

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

MÁRCIA DENISE ASSUNÇÃO DA ROCHA

**O HERÓI NA INTERPRETAÇÃO E NA RECEPÇÃO CRÍTICA
DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

BELÉM
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

MÁRCIA DENISE ASSUNÇÃO DA ROCHA

**O HERÓI NA INTERPRETAÇÃO E NA RECEPÇÃO CRÍTICA
DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

BELÉM
2012

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Rocha, Márcia Denise Assunção da, 1987-

O Herói na interpretação e na recepção crítica de Grande sertão: veredas / Márcia Denise Assunção da Rocha, orientador, Sílvio Augusto de Oliveira Holanda. --- 2012.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2012.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Grande Sertão Veredas – Crítica e interpretação. 2. Literatura - Estética. 3. Ficção brasileira- História e crítica. 4. Heróis na literatura. I. Título.

CDD-22. ed. 801.93

FOLHA DE APROVAÇÃO

MÁRCIA DENISE ASSUNÇÃO DA ROCHA

*O HERÓI NA INTERPRETAÇÃO E NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE GRANDE SERTÃO:
VEREDAS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: 28 de fevereiro de 2012

Conceito: EXCELENTE

Banca Examinadora

Professor: Odalice de Castro Silva

Instituição: Universidade Federal do Ceará

Professor: Lilia Silvestre Chaves

Instituição: Universidade Federal do Pará

Professor: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Universidade Federal do Pará

Só se pode estudar aquilo com que primeiro se sonhou.

(Bachelard)

Para todo grande crítico, as criaturas no mundo da ficção têm a mesma realidade que as criaturas de carne e osso têm para os romancistas, e é através daquelas que se chega, muitas vezes, à compreensão destas.

(José Geraldo Nogueira Moutinho)

Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão.

(João Guimarães Rosa)

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.

(Riobaldo)

AGRADECIMENTOS

Tudo tem a sua “hora e vez”. Aqui, é chegada a hora de agradecer aqueles que, de forma direta e indireta, contribuíram para a conclusão desta etapa tão sonhada de minha jornada acadêmica, mesmo tendo em mente que não é desta vez que estas palavras poderão traduzir meus sentimentos diante do quanto estas pessoas contribuíram para meu crescimento pessoal e profissional:

Primeiramente, agradeço a Jeová, meu Deus, que em sua grandeza e em sua supremacia, me concedeu bênçãos intraduzíveis em palavras. Assim, simbolizo aqui meu agradecimento à Fonte de toda sabedoria e poder.

Agradeço aos meus pais, José Dugan e Maria Gorete, por todos os sacrifícios, pelo apoio infinito, pelos silêncios necessários, por suportarem meus “altos e baixos” emocionais e acadêmicos e por despertarem em mim o anseio pela literatura que me conduziu à estrada que agora trilhar.

Ao meu querido irmão, Danilo, o meu “Miguilim”, por toda a motivação, ternura e força, por sempre acreditar em mim.

Agradecimento especial ao Prof. Dr. Sílvio Holanda, grande espelho de profissionalismo e dedicação às Letras. Obrigada por seu valioso apoio e sábia orientação; não apenas por ter sido um excelente professor e orientador, mas por ser o Sílvio Holanda.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA, pela oportunidade e pela estrutura.

Às coordenadoras do Mestrado: Marília Ferreira e Germana Sales, pela cordialidade, atenção e presteza dispensada.

À FAPESPA, Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Pará, pelo apoio financeiro e oportunidade de dedicação exclusiva à pesquisa, o que me possibilitou alçar voos maiores na busca pelo conhecimento.

Ao grupo EELLIP, Estudos Estético-recepcionais em Literatura de Língua Portuguesa. Sem dúvida, todos vocês estão incorporados a esse trabalho pelo compartilhamento de idéias, incentivo e apoio que deram.

À turma do Mestrado de 2010, pelos diálogos literários profícuos e enriquecedores.

Agradeço afetuosamente às Mestras: Prof.^a Dr.^a Socorro Simões e Prof.^a Dr.^a Lilia Chaves, por me provocarem a desvendar os segredos da narrativa e do poema, e pelos ensinamentos que estão para muito além da sala de aula. Vocês me mostraram que ser Mestre é de fato, uma arte.

Ao companheiro de todas as horas, Helder Ferreira, com que descobri que “amizade dada é amor” (ROSA, 1956, p. 156).

Agradeço a todos os meus amigos, e especialmente aos que estiveram ao meu lado nessa jornada, são eles: Anderson Kiroviski, Alan Dantas, Daniela Gaia, Delmira Rocha, Elizandra Reis, Emma Sheppard, Flávio Pimentel, Karla Alessandra, Mariana Alves, Patricia Cezar, Priscila Lira, Regiane Santos, Rosa Bentes e Sarah Portal. Vocês me ensinaram, à luz da sabedoria riobaldiana, que amigo é “ a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou — amigo — é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é” (ROSA, 1956, p. 139). Obrigada a todos por partilharem comigo as alegrias, as tristezas, os sorrisos e as lágrimas. Eu cresci ao firmar laços com cada um de vocês!

Aos secretários do Mestrado em Letras, Marcela Maués e Eduardo Ribeiro, que sempre atenderam às solicitações de ajuda.

E também aos queridos e prestativos bibliotecários da Biblioteca Setorial do Mestrado em Letras: Rejane Santos, Regina Castro, Edward Almeida e aos bolsistas Érica Gama, Ingrid Zahlout e Raido de Souza, pelos olhares e corações sempre atentos.

A minha mãe,
por me ajudar a compreender, a cada dia, a dimensão da vida.

SUMÁRIO

RESUMO	009
ABSTRACT	010
INTRODUÇÃO	011
1. O HERÓI, ENTRE A PAIXÃO E A CRÍTICA	015
1.1. A trajetória do herói: A partida.....	020
1.2. O herói épico.....	021
1.3. O herói trágico.....	024
1.4. O herói medieval.....	027
1.5. O herói romanesco.....	031
1.6. O herói demoníaco.....	035
1.7. O herói moderno.....	038
1.8. O herói e o leitor.....	040
2. O HERÓI E O LEITOR EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> — UM ESTUDO DE CARÁTER HERMENÊUTICO	047
2.1. <i>Grande sertão: veredas</i> : grandes veredas interpretativas.....	049
2.2. Riobaldo: um herói de muitas faces.....	051
2.2.1. Riobaldo: herói épico-medieval.....	054
2.2.2. Riobaldo: herói trágico.....	060
2.2.3. Riobaldo: herói romanesco demoníaco.....	064
2.2.4. Riobaldo: herói moderno.....	071
2.3. Riobaldo e o leitor.....	073
2.3.1. Experiência estética e hermenêutica literária em <i>Grande sertão: veredas</i>	074
2.3.2. Padrões interacionais de identificação com o herói.....	076
2.3.3. O herói Riobaldo e o leitor: identificações possíveis.....	078
3. A CATEGORIA ESTÉTICA DO HERÓI NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> — UM EXAME ESTÉTICO-RECEPCIONAL	085
3.1. Veredas da crítica diante do herói de <i>Grande sertão: veredas</i>	088
3.1.1. Leituras críticas sobre o herói épico-medieval em <i>Grande sertão</i>	094
3.1.2. Leituras críticas sobre o herói trágico em <i>Grande sertão: veredas</i>	100
3.1.3. Leituras críticas sobre o herói demoníaco em <i>Grande sertão: veredas</i>	103
3.1.4. Leituras críticas sobre o herói híbrido moderno em <i>Grande sertão: veredas</i>	105
3.2. Novos horizontes de expectativa da crítica diante do herói rosiano.....	111
CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

RESUMO

O presente estudo constitui-se em uma leitura fincada nos moldes estético-recepcionais do romance *Grande sertão: veredas*, do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967). Após um estudo histórico-artístico das categorias de heróis apresentadas no decorrer da história literária universal e analisadas pela crítica, tais como na epopéia (herói épico), no medievo (herói medieval), na tragédia (herói trágico) e no romance (herói romanesco), incluindo a categoria de herói formulada por Georg Lukács: o herói demoníaco, bem como o herói na modernidade (herói moderno), apresentar-se-á um exame diferenciado da figura da *persona* baseado na tipologia teórico-crítica jaussiana de herói, que, por sua vez, será utilizado para consideração de um estudo interpretativo e de recepção crítica sobre a personagem na obra rosiana, sobretudo a partir de 1956. Dessa forma, demonstrar-se-á que a atualidade do tema é sustentada pelas obras literárias, que se oferecem como objetos de interrogação para o pensamento crítico, renovando os princípios teóricos de cada época. Para tanto, a análise volta-se para o estudo de importantes nomes da crítica literária no Brasil e no exterior, cuja seleção se deu em função da categoria do herói, tais como Manuel Cavalcanti Proença (1958), Mario Vargas Llosa (1966), Antonio Candido (1969), Walnice Nogueira Galvão (1972), Benedito Nunes (1982), Davi Arrigucci Jr (1994), José Antonio Pasta Jr (1999) e Ettore Finazzi-Agrò (2004), com a finalidade de compreender e explicitar a importância da reconstrução do horizonte de expectativa a partir da tríade hermenêutica que permite ao leitor participar da gênese do objeto estético, expandindo seu contexto e significações.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande sertão: veredas*. Herói. Recepção crítica.

