missões dadas à literatura da modernidade. Já explicitamos como a completude da antiguidade não deve ser compreendida sem o empreendimento de um entendimento histórico engenhado pelos classicistas, românticos e idealistas germânicos. A inteireza das formas antigas é concebida somente através de um senso total de ausência nas formas modernas. A crença que funda a ingenuidade épica é a de sua objetividade, cuja coadunação de forma e conteúdo se mostraria perfeita. O paradoxo épico na modernidade só deve ser entendido como uma construção de diagnóstico da própria incompletude da moderna. Buscar os termos esclerosados pós-Kant – Deus, Mundo, Alma (Infinito) – moveu os românticos à formulação de uma metafísica, centrada principalmente na forma literária. Ousar dar nomes àquilo que corre o risco de ficar esquecido e inominável é a missão dessa nova mitologia, pretendendo recorrer, na forma do romance, à objetividade conquistada pela epopeia antiga. No entanto, o estado prosaico que constrói a forma romanesca não poderia permitir o que a forma épica conseguiria: não recair num preceito subjetivo, visto que as formas modernas não detêm a maestria clássica de se coadunar a seus conteúdos. Por isto, para Schlegel, o espírito e a letra só podem ser mediados e compreendidos através do arabesco, da ironia, tornando-se formas de sínteses absolutas de opostos e contraditórios.

Esse preceito faltante da forma e do conteúdo – que marca a forma do romance para Lukács (2009) – demonstra a mesma leitura proposta pelos autores do século XVIII e XIX. Porém, ao legitimar o desterro transcendental como percurso do indivíduo moderno e como natureza da forma do romance, demonstra que o processo de enformação desse gênero já não pode demonstrar uma relação imediata entre as formas que assume e os conteúdos que apresenta.

Ao recondicionar o mote do destino como centro de suas histórias, utilizando-se do Sertão, seus deuses e viventes, bem como suas linguagens, Rosa busca construir uma espécie de nova mitologia. Tornar-se quem se é e quem se pode vir a ser – ou ser a máxima valência de uma mesma dimensão de si – acaba por se enredar na ficção rosiana como uma forma de habitação poética no mundo. Ao escolher o Sertão como dispositivo literário, Guimarães Rosa consegue reconstituir um mundo possível de objetividade, recuperando a condição paradoxal da essência poética da forma do romance, sem decair no subjetivo e individual. Assim, entendendo o problema da nova mitologia não só como a falta de um centro objetivo para repousar, mas também como expressões de compreensão ontológicas do tempo e da forma literária, cremos que o processo edificado por Rosa se aproxime do que Schlegel propusera em *Conversa sobre a poesia*. A proposição da dimensionalidade do tempo perpassada pelo Originário como fonte primordial da possibilidade poética é, ao mesmo tempo, o limite e a pretensão absoluta das formas literárias na modernidade romântica, caracterizando, assim, seu próprio entendimento. O que Rosa, aparentemente, resolve na forma do romance é aquilo que chamaremos de palingenesia da

linguagem, a qual reorienta a objetividade romanesca por meio da poesia. Mas, para tal, precisa constituir todo um universo paralelo – o próprio Sertão e suas personagens –, para, assim, conseguir devolver o aspecto originário da língua e da linguagem.

Ao voltarmos os olhos para a famosa entrevista concedida a Lorenz (1986), vemos como pontos relativos aos gêneros literários e à figuração heroica do mundo são expostas por Rosa de modo vacilante. Mas o que nos interessa é retomar sua própria concepção da orientação da linguagem: “A língua é o espelho da existência, mas também da alma... Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua.” (Lorenz, 1986, p. 79). Afirma, ainda, que sua concepção da linguagem é, antes de tudo, metafísica:

[ROSA] [...] Você, meu caro Lorenz, em sua crítica ao meu livro, escreveu uma frase que me causou mais alegria que tudo quanto já se disse a meu respeito. Conforme o sentido, dizia que em *Grande Sertão* eu havia liberado a vida, o homem, *von der Last der Zeitlichkeit befreit*. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida. [...]

[...] Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem. (Lorenz, 1986, p. 80).

Para traçar a *via sacra* desse roteiro do homem, do deus e do demo, do sertão e do destino, Guimarães Rosa precisara recuperar a dimensão originária da linguagem em si. Rosa só pôde formular modernamente o paradoxo épico na forma do romance ao resolver a equação que tanto atormentara os românticos.

A solução se dá por uma palingenesia da linguagem. Ela não é somente a invenção, como a de Joyce ou Döblin, ela não é somente a construção do novo, mas também a reencarnação da palavra próxima à origem. Só assim a literatura pode, enquanto vida, libertar o homem do peso da temporalidade e, novamente, ofertar-lhe o horizonte saudoso do infinito, fazendo dessa contenda de modos subjetivos distintos em tensão e resistência uma nova mitologia da liberdade, da coragem, da alegria e do destino.

A ironia rosiana frente à ânsia por uma mitologia da completude reside na busca da repetição impossível: a procura pelo caráter épico no interior de uma circunscrição essencialmente romanesca. Assim, Guimarães Rosa nos apresenta uma solução literária para um dos dilemas que tanto marcaram o alvorecer da subjetivação moderna.

Referências

ALMEIDA, Renato. *Sagarana*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 15.845, p. 8, 30 jun. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31981. Acesso em: 1 maio 2026.

AMADO, Genolino. Em torno de um livro singular. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XCII, v. 27, n. 638, p. 7, abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28312. Acesso em: 1 maio 2026.