ABSTRACT

The present dissertation consists of a reading based in the aesthetic molds of the novel *Grande sertão: veredas*, by the writer Guimarães Rosa (1908-1967). After an art-historical study of the types of heroes presented in the course of universal literary history and analyzed by the critics, such as in the epic (epic hero), in the medieval (medieval hero), in the tragedy (tragic hero) and romance (hero romanesco), including the hero category hero formulated by Georg Lukács: the demonic hero, as well as the hero in modernity (modern hero), there is in the present work a differentiated examination of the figure of the *persona* based on Jaussian model, which will be used for consideration of an interpretive and critic reception study of the character in Rosa's work, especially since 1956. This way, it will demonstrate that current theme is sustained by the literary works that offer themselves as objects of questioning for critic thought, renewing the theoretical principles of each era. Thus, the analysis turns to a critic study of some major authors of literary criticism in Brazil and abroad, whose selection is according to the hero categories, like Manuel Cavalcanti Proença (1958), Mario Vargas Llosa (1966), Antonio Candido (1969), Walnice Nogueira Galvão (1972), Benedito Nunes (1982), Davi Arrigucci Jr. (1994), José Antonio Pasta Jr. (1999) e Ettore Finazzi-Agrò (2004) with the aim of understanding and explaining the importance of reconstruction of the horizon of expectation from the hermeneutic triad, that allows the reader to participate in the genesis of the aesthetic object, expanding its context and meaning.

KEY-WORDS: *Grande sertão: veredas*. Hero. Critic reception.

INTRODUÇÃO

Sertão: êstes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra.
(Guimarães Rosa)

As palavras do jagunço Riobaldo, transcritas na epígrafe acima¹, soam como um convite irresistível para nos enveredar por vias complexas na travessia do livro em que ele habita. Tal livro constitui-se em uma das obras de maior impacto na literatura brasileira, obra em que se pode encontrar “tudo para quem souber ler, [pois] nela tudo é forte e belo, impecavelmente realizado”², a obra multidimensional de João Guimarães Rosa³ (1908-1967) — *Grande sertão: veredas*, publicada em 1956.

Nessa travessia arriscada, muitos são os perigos. “A arte de Rosa é terrivelmente difícil”⁴, não só pela linguagem experimentalista que revolucionou uma época, mas principalmente pelo fato de que conjugados a essa linguagem está a magia e o mistério da própria vida, pois se “o sertão está em toda parte”, onde houver humanidade, haverá a travessia. Mas, para empreender essa travessia, é vital reconhecer que nesse mundo-sertão, ler/“viver é muito perigoso”, já que “o sertão é o terreno da eternidade, [...] onde o homem é o **eu** que ainda não encontrou um **tu**”⁵.

Se o texto íngreme inicial consegue atrair e envolver o leitor de forma “mágica e irresistível”⁶, que adentra nos meados de seus espaços, é porque o sertão está mesmo muito além dos limites geográficos impostos. O sertão aparece, então, “como uma forma de aprendizagem sobre a vida, sobre a existência [...] do homem”⁷.

Desse modo, observamos que a experiência do texto converge com a experiência do mundo, a experiência da própria vida — fator este que torna a obra, apesar de dificultosa, fascinante para o leitor e o ouvinte, de forma que, apesar de já se terem passado 55 anos de sua escrita, a interpretação de *Grande sertão: veredas* continua em aberto, constituindo um desafio constante para seus leitores, em uma travessia sem fim.

¹ Esta dissertação respeita a grafia da época da primeira publicação da obra em 1956.

² CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 21.

³ A obra literária de Guimarães Rosa compreende um livro de poemas, *Magma*, 1936; coletâneas de contos: *Sagarana*, 1946; *Primeiras Estórias*, 1962; *Tutaméia* (Terceiras Estórias), 1967; *Estas Estórias*, 1969; *Ave Palavra*, 1970; novelas: *Corpo de Baile*, 1956 e um romance, *Grande sertão: veredas*, 1956. Foi com a publicação de seu único romance que a obra rosiana ganhou projeção na crítica brasileira — crítica agora consolidada —, sendo saudada como verdadeira obra-prima.

⁴ RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de *Primeiras estórias*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988, p. 45.

⁵ BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.104.

⁶ *Idem, ibidem*, p.100.

⁷ *Idem, ibidem*, p.160.

Obra multifacetada, de múltiplas dimensões, *Grande sertão: veredas* é um livro que “provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe”⁸, configurando-se, agora muito mais que no passado, um clássico, e talvez no futuro (mas apenas o porvir poderá revelar), transistórico.

Na incessante nuvem de discursos que planam sobre a obra de Rosa, muitos são polarizados em eixos históricos, sociológicos, políticos, filosóficos, psicológicos, geográficos, científicos, religiosos, e até mesmo esotérico-metafísicos, ultrapassando em muito o campo literário. Esses discursos revestem-se, assim, de um caráter interdisciplinar, podendo dialogar também com discursos de diversos outros campos artísticos, tais como o do cinema, o da música e o das artes plásticas, sem nunca esgotar suas potencialidades. Tem-se, portanto, uma obra como “equivalente do universo”⁹, que não pode ser reduzida em suas possibilidades criativas, críticas e interpretativas.

Nas mais diversas análises sobre o romance rosiano, mesmo as que não são fixadas em um plano estritamente literário, o elemento estético do herói ganha fôlego e revela-se ponto de maior especulação, cujos limites parecem extrapolar o texto literário, de forma que, não raramente, os críticos literários convergem na opinião de Adonias Filho em “A ficção de Guimarães Rosa”: “As estórias que se abrem, os episódios que se acionam, as passagens e as situações surgem a serviço da personagem —Riobaldo”¹⁰.

O fato de a recepção crítica de *Grande sertão: veredas* voltar-se, por mais de cinco décadas, para a questão do herói, é força motriz para esse trabalho. Portanto, em seu primeiro capítulo, propõe-se analisar a figura do herói, conforme esta foi apresentada no decorrer da história literária universal e como esta foi exposta e analisada pela crítica: Na epopéia (herói épico), na tragédia (herói trágico), no medievo (herói medieval) e no romance (herói romanesco), incluindo-se ainda a categoria de herói formulada por Georg Lukács (o herói demoníaco), bem como o herói na modernidade (o herói moderno), desaguando na vertente teórica da Estética da recepção legada por Hans Robert Jauss, segundo o qual, para a reconstrução de horizontes de determinado elemento estético, “é imprescindível a compreensão da literatura pertencente ao passado remoto”¹¹.

Após uma análise diacrônica da figura da personagem, pautada em análises que

⁸ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 12.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 13.

¹⁰ ADONIAS FILHO. A ficção de Guimarães Rosa. In: ADONIAS FILHO *et al.* *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969, p. 20.

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 35.

atravessaram décadas e se mostram ainda atuais sob a ótica moderna, dada a imensa tradição em teoria e crítica literária sobre o tema, recorreu-se à exposição de alguns autores representativos, do Estruturalismo à Hermenêutica literária, como o já referido Georg Lukács, E. M. Forster, Vladimir Propp, Northrop Frye e Hans Robert Jauss.

O desafio de vincular a teoria a uma obra literária tomou proporções ampliadas ao nos depararmos com uma análise interpretativa voltada para *Grande sertão: veredas* — obra sobre a qual muitos estudiosos renomados se debruçaram. Todavia, esse desafio, ao invés de intimidar a análise, impulsionou-a. Observamos que os estudos literários contemporâneos apontam para uma concepção da personagem votada para a identificação do leitor com a mesma e esse é o mote condutor para a segunda parte deste trabalho, cujo olhar é direcionado para a interpretação do elemento estético do herói na narrativa de *Grande sertão*.

Assim, o segundo capítulo deste estudo concentra-se em discutir o conceito de personagem, considerando os postulados da Estética da Recepção, na versão proposta pelo teórico-crítico medievalista alemão Hans Robert Jauss (1921-1997), que formulou um projeto pretensioso de renovação da história literária. Dessa forma, a Estética da Recepção serve como objeto de interrogação para o pensamento crítico exposto nesse trabalho, renovando assim, os princípios teóricos da história social e literária por meio de uma abordagem hermenêutica do herói, estética essa que pensa o ato hermenêutico como uma tríade composta pelos procedimentos de *compreensão*, *interpretação* e *aplicação*, imbricados e realizados no ato interpretante, privilegiando, portanto, uma dimensão estética do texto, sob a ótica da modernidade.

Com base na bibliografia rosiana sobre a obra, foi possível expor um panorama com os principais aspectos estéticos relacionados à caracterização do personagem na narrativa de Riobaldo. Para tanto, contou-se com um acervo crítico importante, no qual figura, entre outros, o nome de Benedito Nunes, na busca da reconstrução de horizontes de leitores sobre o elemento heroico na obra *Grande sertão: veredas* em que ele arranca “uma nuvem de discursos” de leitores, sejam estes leitores comuns ou críticos.

O embasamento teórico-crítico apresentado no primeiro e discutido no segundo capítulo, fundamentado na dialética da hermenêutica literária que postula que o sentido de uma obra é constituído pela colaboração de diferentes vozes, do passado e do presente, é o fundamento de que uma obra está sempre em movimento dialeticamente sincrônico e diacrônico. É sob o prisma desses estudos estético-recepcionais que o terceiro capítulo se volta para a bibliografia crítica sobre a monumental obra *Grande sertão: veredas* que emerge

como um campo privilegiado de trabalho. Desde a sua publicação, em 1956, muitos são os discursos críticos que se avolumam sobre a obra de Guimarães Rosa, uns em tom de louvor, outros de ataque, o que pode ser convertido em profícuo trabalho para traçar uma história estético-recepcional. Desde que as primeiras críticas se fizeram, a narrativa tem sido submetida a diversas expectativas de leitores, tornando possível traçar o seu horizonte de perspectivas pelos ecos das leituras de gerações do passado que se mesclam com as dos leitores da contemporaneidade. A recepção crítica de *Grande sertão: veredas*, que se volta, sobretudo, para o estudo do herói, é o campo de exploração do terceiro capítulo deste trabalho.

Desse modo, a análise pauta-se em examinar como a recepção crítica da obra rosiana compreendeu a categoria do herói em *Grande sertão: veredas*, a partir de sua publicação em 1956, levando em consideração a teorização feita por Jauss, segundo a qual se tem como a história da literatura “um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”¹².

Dentre os pensadores que se debruçaram sobre o relato labiríntico da obra de Rosa, voltamo-nos para aqueles cujo trabalho intelectual se revelou seminal. Dentre estes, destaca-se Manuel Cavalcante Proença (1958), Antonio Candido (1969), Benedito Nunes (1969), Walnice Nogueira Galvão (1972), Mario Vargas Llosa (1966/1991), Davi Arrigucci Jr (1994), José Antonio Pasta Jr (1999) e Ettore Finazzi-Agrò (2004). Estudamos também a produção crítica mais recente, tais como as assinaladas em teses e dissertações, com a finalidade de compreender e explicitar a importância da reconstrução do horizonte de expectativa a partir da tríade hermenêutica que permite ao leitor participar da gênese do objeto estético, expandindo seu contexto e significações.

Este trabalho diferencia-se pelo exame, sob a perspectiva hermenêutica de Jauss, da contribuição crítico-teórica realizado na narrativa rosiana, sobretudo da figura da personagem, a partir de sua publicação até a contemporaneidade, visando a contribuir para a ampliação dos estudos sobre a referida obra, gerando uma “Fusão de horizontes”¹³, em que se evidenciará que a compreensão de uma obra literária, tal qual *Grande sertão: veredas*, não se encerra, mas reinicia-se, sempre que houver por parte do leitor o desejo de travessia.

¹² JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 37.

1

O HERÓI, ENTRE A PAIXÃO¹⁴ E A CRÍTICA

O herói é o centro do mundo.
(Joseph Campbell)

A frase escolhida como epígrafe desse capítulo é ponto de partida e força motriz principal para este estudo por vias estético-artísticas que visa a analisar como a figura estética do herói na literatura mundial adquiriu diferentes configurações mediante as constantes transformações no mundo — de seu nascimento, no mito até os dias atuais, no romance — e a demonstrar como estas diferentes configurações exercidas pelo herói podem ser renovadas à luz dos estudos estético-recepcionais, na modernidade.

Independentemente do tempo, da etnia, da língua ou da religião, pessoas do mundo inteiro sentem-se atraídas pela narrativa. Como disse Roland Barthes, semiólogo francês, “inumeráveis são as narrativas do mundo. [...] A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.”¹⁵

Sem dúvida, as histórias são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo. Assim sendo, a narrativa é uma forma de conhecimento, similar à própria realidade.

Em similitude ao pensamento de Roland Barthes quanto à narrativa e à sua presença no mundo, a corrente fenomenológica do imaginário de Jean Paul-Sartre expõe que, o texto artístico preenche uma necessidade humana importante, que é a “de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo”¹⁶. De acordo com tal pensador, ao perceber o objeto como essencial, o sujeito adquire a sua essencialidade. É por isso que o contato do sujeito com o objeto artístico

¹⁴ Importa esclarecer a escolha da palavra paixão no título deste capítulo: Segundo o *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, a palavra paixão advém do latim *passione-*, e corresponde ao ato de suportar, de sofrer, como a paixão (drama de) de Cristo (MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, v. 4, 7. ed. 1995, p. 281). Por outro lado, no *Dicionário de termos literários*, define-se a palavra paixão como (1) “Emoção ou sentimento profundo e impetuoso”; (2) “Sentimento intenso ou entusiasmo em relação a alguma coisa” (SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 336). É de acordo com a definição do *Dicionário de termos literários* que o termo foi empregado no presente trabalho. Todavia, a duplicidade do termo remete ao caráter dual que muitas vezes a figura do herói, tal qual o trágico, pressupõe: Sentimento profundo e sofrimento.

¹⁵ BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-20.

¹⁶ SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever? In: *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p. 34.

é uma atividade dialética que como “um estranho pião, só existe em movimento”¹⁷, ou seja, é por meio do ato da leitura que o leitor, por intermédio do imaginário, torna-se capaz de “criar, de desvendar criando, de criar pelo desvelamento”¹⁸. É justamente essa condição do imaginário que nos permite compreender como os elementos estruturais da obra literária, tais como a ação, o espaço, o tempo e as personagens, apesar de só existirem enquanto a obra está em movimento concreto e, ao mesmo tempo, imaginário, são capazes de espelhar uma realidade essencial, mesmo sendo fictícia.

Ademais, é vital perceber que o texto fictício dialoga com o real, como Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*¹⁹, evidencia. Diz o autor que “o texto literário é uma figura fictícia; isso significa, em princípio, que ele carece dos atributos necessários do real”²⁰. Assim, é preciso ter o conhecimento do real e de atos de fala para entender uma obra, pois os textos utilizam os objetos do real juntamente com a fala das pessoas para seus personagens e dessa forma, “o discurso ficcional faz uma seleção das mais diferentes convenções que existem no mundo histórico”²¹, de forma que a criação literária se torne fruto da junção entre “imaginação e conhecimento”²².

Apesar da universalidade e da enorme variedade de narrativas, é possível identificar seus elementos estruturais. Dentre seus elementos constitutivos, há um que é considerado por muitos estudiosos como sendo seu principal fator de atração. Trata-se da figura da *personagem*. A pluralidade de personagens construídas nas narrativas pode ser considerada seu principal fator de atração, visto que seus episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados e geram uma identificação do leitor com a personagem. “A literatura greco-romana dava tão grande importância à personagem que distinguia os gêneros literários pelos caracteres dos protagonistas”²³.

O primeiro olhar sobre a figura da *persona* situa-se na Grécia antiga — lugar de pensadores que impulsionaram o conhecimento no mundo Ocidental. A rigor, o primeiro teórico que desenvolveu um estudo reflexivo sobre a categoria do personagem foi Aristóteles (384-322 a.C). Na época aristotélica, deparamo-nos com o conceito da *mimesis*²⁴,

¹⁷ SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever? In: *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p. 35.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 37.

¹⁹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 101.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 114.

²² FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é o herói*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.51.

²³ D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: Prolegômenos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 92.

²⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973, p. 445.

evidenciando o trabalho do poeta diante da realidade e aos modos que encontra de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade.

Aristóteles, conforme sua conceituação do poético como imitação da realidade, diferenciava as obras de *mimese* superior das de *mimese* inferior. As primeiras têm por protagonistas seres superiores à média humana; os heróis da épica e da tragédia são deuses, príncipes ou nobres. As de *mimese* inferior têm como agentes ou pacientes seres iguais ou inferiores a nós; é o caso dos protagonistas da poesia cômica, satírica e lírica.²⁵

Em sua *A Poética*²⁶, o Estagirita conceitua o poético como imitação da realidade e diferencia as obras de *mimese* superior da de *mimese* inferior, ou seja, da imitação de “indivíduos de elevada ou de baixa índole”²⁷. Ao apresentar uma tipologia de personagens com base na ação, que pode ser superior ou inferior, temos por protagonistas seres superiores ou elevados em comparação com a média humana, como os heróis da epopeia e da tragédia (deuses, príncipes, nobres, etc.), e os protagonistas de *mimese* inferior, que são agentes ou pacientes iguais ou inferiores a nós; é o caso dos protagonistas da comédia.

Interessa-nos observar que o objeto da imitação constitui-se como um critério distintivo entre os gêneros literários (espécies de poesia).²⁸ Segundo Hans Robert Jauss, a classificação aristotélica de personagens serve também como ponto de partida para os níveis de identificação estética entre o herói e o leitor, propostos pelo medievalista alemão em sua obra *Breve apologia da experiência estética*²⁹ — a que nos ateremos mais à frente.

Na obra *A ficção e as imagens da vida*, o filósofo e crítico americano William Gass observa que, a partir de Aristóteles, tem brotado um enxurrada internacional de opiniões sobre o valor e a função das personagens. A forma como essas imagens humanas, fruto da ficção, são fixadas na memória do leitor “como presença viva”³⁰, instigam “desde os gritos de admiração, de horror, de prazer ou de surpresa [...] evocados de pessoas inocentes até os observadores tartamudeios da crítica mais erudita e severa”³¹, porém são os fatores mais instigantes dessa forma de arte. De fato, “um grande personagem desperta infinito interesse;

²⁵ D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: Prolegômenos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 92.

²⁶ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p.445.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 444.

²⁸ É importante ressaltar que além do objeto, Aristóteles considera como distintivos para a imitação os meios (ritmo, melodia, metro) e a maneira ou modo (narração/representação).