ARMANGI, Ana Helena Krause. Representações arquetípicas em “A estória de Lélío e Lina” In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 85-100.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Revista Novos Estudos* (CEBRAP), [s.l.], n. 40, nov., p. 7-29, 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7769323/mod_resource/content/1/Davi%20Arrigucci%20%20O%20mundo%20misturado.pdf. Acesso em: 1 maio 2026.

BECKENKAMP, Joãozinho. O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão. *Veritas*, Porto Alegre, v. 2, n. 48, p. 211-237, 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/34794> . Acesso em: 1 maio 2026.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1987.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BORBA, José Cesar. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.809, p. 1-2, 19 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/110523_04/33236. Acesso em: 1 maio 2026.

CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 8045, p. 1-21, jul. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34127. Acesso em: 1 maio 2026.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa* (Fortuna Crítica, nº 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.

CONDÉ, José. O ausente Cornélio Pena. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, v. 15, n. 810, p. 10-26, maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31452. Acesso em: 1 maio 2026.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

COSTA, Ana Maria Luiza da. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 46-73, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26983>. Acesso em: 1 maio 2026.

ESCOREL, Lauro. Nasce um escritor. *Correio da Manhã*, ano XLV, v. 28 n. 15.782, p. 1, Rio de Janeiro, abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31041. Acesso em: 1 maio 2026.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARBUGLIO, José Carlos. O fato épico e outros fatos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 79-95, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45669/49265>. Acesso em: 1 maio 2026.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

HANSEN, João Adolfo. O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. Especial Guimarães Rosa, p. 18-20, 2006. Disponível em: <https://app.box.com/s/xe8wz45230cofqyheo35>. Acesso em: 21 maio 2024.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Editora EDUSP, 2014.

JOBIM, Renato. A volta de Guimarães Rosa. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 8.508, p. 3, 8 abr. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pagfis=32222. Acesso em: 1 maio 2026.

JOLLES, Andre. *Formas simples*. Tradução de Eduardo Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes, Maurício Mendonça Cardozo. Brasília: Editora UnB, 2022.

LEITE, Ascendino. Arte e céu, países de primeira necessidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 7.997, p. 1; 3; 7. 26 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/110523_04/33236. Acesso em: 1 maio 2026.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.779, p. 2, 12 abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=30786. Acesso em: 1 maio 2026.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria de (org.). *Guimarães Rosa* (Fortuna crítica, 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 62-97.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009b. p. 193-245.

MACHADO FILHO, Aires. Um Neo-Regionalista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 7.264, p. 1, 30 jun. 1946. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=28566. Acesso em: 1 maio 2026.

MAIA, Jorge. *Sagarana. Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 5.502, p. 7, 2 de jun. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pagfis=24815. Acesso em: 1 maio 2026.

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. 192 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo. 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641635>. Acesso em: 1 maio 2026.

MILLET, Sérgio. *Sagarana. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 7.228, p. 1, 23 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=27974. Acesso em: 1 maio 2026.

NUNES, Benedito. *A rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. In: PINHEIRO, Victor Sales (org.). Rio de Janeiro: Editora Difel, 2013.

OLIVEIRA, Franklin. *Corpo de baile. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LV, n. 19.364, p. 1, 12 maio 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=61803. Acesso: 1 maio 2026.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira: O poema. A revelação poética. Poesia e história*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

PORTELA, Eduardo. Um romance síntese. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LVI, n. 19.537, p. 10, 1 dez. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_06/69951. Acesso em: 1 maio 2026.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1958.

RAMOS, Gabriel Loureiro Pereira da Mota. *Antecedentem creavit consequens*: Friedrich Schlegel's ontology of time and literary forms in "Rede an die Mytologie". *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 61-74, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/200792>. Acesso em: 1 maio 2026.

RAMOS, Gabriel Loureiro Pereira da Mota. *Saudade do infinito*: ensaios de metafísica romântica I. Belo Horizonte: Quixote+DO, 2024.

REGO, José Lins do. *Sagarana*. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XCII, n. 27.631, p. 3, 26 abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28187. Acesso: 1 maio 2026.

REGO, José Lins do. *Sagarana*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1946a. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consultaaoacervo/?navegacaoPorData=194019460510C&edicao=Vespertina>. Acesso em: 1 maio 2026.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*: (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Ática, 1976.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo. In: *Textos escolhidos – Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 1-37.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. Aditamento à “Introdução (1803)”. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Ideias para uma filosofia da natureza*: prefácio, introdução e aditamento à introdução. Tradução, prefácio, notas e apêndices de Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001a. p. 119-147.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001b.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Historical-critical introduction to the Philosophy of Mythology*. Tradução de Mason Richey e Markus Zisselsberger. Albany: State University of New York Press, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Da essência da crítica e outros textos*. Tradução de Bruno C. Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*: seguido de *Conversa sobre a poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Dialeto dos fragmentos*. Organização, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.

SCHMIDT, Antonio Frederico. Sagarana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.796, p. 2, 4 maio 1946. Disponível

em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=31096. Acesso em: 1 maio 2026.

SCHÜLER, Donaldo. O épico em *Grande sertão: veredas*. In: CESAR, Guilhermino (org.). *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Editora da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1969. p. 47-76.

SILVEIRA, Alcantara. *Corpo de Baile*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXXVI, n. 10.957, p. 3, 27 maio 1956, p. 3, 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pagfis=43499. Acesso em: 1 maio 2026.

SUASSUNA, Ariano. Encantação de Guimarães Rosa. *Revista Estudos Universitários*, Recife, n. 4, p. 73-95, out./dez., 1967. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/estudosuniversitarios/article/view/256496/42756>. Acesso em: 1 maio 2026.

VARELA, Maria Helena. *O heterologos em língua portuguesa: elementos para uma antropologia filosófica situada*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1996.