²⁹ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

³⁰ GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 42.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 43.

seu fascínio nunca desvanece”³². Assim, este capítulo intitula-se apropriadamente “O herói: entre a paixão e a crítica” e visamos a apresentar o fascínio e paixão que este tipo de personagem provoca, bem como de que forma a crítica o tem explorado.

Etimologicamente, a palavra *personagem* (derivado da forma latina *persona* (*m*): máscara), corresponde aos seres que vivem dramas e situações dentro da narrativa. No ensaio “Literatura e Personagem”, o professor Anatol Rosenfeld aproxima a *personagem* da ficção à figura da *pessoa* humana. Segundo o estudioso, a personagem pode ser considerada representante da realidade, que inclusive confere ao mundo exterior maior significação e riqueza, por conseguir apreender aspectos dispersos da realidade de forma consistente, qual ser vivo projetado em orações. Evidencia-se, nesse moderno estudo estético, que a ficção é o lugar em que “os seres humanos se tornam transparentes”³³, logo:

É [...] a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. [...] [Assim,] em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção.³⁴

Classificar a personagem que, em muitos textos literários modernos, tem extrapolado os limites da ficção, constitui um desafio. Mesmo assim, na tentativa de explicitar seus limites ao domínio do literário, diversos teóricos da literatura apresentam um estudo sincrónico, estrutural, sobre este elemento estético que permeia a maior parte dos gêneros literários.³⁵

Em geral, as personagens são classificadas quanto ao relevo como: protagonistas, deuteragonistas e figurantes. A personagem principal — o herói ou a protagonista — é fundamental para o desenvolvimento da ação, na qual possui um papel central. Já a personagem secundária mais relevante — a deuteragonista — desempenha um papel menos importante do que o do herói no desenvolvimento dos acontecimentos, e, por sua vez, os figurantes são personagens considerados acessórios. Evidencia-se, dessa maneira, que é a protagonista — o herói — que representa na ação narrativa “o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vetores que configuram funcionalmente as outras personagens”³⁶. É ele,

³² GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 43.

³³ ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 31.

³⁴ CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 21, 31.

³⁵ Não nos ateremos à classificação de um único autor sobre a personagem. Faz-se importante salientar que estudos propedêuticos ordenados sobre a estrutura literária, tais como os de Massaud Moisés e Vitor Manuel de Aguiar e Silva são expositivos sobre o tema.

³⁶ SINICROPI *apud* AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1986, p. 699.

portanto, que consubstancia os outros elementos na narrativa.

“O herói é o centro do mundo”³⁷. Essa frase de Joseph Campbell deixa evidente a importância deste elemento na narrativa e na própria história da humanidade, e essa frase serviu de mote condutor para este estudo por vias estético-artísticas que visa a analisar como a figura estética do *herói* adquiriu diferentes configurações mediante as constantes transformações no mundo, de seu nascimento até os dias atuais, bem como a demonstrar como estas diferentes configurações exercidas pelo herói podem ser renovadas à luz dos estudos estético-recepcionais na modernidade. Na realidade, a figura da pessoa heroica sempre

Fascinou os homens de todas as culturas e de todas as épocas como nenhum outro tema. [...] ele representa as grandes esperanças e os profundos anseios da humanidade. O herói nos fascina tanto porque pura e simplesmente ele personifica o desejo e a figura ideal do ser humano. [...] Reencontramo-nos nos seus medos e sofrimentos, nos seus combates, vitórias e derrotas, na sua luta pela sobrevivência.³⁸

No decorrer da história da ficção literária, a figura da personagem, mais especificamente o *herói*, adquiriu diferentes configurações e representações ideológicas. A “epopeia do tempo” revela-nos que a personagem de ficção acompanha o tempo da realidade, ou seja, configura-se de forma diferente conforme a época existente, pois os seus episódios de vida formam um liame num tempo e num espaço limitado.

O estudioso Flávio Kothe, ao falar da importância da figura do herói na narrativa, e por extensão, na vida, explica-nos que o herói “é a dominante que ilumina” a narrativa:

As narrativas são sistemas cujas dominantes geralmente têm sido algum tipo de herói [...] Enquanto dominante, o herói é, portanto, estratégico para decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente. Este não é um problema apenas literário, mas atinge a todas as narrativas, seja qual for seu veículo. [...] Se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema. Rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pagadas do sistema social no sistema das obras.³⁹

Conforme evidenciado, pensar a questão da personagem significa, necessariamente, “rastrear o percurso e a tipologia do herói”, ou seja, percorrer alguns caminhos trilhados pela

³⁷ CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1994, p. 46.

³⁸ MÜLLER, Lutz. *O Herói*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 106.

³⁹ KOTHE, Flávio René. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985, p. 7.

crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto. Nesse ponto, convém iniciarmos este estudo estético-artístico com o intuito de analisar como o elemento estético do herói adquiriu diferentes configurações mediante as constantes transformações na literatura — de seu nascimento aos dias atuais.

1.1. A TRAJETÓRIA DO HERÓI: A PARTIDA

Além disso, não precisamos correr sozinhos o risco de aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo.

(Joseph Campbell)

Em nossa análise da trajetória do herói, decidimos guiar-nos pelo esquema proposto por Joseph Campbell na obra *O Herói de Mil Faces*⁴⁰. Campbell divide o percurso do herói em três fases principais: a partida, a realização e o retorno.

Se a partida se dá com a saída do herói do mundo comum, o lugar tópico, para atender a um chamado de aventura como desafio, nossa partida se dará ao adentrarmos no mundo artístico, atendendo ao anseio desafiador de estudar e elencar o herói na literatura mundial ao longo das eras. Assim, é essencial o ritual de iniciação, proposto pela Academia, de forma que possamos relacionar estes conhecimentos com as teorias e as críticas em voga, a fim de trilhar caminhos duradouros que possam nos conduzir a pontes inovadoras de sentidos e, só então, poderemos traçar o retorno ao mundo comum, aonde retornaremos enriquecidos.

Herói — do latim *heros*, *ōis* e este, por sua vez, do grego ζῥως — significa guardião, defensor, aquele que nasceu para servir. Os heróis são marcados essencialmente por duas virtudes: a *timé*, que é a honorabilidade social, e a *areté*, que se refere à sua excelência, que mantém o herói fiel a si mesmo. Tais virtudes os habilitam a vencer os obstáculos sobre humanos que se inserem em suas vidas. É de acordo com os ideais da *timé* e da *areté* que se comporta a primeira categoria crítica de herói que nos propomos a estudar: o herói épico. Nesse ponto, convém iniciarmos nossa partida.

⁴⁰ CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1994.

1.2. O herói épico

O herói épico é o sonho de o homem fazer a sua própria história.
(Flávio Kothe)

Na epopeia, deparamo-nos com uma era em que, segundo Georg Lukács, ainda “não há nenhuma interioridade, [...] nenhuma alteridade para a alma”⁴¹. Assim a alma do herói ainda não atenta aos reais perigos de descoberta que as aventuras a serem empreendidas e vencidas trazem consigo. Desse modo, o herói não coloca a sua própria alma — a sua interioridade — no jogo da descoberta, pois desconhece que pode perdê-la e tampouco imagina que deverá buscá-la. Sobre este painel do “mundo” épico, o filósofo húngaro acrescenta:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como um pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos.⁴²

Observamos assim, neste *locus*, a presença marcante das divindades, que coexistem com os heróis. Assim, no painel épico, heróis e divindades habitam em conexão de forma harmoniosa. O herói da epopeia, portanto, é o herói épico, que está atrelado ao destino (que lhe é dado como uma “dádiva” dos deuses). Assim sendo, o herói não contesta o destino, apenas o cumpre. Ademais, ele visa cumprir seu destino em obediência aos valores do seu povo. A ação e o caráter aventureiro são-lhes inerentes, pois estão amparados pelas divindades, ratificando a certeza da teologia heroica. E por estarem mimetizados pela interferência das divindades, o seu destino acaba repercutindo no seu povo. Temos aí a representatividade do herói.

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo [...] seu objetivo não é [...] o de uma comunidade. [...] O destino universal [...] confere conteúdo aos acontecimentos; e o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende-o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida.⁴³

⁴¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 26.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 26-27.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 67- 68.

Do todo orgânico que compõe o mundo épico, jamais pode ser destacada uma interioridade por meio da personalização heróica, pois, como vimos, na epopeia, ocorre a coincidência entre “existência e essência”, “ser e destino”, “aventura e acabamento”, de modo que o herói da epopeia incorpora e expõe não um “destino pessoal”, mas coletivo. Ele encarna, portanto, valores eternos e o seu destino confunde-se com o da comunidade épica, que vê sua sorte nele cristalizada.

O maior poeta que deu forma artística ao mito do herói épico foi, sem dúvida, o grego Homero⁴⁴. A epopeia por excelência na literatura ocidental, a *Ilíada*, retrata muito bem o destino e a representatividade do herói diante do destino. No canto I da *Ilíada*⁴⁵, a fundação da glória do herói principal, Aquiles — filho de um rei com uma deusa⁴⁶ — funda-se no apoio dos deuses. Este herói, ao partir em direção a Tróia, vai arrasando seus inimigos, em ira devoradora mesclada com o sentimento de humanização que vai adquirindo no desenrolar da narrativa⁴⁷. Com o apoio das divindades, Aquiles consegue as armas e a força necessária para cumprir seu destino, que, aliás, será o destino da sua nação: liderar a vitória grega sobre Tróia — destino já “univocamente determinado”⁴⁸ pelos deuses —, com a qual é homenageado como o mais sublime dos heróis.

Assim, são vistas a totalidade e a representatividade do herói épico. Lukács ratificou tais características ao dizer que “na ação da *Ilíada* — sem começo e sem fim — floresce um cosmo fechado numa vida que tudo abarca”⁴⁹. É exatamente este o conceito que, como vimos, permeia o ideal heroico da epopeia. São os “senhores do mundo” — reis, príncipes, etc. — que definem qual é e de quem é o ideal heroico.

A totalidade e representatividade do herói épico também são elementos explorados na literatura de língua portuguesa, cujo símbolo máximo está no herói Vasco da Gama, que, em suas viagens e lutas, representa simbolicamente o povo português no poema épico *Os Lusíadas*, de Camões.

Entretanto, é mister notar que “a epopeia é um sistema em que o épico é dominante, mas

⁴⁴ Atribui-se a este “lendário” poeta cego da região da Jônia, Grécia Antiga, no século VIII a. C, a autoria dos poemas épicos *Ilíada* e *Odisséia*, que reúnem sagas heróicas do povo grego que eram transmitidas oralmente por ele ao povo. Todavia, não há provas concretas de sua existência. Para os mais céticos, Homero é também uma construção fictícia.

⁴⁵ Convém ressaltar que a ira de Aquiles é o tema básico da *Ilíada*. Ira, de *mênis*, é a primeira palavra do poema e este é o tema que permeia toda a obra, o que se revela nas inúmeras batalhas apresentadas nela.

⁴⁶ Aquiles era filho de Peleu, Rei de Mirmidon na Tessália, e da ninfa Tétis, sendo, portanto, descendente de Zeus.

⁴⁷ A humanização de Aquiles por meio dos eventos da guerra é um importante tema da narrativa da obra.

⁴⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Suzi F. Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 9.

⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p. 54.

não exclusivo”.⁵⁰ Nela, a exemplo da *Odisseia*, podem aparecer personagens antiépicas e há momentos de queda ou rebaixamento do herói.

Poema épico fundamental no cânone ocidental, a *Odisseia* — em parte uma sequência da *Ilíada* — está centrada principalmente no herói grego Odisseu e seu longo retorno para o lar, após a Guerra de Tróia. A representatividade do herói é bem evidente, no entanto, há momentos evidentes de falhas e rebaixamento do herói Odisseu. A falha mais evidente que Odisseu ostenta é a sua arrogância e seu orgulho (do seu próprio erro), ou *hybris*. À medida que navega para longe da ilha dos ciclopes, Odisseu grita seu próprio nome, em ato de soberba, e se orgulha de que ninguém pode derrotar o “Grande Odisseu”. Os ciclopes jogam, então, a metade superior de uma montanha sobre ele, e rezam para seu pai, o deus do mar, *Posídon*, dizendo que ele cegou um de seus filhos; isto enfurece o deus, o que o faz impedir o retorno de Odisseu a seu lar por muitos anos.

Quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza. A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da “condição humana”, transcendendo a doutrinação que lhe é inerente. [...] à medida que o herói épico decai em sua “epicidade”, ele tende a crescer em sua humanidade e nas simpatias do leitor/ espectador. [...] ele não se esgota em enfrentar as dificuldades e vencer no fim.⁵¹

O sofrimento do herói, como no caso de Odisseu, é um aprendizado e instiga a empatia do leitor⁵², porque no *pathos* do herói Odisseu, há de fato um objetivo: a queda de Troia já traçada pelo destino. Apesar de alguns momentos inglórios, Odisseu “acerta o alvo” que lhe permite se reintegrar a Ítaca e retornar a sua casa, ao seio de sua esposa Penélope — com o consentimento dos deuses. Assim, o herói mitológico, tido como invencível, é substituído pelo herói épico (cujas características divinas são mescladas com as humanas). Dessa forma, o herói épico transforma-se, nas palavras de Kothe, em “o grande pinheiro indicador dos caminhos da história.”⁵³

⁵⁰ KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985, p. 14.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 13-14.

⁵² Ressalta-se que os *aristoi* eram o público principal das sagas épicas, que eram declamadas pelos *aedos*, de forma que os aristocratas identificavam-se com as virtudes guerreiras dos heróis épicos, que os consideravam como sendo seus antepassados, e tal identificação preenchia uma necessidade humana universal: a capacidade de superação dos limites impostos. É por essas questões que o herói épico não é encontrado apenas em narrativas gregas, como aqui se exemplificou, mas também em culturas de diversas outras nacionalidades, tais como entre os romanos, os hebreus e os persas.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 14 -15.

1.3. O herói trágico

Uma situação trágica existe quando o homem é mais nobre do que as forças que o destroem.

(George Orwell)

Na epopeia, “vida e essência” coincidem em seus pilares estruturais. O *locus* harmônico existente revela a íntima ligação entre os deuses, o herói e a comunidade, cujo destino, por sua vez, está cristalizado nas ações do herói. Todavia, posteriormente, com “a perda da imanência da essência, essa coincidência rompe-se”⁵⁴. Assim, uma nova forma é produzida: a tragédia.

O mundo da epopeia responde à pergunta: como pode a vida tornar-se essencial? Mas a resposta só amadureceu como pergunta quando a substância já acenava de longa distância. Somente quando a tragédia respondeu, configurando, à pergunta de como a essência pode tornar-se viva, tomou-se consciência de que a vida como ela é perdera a imanência da essência. [...] O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado.⁵⁵

Se “o herói épico é o sonho de o homem fazer a sua própria história, o herói trágico é a verdade do destino humano”.⁵⁶ Temos aqui denotado uma aproximação entre os dois. Entretanto, isso sugere um afastamento, pois, embora na tragédia ainda exista um *locus* mítico, há o rompimento com a predeterminação dos deuses. Temos, então, no herói trágico, essencialmente grego, “a verdade do destino humano”.

Ele vai aparecendo como trágico à medida que se desenrola a tragédia que ele mesmo desenvolve com a força do destino. A tragédia (= ode do bode) se origina com uma cerimônia religiosa em que um bode era sacrificado em favor da comunidade, para expiar-lhe as culpas. O herói trágico é, originariamente, um bode expiatório. Diz-se que “bom cabrito não berra”. Mas o herói trágico, pelo contrário, é um bode que berra ao ser sacrificado, expõe publicamente o que lhe acontece, enquanto o destino, com mãos de ferro, pendura-o de cabeça para baixo e se prepara para cortar-lhe o pescoço. [...] O herói trágico é um carvalho em que caem os decisivos raios do destino.⁵⁷

⁵⁴ LACERDA, Aristóteles de Almeida. *Dom Quixote e Fogo morto: Um estudo comparado*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João Pessoa, 2006, p. 10.

⁵⁵ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p. 31-32.

⁵⁶ KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985, p. 15.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 13-14.

Há no herói trágico uma tentativa de libertar-se das amarras do *fatum*, destino imposto pelos deuses, e dirigir sua própria vida. Seria isso possível? Consideremos como exemplo a tragédia de *Édipo rei*, de Sófocles e busquemos a resposta a essa pergunta.

Na tentativa de esquivar-se do fim terrível que lhe fora previsto pelo oráculo de Delfos, de que mataria o pai e casaria com a mãe, Édipo abandona seu reino, Corinto. Parte para Tebas e no caminho acaba matando um desconhecido em uma altercação, sem saber que era o seu próprio pai. Chegado a Tebas, efetua um ato heróico, ao libertar o povo da Esfinge, um monstro metade mulher e metade leão, que devorava os viajantes que não conseguissem desvendar o seu enigma. Pelo seu ato, Creonte, irmão de Jocasta e regente em Tebas pela recém-morte do rei Laio, dá-lhe o trono e lhe oferece a rainha em casamento. Com ela, Édipo tem um casamento feliz e vários filhos. Até que uma misteriosa epidemia instala-se no reino e começa a dizimar seus habitantes. A catástrofe, para fazer uso de um termo aristotélico, se dá quando Édipo descobre por meio de Tirésias que ele é o “responsável” por toda a tragédia que assola seu reino. Édipo, sem saber, matara seu pai e casara com sua mãe. O assassino a quem ele procurava é ele mesmo (reconhecimento). Em face de tal monstruosa revelação, Jocasta se suicida e Édipo vaza os olhos e é expulso da cidade.

Com base no exposto, podemos dizer que o núcleo central da tragédia sofocliana consiste na pergunta de Tirésias a Édipo: “Sabes, ao menos, de quem nasceste?”⁵⁸

O drama de Édipo consiste então no descobrimento de sua verdadeira filiação:

Eis aí minha origem,
Nada pode mudá-la:
Por que eu renunciaria
Saber de que nasci?⁵⁹

A força do *Fatum* não falha e as ações de Édipo conseguem um resultado oposto ao que se esperava. É aí que reside a ironia da tragédia: Édipo, que foge de Corinto para não cometer o crime de matar seu pai e casar-se com a sua mãe, acaba encontrando em Tebas seus verdadeiros genitores e cumprindo a determinação do destino. Encontramos aqui a resposta que buscávamos. Sim, o herói trágico não consegue libertar-se das amarras do *Fatum*. O erro de Édipo é justamente tentar desenlaçar-se do *Fatum*. Daí, tem-se a *peripécia* — passagem de um estado para o seu contrário.

Ao desafiar o *fatum*, Édipo desafia a si mesmo. Fechado em sua auto-suficiência, ele

⁵⁸ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 31.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 76.

nega-se a acreditar na palavra profética de Tirésias e acusa a Creonte de traição. De sua *hybris*, ele não pode se desvencilhar, pois a ironia trágica é que na tentativa de fuga, o homem trágico cumpre o seu destino.

Édipo lamenta seu destino inelutável, ao dar-se conta de que passou pelas três etapas que, segundo Aristóteles, compõem os elementos da tragédia: *harmatia*, *hýbris* e *moira*. A *harmatia* aristotélica é a falha trágica que leva o homem ao infortúnio, que o faz passar da dita para a desdita. A *hýbris* é a insolência, é a transgressão daquilo que é justo. É a supervalorização das forças do herói. A *moira* — a medida de todas as coisas — personifica o fado, o destino, aquilo que a cada um cabe em sorte na vida. Após passar pela *hamartia*, que ocorre quando Édipo deseja esquivar-se de seu destino, fugindo de seu reino, ele é tocado pela *hýbris*, em sua insolência pela não-aceitação de seu destino. Ao chegar à *moira*, ele lamenta:

Oh! Ai de mim! Então no
final tudo seria verdade! Ah! Luz do dia,
que eu te veja pela última vez, já que
hoje me revelo o filho de quem não devia
nascer, o esposo de quem não devia ser, o
assassino de quem não devia matar⁶⁰

Na descoberta de seu saber vital, a peripécia desagua na *anagnórisis* — o reconhecimento, a tomada de consciência — que por sua vez, prepara o terreno para a *katastrophé*. Também na voz do coro, que faz “ressoar a tragédia, observamos a essência do trágico que reside em Édipo rei”⁶¹:

Ah, nobre e caro Édipo! Assim o leito
nupcial viu o filho após o pai entrar no
mesmo porto terrível!
Como pôde, como pôde o campo lavrado
Por teu pai te suportar por tanto
Tempo, sem revolta, ó desgraçado⁶²

Na procura de si, Édipo realiza, inconscientemente, o *fatum* que lhe havia sido predeterminado, mas fundamentalmente o que acontece é uma aceitação do destino como fruto do seu ato, isso tudo sob o prisma do herói trágico. Sobre essa considerada “a mais

⁶⁰ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&P, 2009, p. 84.

⁶¹ Lukács explica que o surgimento do coro tem como sentido artístico “conduzir a essência, situada além de toda a vida, à vivacidade e à plenitude [...] Ele pode fazer ressoar em palavras grandiosas o sentido lírico de todo o drama, [...] pode cristalizar toda a lírica da situação e do destino.” (LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p. 40).

⁶² SÓFOCLES. *Op. cit.*, p. 86.

perfeita das tragédias gregas”⁶³, o professor de Mitologia, Junito Brandão, afirma tratar-se de

um drama de *krísis*, de uma “escolha” e sobretudo um drama de concausância, isto é, suas personagens agem livremente, para que seu destino inelutável se cumpra plena e integralmente.⁶⁴

A essência do trágico reside na forma oximórica da coexistência da inocência e culpabilidade do herói. Ele peca, é verdade, mas não por querer pecar, mas porque o Fado assim determinara, já que pesa sobre ele uma maldição ancestral da qual não pode escapar. Sua *hybris* é, portanto, atávica. A força inelutável do *Fatum* é expressa retoricamente pela figura da *peripécia*, definida por Aristóteles como “a súbita mutação dos sucessos, no contrário”⁶⁵, quer dizer, as ações humanas conseguem um resultado oposto do então esperado. Levando em consideração tais aspectos, podemos concordar com as palavras de Pierre Vernant sobre a autopunição de Édipo: “[...] a dureza de um castigo que suporta serenamente sem tê-lo merecido, o elevam acima da condição humana, ao mesmo tempo que o separam da sociedade dos homens.”⁶⁶

Assim sendo, apesar de toda a degradação por que passa a personagem, sua superioridade enquanto herói é mantida. De fato, o herói trágico deixa a passividade na epopeia, afastando-se do caráter modelar, mas ao mesmo tempo, tornando-se “um carvalho em que caem os decisivos raios do destino”⁶⁷.

1.4. O herói medieval

Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori...
[As senhoras, os cavaleiros, as armas, os amores...]
(Ariosto)

A Idade Média é conhecida de forma errônea e negativa como “Idade das Trevas”. Todavia, tal epíteto reflete uma incompreensão básica deste período, também foco de nossa pesquisa — a estética literária medieval. As canções de gesta, a lírica provençal e os romances de cavalaria são gêneros que marcaram uma estética que iluminou a Cultura e a

⁶³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 43.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 43.

⁶⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 119.

⁶⁶ VERNANT, Jean-Pierre. Esboços da vontade na tragédia grega. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y.H. Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 50.

⁶⁷ KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985, p. 14.

Literatura Ocidental⁶⁸ de forma particular.

Considerado um dos maiores divulgadores “das ideias aristotélicas”⁶⁹, o epicurista romano do século. I a. C, Quinto Horário Flaco (65-8 a.C), buscou enfatizar fortemente em seus escritos a ligação entre a vida moral e a vida ética na esfera da personagem, constituindo assim uma pedagogia imitativa das ações nobres do homem, “com a finalidade de formar eticamente o leitor”⁷⁰. Em Horácio,

os seres ficcionais não são apenas reproduções do homem como deve ser, mas também de modelos a serem imitados por todos aqueles interessados em atingir a excelência moral. Ou seja, a personagem identifica-se com o homem não apenas em virtude do seu caráter mimético, mas também enquanto proposição de uma moralidade humana que supõe e exige imitação.⁷¹

É, portanto, sob o prisma ético-moralista do herói como representante do homem e do mundo ideal que encontramos na literatura que floresceu na Idade Média — o herói medieval — condensado em heróis que são nobres, príncipes e cavaleiros e que exibem características tais como as comentadas por Erich Auerbach, em uma das maiores obras da Crítica Ocidental, *Mimesis*⁷²: “coragem, honra, fidelidade, respeito mútuo [e] maneiras refinadas”⁷³, entre outras, que reforçam seu caráter de representação ideal e perfeita visando o cumprimento da “tarefa da salvação da humanidade”⁷⁴.

A exemplo dessa categoria de herói, realizada por um especialista em representação da sociedade medieval na literatura ocidental, Erich Auerbach cita, em sua obra monumental *Mimesis*, um romance cortês da segunda metade do século XII, *Yvain*, de Chrétien de Troyes, escritor e menestrel francês. Em *Yvain*, desenrola-se a narrativa do cavaleiro Calogrenante que sai à cata de aventuras, sozinho, armado com todas as suas armas, “assim como um cavaleiro deve estar”⁷⁵ e após passar por algumas provações, encontra uma torre onde lhe é

⁶⁸ De acordo com Arnold Hauser em *História Social da Arte e da Literatura*, a Idade Média está dividida em três períodos culturais diferenciados. São eles: a economia natural do início da era, a cavalaria da Alta Idade Média e a cultura burguesa urbana que prevaleceu no final desta era. (HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995). É no segundo período — a cavalaria da Alta Idade Média — que se desenvolvem as novelas de cavalaria. O herói medieval pertencente a essas novelas espelha a excelência moral que deve ser imitada pelos homens a que desejam alcançar.

⁶⁹ SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 18.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁷² AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Suzi F. Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 119.

⁷⁴ SEGOLIN, Fernando. *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁵ AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 119. No texto original: “si come chevaliers doit estre”.

dispensada a generosa acolhida do dono do castelo e de sua filha, “uma donzela bela e amável”⁷⁶ que lhe faz companhia “no mais belo prado do mundo”⁷⁷ para aguardar até um agradável jantar⁷⁸. No jantar, o cavaleiro recebe elogios e agradecimentos por sua presença, bem como a solicitação do dono de que retorne, quando for possível. Após a partida, o cavaleiro depara-se com uma aventura mágica em um bosque “com tremendos ventos e tempestades”⁷⁹, da qual, até então, ninguém conseguira sair vivo, mas ele é bem-sucedido nesta façanha e consegue retornar ao castelo, onde é novamente bem recebido. Sete anos depois, Calogrenante surpreende, com sua narração, também os cavaleiros da Távola Redonda do Rei Arthur. O herói revela-se um verdadeiro cavaleiro e herói da Távola Redonda.

Erich Auerbach nota nesta aventura características mágicas e fantásticas que fazem com que a narrativa assemelhe-se a um “conto de fadas”⁸⁰, ao mesmo tempo que ela espelha a sociedade feudal num molde idealista de seus costumes reais. Assim, evidencia-se que “a autorrepresentação da cavalaria feudal nas suas formas de vida e nas suas concepções ideais constitui o propósito fundamental do romance cortês”⁸¹. Logo, certamente,

A atmosfera feérica é o próprio ar que se respira no romance cortês, que não quer exprimir somente as formas exteriores de vida, mas também, e sobretudo, as representações ideais da sociedade feudal de fins do século XII. Assim chegamos ao cerne da sua essência, na medida em que esta se tornou significativa para a história da apreensão literária do real.⁸²

Ao dar ênfase ao aspecto moralizante, unindo formas exteriores e interiores da vida humana, o herói medieval contribuiu decisivamente para uma tradição empenhada em avaliar a personagem a partir dos modelos humanos, conforme explicita Fernando Segolin:

O período medieval, sob o influxo dos princípios cristãos, não cessa de formular indagações acerca da moralidade da Arte, preocupado que está em inseri-la na heróica tarefa da salvação da humanidade. Em virtude disso, a personagem conserva sua força representativa, uma vez que só na medida em que os seres ficcionais mantêm suas marcas humanas é que se podem

⁷⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Suzi F. Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 119. No texto original: “une pucele bele et jante”.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 119. No texto original: “et plus bel praelet del monde”.

⁷⁸ Note-se que a generosidade, a nobreza de sentimentos e a hospitalidade servem bem aos ideais e virtudes cavaleirescos.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 110.

⁸⁰ O autor assim explica a sua observação: “Todos os muitos castelos e palácios, lutas e aventuras dos romances cortesios [...] são do país dos contos de fadas, pois sempre emergem como brotados do chão”. (*Idem, ibidem*, p. 113) De fato, as circunstâncias de cunho sócio-político e econômico nunca são explicitadas. O mágico e o aventureiro é que preenchem os espaços do esclarecimento.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 114.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 116.

constituir em fonte de conhecimento e aprimoramento moral.⁸³

Assim, com o herói medieval encontramos muitas recriações mitológicas, como a do Rei Arthur e Lancelot, formando uma “epopeia medieval”⁸⁴, mas também nos deparamos com alguns personagens reais como o macedônio Alexandre, o Grande, o francês Roland e o alemão Sigfrido, na *Canção dos Nibelungos*. Observa-se, dessa forma, que o romance medieval espelha a vivência cortês, o imperialismo dos princípios cristãos e o idealismo guerreiro. O florescimento da concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio torna-se evidente na Idade média. Segundo Hans Jauss, esse hiato gera uma identificação admirativa no leitor, o que por sua vez, pode conduzi-lo à ação.

Aliadas às qualidades do herói épico, como se viu, aos seus ideais de aventura, honra e representatividade, as características do herói medieval revelam-se épicas em seus ciclos heróicos⁸⁵. Contudo, note-se que estes últimos estão mais próximos da condição humana em “um processo de transformação, pela interferência do poeta [ou escritor], que a partir dele busca a compreensão da essência humana, tendo e transmitindo prazer na descoberta”⁸⁶. Dessa maneira, acabamos por encontrar em tais seres características que se revelam, em muitos casos, contraditórias e dicotômicas, fazendo com que a natureza do herói revele-se ambivalente em muitos casos. Este traço também foi notado por Flávio Kothe, que afirmou: “não há uma grande obra de arte que não una os contrários”.⁸⁷

A partir da segunda metade do séc. XVIII, a concepção horaciana do estatuto da personagem entra em declínio, junto com o sistema de valores da estética medieval, que começa a perder sua homogeneidade e sua rigidez. Entra em ascensão um tipo herói que, segundo Georg Lukács, em sua obra pré-marxista *A teoria do romance*, atende melhor ao gosto da burguesia: o herói romanesco. Todavia, mesmo com o fim da Idade Média, o interesse pelo herói da cavalaria não cessou. Prova disso são as obras do Renascimento e do Romantismo que revelam estreita ligação com este tipo de herói. Interessante ressaltar que o escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) parodiou as novelas de cavalaria⁸⁸ como gênero no seu romance *Dom Quixote de La Mancha*⁸⁹.

⁸³ SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 20.

⁸⁴ FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é o herói*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 58.

⁸⁵ Todavia, note-se que o ar feérico torna-se um tanto disperso da realidade.

⁸⁶ FEIJÓ, Martin Cezar. *Op. cit.*, p. 52.

⁸⁷ KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985, p. 14.

⁸⁸ Dom Quixote vive sob a alucinação de que está realmente vivendo na época áurea da cavalaria, quando esta já não era a realidade da sua época e envolve-se em aventuras que se revelam tragicômicas ao leitor.

⁸⁹ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* teve seis edições no mesmo ano de sua publicação. A obra pode ser lida em mais de sessenta línguas. Depois da Bíblia, é o livro mais traduzido da literatura universal, e o

1.5. O herói romanesco

A personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa sua existência.

(Beth Brait)

Conforme apresentado até o presente ponto, no percurso diacrônico da figura do herói nas narrativas através do tempo, da epopeia até chegar à narrativa atual, com o herói romanesco, diversas foram as concepções e configurações desempenhadas pelo herói. É nesse momento histórico, do advento da burguesia, que o herói, perde seu estatuto de *personagem de ficção* e aproxima-se mais das *peçoas*, como seres que apresentam caráter próprio e individualidade.

O heróis romanescos são os seres fictícios, os elementos “mais atuantes”⁹⁰ da arte romanesca moderna, configurada do século XVIII ao início do século XX. A intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. Diferentemente da epopeia, da tragédia e da narrativa medievla, no romance observamos a presença do mistério, do fluxo da interioridade, do inesperado e até mesmo do absurdo, como fica evidente nas narrativas de autores tais como Fiodor Dostoiévski, James Joyce, Marcel Proust, Virgínia Woolf, Franz Kafka e outros.

É dessa maneira que a personagem surge como o que há de mais “vivo” na estrutura do romance, gerando a possibilidade de “adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.”⁹¹, de forma que conforme mencionado pelo professor Antonio Candido em sua exposição sobre “A personagem no romance”, “a relação entre ser vivo e ser fictício” seja concretizada através da manifestação da personagem, tornando-se elemento vital e concretizador do romance.

Sob as luzes do século XX, o diálogo sobre a personagem e o problema do romance se intensificou. Ao observar que no romance “tudo se funda na natureza humana”⁹², o teórico Edward Morgan Forster publica, em 1927, o livro *Aspectos do romance*, em que ele apresenta com propriedade os elementos estruturais (com ênfase à personagem), deste que é um dos mais importantes gêneros literários da modernidade, o romance. Em sua obra, Forster

romance mais lido em todo o mundo. É uma obra que, apesar do tempo, permanece sendo de grande importância literária.

⁹⁰ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 80.

⁹¹ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004, p. 54.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 66.

aproxima o material fictício ao material humano, ao dizer que os seres ficcionais tem “muitas facetas, como qualquer ser humano”⁹³ e que, por meio deste, “tem-se a maravilhosa sensação de profundidade humana”⁹⁴, de modo que em muitos momentos lhe parece conveniente dar às personagens o título de “Pessoas”⁹⁵:

O romancista [...] tem uma gama bastante mista de ingredientes para manejar. Tem a estória, com a sequência de tempo expressa como “e depois... e depois...”; ele poderia contar uma boa estória sobre os pinos de boliche, mas não, prefere narrar uma estória sobre seres humanos, e incorpora a vida por valores tanto quanto a vida no tempo. Os personagens aparecem quando evocados, mas cheios de um espírito de rebeldia. Por terem tão numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, em consequência, frequentemente incorrem na traição do esquema principal do livro. “Escapolem”, ficam “fora de controle”; são criações dentro de uma criação, muitas vezes destoando dela; se receberem completa liberdade, destroam o livro; se forem mantidas com demasia severidade, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna.⁹⁶

Constata-se a inovação do olhar de Forster ao elemento da personagem romanesca, em que heróis e heroínas emergem como as personagens principais e que podem muito bem retratar, “ser”, pessoas comuns como o leitor, o que gera um hiato de identificação entre a obra e o leitor, segundo Hans Robert Jauss. Mas a maior inovação da análise literária das personagens realizada por Forster reside na divisão que este estabeleceu entre os tipos de personagens, que segundo ele, podem ser “personagens planas” (*flat characters*) e “personagens esféricas” (*round characters*).

Forster explica que as personagens planas são absolutamente reconhecíveis quando aparecem — reconhecíveis pelo lado emocional do leitor, não pelo olhar meramente visual que nota a recorrência de um nome próprio [e, dessa forma, atuam como] “entes inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias”.⁹⁷

Ao contrapor a personagem plana à redonda, Forster expõe que “o teste do personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente [... uma vez que] é ele que “harmoniza a raça humana” com outros aspectos da obra”⁹⁸. Emma Bovary, personagem principal do romance *Madame Bovary* (1857), do escritor francês Gustave Flaubert, é o

⁹³ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004, p. 87.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 88.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 65. Conforme nota-se no capítulo 3 de seu livro, Forster afirma: “Como [os] atores de uma estória normalmente são seres humanos, pareceu-me conveniente dar a este aspecto o título de “Pessoas”.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 84.

⁹⁷ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004, p. 86.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 94.

exemplo máximo da heroína, pessoa que não está mais presa às estruturas sociais, mas que surpreende o leitor com uma interioridade. O estudo “despretensioso e agudo”⁹⁹ realizado por Forster lançou luzes ao estudo da personagem como elemento crítico.

De fato, na mistura realizada pelo autor entre o herói do romance e os outros personagens é que está a “capacidade de mexer com o leitor”¹⁰⁰, de forma que no romance, o herói — nascido no mito e iniciado no romance pela tarefa de descoberta de si (nós) mesmo(s) — aproxima-se aqui ainda mais das características humanas, sendo portanto, “personagem vivo”¹⁰¹, rompendo com os confins do livro.

Contemporâneos de Forster, autor explorado acima, os Formalistas russos¹⁰² aperceberam-se da necessidade de uma atividade crítico-teórica desvinculada das relações miméticas entre obra e mundo (obra-sistema) e desenvolveram uma nova postura face ao objeto literário, ao buscar na literatura seu conjunto de signos que poderiam despertar diferentes significações, dando a personagem o seu verdadeiro *status* quando submetida ao movimento da “trama”. Para se formar tal concepção de personagem, os estudos do teórico russo Wladimir Propp, em sua *Morfologia do conto*, tiveram notável importância pelo enorme alcance de suas teses, que abriram novas perspectivas ao estudo dos seres ficcionais na narrativa.

Ainda no século XX, outros olhares foram lançados sobre este elemento, no intuito de clarificar o conceito da personagem no romance e desvendar os mistérios de sua criação. Nesse ínterim, “o herói se tornou, portanto, não apenas uma categoria que faz parte da criação, mas um motivo de reflexão”¹⁰³.

Durante esse espaço de tempo, no inverno de 1914-15, um jovem estudioso em posição íntima de veemente repúdio contra a Guerra Mundial, redigiu um ensaio denominado *A teoria do romance*, sobre a estrutura do romance e com um olhar diferenciado sobre o herói deste tipo de estrutura. Neste, ele deixava claro seu repúdio não só à guerra, mas também à sociedade burguesa da época. Percebeu o jovem que tais ideias partiam de uma postura apenas

⁹⁹ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 63.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 95.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 181.

¹⁰² Segundo Tzvetan Todorov, na escritura do prefácio de *A estética da criação verbal*, de Bakhtin, na estética formalista a literatura encontra “sua justificação” em si mesma, ou seja, “seus próprios elementos constitutivos”, dentre estes, o herói, conferem a significação necessária para a análise das obras. Os formalistas russos também foram contemporâneos da Nova crítica norte-americana, que, por sua vez, analisava a personagem como elemento integrante de um sistema. [Cf. TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 6].

¹⁰³ FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é o herói*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 77.

subjetiva, utópica, que como ele mesmo afirmou, nem sequer no plano da intelecção mais abstrata havia na época algo que mediasse sua “postura subjetiva com a realidade objetiva.”¹⁰⁴ O método adotado por esse jovem foi o de um produto típico das ciências do espírito, o que segundo ele, levaria a uma “rejeição categórica”¹⁰⁵. Este jovem, admirador da filosofia hegeliana, foi Georg Lukács¹⁰⁶ (1885-1971). Para nós, seu método não é passível de rejeição (conforme ele próprio afirmara), mas digno de estudo e consideração.

O que veremos agora é como o trabalho de Lukács é viável no estudo da categoria do herói, visto que, em seu ensaio, ele estabeleceu uma tipologia romanesca com fulcro na ação do personagem. Ao analisar as categorias e chegar ao romance (a epopeia burguesa), que se caracteriza justamente pela ruptura entre o herói e o mundo, ele distinguiu três categorias de heróis problemáticos no romance ocidental até o século XIX: o idealismo abstrato, o romantismo da desilusão e o romance de educação.

Nos termos de Lukács, a ação de cada herói vai estar vinculada ao grau de inadequação entre o herói e o mundo. No primeiro tipo, o herói do idealismo abstrato, ocorre o estreitamento da alma pela ação demoníaca contínua à qual o herói se entrega. No segundo, o herói do romantismo de desilusão, ocorre o inverso: o alargamento do interior, da alma, em detrimento da intervenção do mundo, pois há a passividade e a penetração na interioridade do herói. Já na terceira estrutura, o romance de educação, o tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade concreta.

As classificações e análises de Lukács são viáveis em muitos textos do último século. Como a categoria do herói problemático do idealismo abstrato (o herói demoníaco) é viável para aplicação em muitos romances da contemporaneidade, dos séculos XX e XXI, palco de profundas transformações em todos os níveis da vida humana, em que o homem tem mais perguntas do que respostas? Tentaremos responder a essa resposta a seguir.

¹⁰⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p. 8.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹⁰⁶ Georg Lukács nasceu em Budapeste, Hungria, e teve como maior influência de seu desenvolvimento intelectual Kant e Hegel. Entre suas primeiras obras fulgura *A teoria do romance* (1916), de aspiração hegeliana. Todavia, em 1918, Lukács adere ao Partido Comunista, ligando-se radicalmente à teoria social de Marx, em sua dimensão política e estética. A partir de então, produziu obras de aspiração marxista, tais como *História e consciência de classe* (1923) e *O romance histórico* (1962). Permaneceu ligado ao marxismo por toda a sua vida, de forma que é considerado por muitos críticos como “o Marx da estética”. Todavia, ressalta-se que nesse trabalho, analisamos a obra de Lukács relacionada ao problema do herói e da forma literária no romance que segue os passos de Hegel, ou seja, ligada ao pessimismo cósmico e não à estética marxista. Para mais informações sobre Lukács, recomenda-se a leitura da obra: LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2010, 296 p.

1.6. O herói demoníaco

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca.

(Georg Lukács)

Segundo Georg Lukács, “a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance.” Assim, “o romance é a epopeia de uma era¹⁰⁷ para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.”¹⁰⁸

A concepção de Lukács foi influenciada por Hegel e sua abordagem histórico-filosófica. Em sua *Estética*, Hegel assinalava a discrepância entre a transformação do caráter nacional da epopeia e o desejo de fazer perdurar o gênero nos moldes antigos. Dever-se-ia reconhecer nos tempos modernos o distanciamento em relação à epopeia sem ser preciso, contudo, renunciar ao que caracteriza a epicidade. Nesse sentido, diz Hegel, nas “esferas da vida nacional e social dos nossos dias abriu-se um campo ilimitado, no domínio épico, para o romance, o conto e a novela.”¹⁰⁹

Em *A teoria do romance*, ao retomar a indicação de Hegel e tornar o romance o gênero mais representativo da modernidade, o próprio subtítulo da obra demonstra a preferência classicista: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Assim, a epicidade caracteriza tanto a “origem” quanto a “meta” do próprio narrar, pois é ela o índice do sentido de unidade.

Conforme já verificamos, na epopeia, o herói e o mundo estão em consonância e a presença das divindades é algo marcante e determinante para manter tal ligação. Tal harmonia é a reveladora da totalidade. Por outro lado, no romance, passamos a observar uma ruptura entre o herói e o mundo. É essa cisão que caracteriza o romance, segundo Lukács. No entanto, mesmo assim, isso não exclui a totalidade. A totalidade subsiste na estrutura do romance, vigorando de uma forma abstrata. Aqui encontramos o liame entre tais gêneros. Sobre a totalidade do romance, Lukács ratifica o seu caráter abstrato ao afirmar:

¹⁰⁷ Lukács concebe o romance como “epopeia burguesa”, mas a difere claramente da de caráter eminentemente clássico, sim, ele diferencia as eras da epopéia clássica e do romance. Na era clássica, o homem tem no universo a sua casa e move-se como um todo completo e equilibrado num mundo de significado imanente. No romance, essa integração harmoniosa é estilhaçada e o herói busca dar forma aos seus desejos em um mundo já “abandonado por deus”.

¹⁰⁸ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 55.

¹⁰⁹ HEGEL, Georg. W. F. *Estética — A arte e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimaráes, 1993, p. 70.

A totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente, razão pela qual também um sistema atingível nesse caso — a única forma possível de totalidade fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade — pode ser apenas um sistema de conceitos deduzidos e que, portanto, em seu caráter imediato, não entra em apreço na configuração estética. Sem dúvida, esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo.¹¹⁰

Levando em consideração tais pontos importantes acerca da totalidade na epopeia e no romance é que podemos chegar à conclusão de que se “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.”¹¹¹ O romance, como herdeiro do gênero épico, dá forma à totalidade extensiva da vida. Aprofundando-nos no conceito da totalidade, vejamos o seguinte trecho:

O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio — alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar [...] ¹¹²

No romance, diferentemente da epopeia, não há a presença das divindades. O romance repousa sobre um fundamento abstrato, e dessa forma o ser humano é entregue a sua própria sorte e passa a estar em dissonância com o mundo e a realidade. Sujeito e realidade se opõem, sem um vínculo harmônico e passa a haver um alheamento do herói em relação à exterioridade. É por isso que Lukács afirma: “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus.”¹¹³

O herói problemático é revelado quando o abandono divino revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos.”¹¹⁴ Tal abandono conduz a um trágico conflito entre as limitadas intenções naturais do herói e suas ilimitadas aspirações sobrenaturais. E essa dualidade entre a alma e o mundo é característica do herói romanesco, que também será chamado por Lukács de herói demoníaco.

¹¹⁰ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 70.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 60.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 84.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 89.

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 99.

Para melhor entendermos a concepção do herói demoníaco que, combativo, sai a campo, vale a pena observar a definição que o próprio Lukács lhe confere:

O demonismo do estreitamento da alma é o demonismo do idealismo abstrato. É a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal; que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma; que, com a crença mais autêntica e inabalável, deduz do dever-ser da ideia a sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência a priori como o resultado de um feitiço nela operado por maus demônios, feitiço que pode ser exorcizado e redimido pela descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais.¹¹⁵

O herói do idealismo abstrato é o oposto do herói da epopeia. Estará apartado de Deus e ao tomar seu caminho para a realização de seu ideal, fica em total falta de conexão com a realidade. Esquece assim, a distância entre ideal e ideia, entre *psique* e alma. Dessa forma, o herói demoníaco permanece em sua *idée fixe* e em conflito com o mundo. Por não ter ações pautadas na reflexão e na ponderação e, mesmo assim sair em busca de aventuras de forma insaciável, demoníaca, observa-se nesta tipologia do herói que:

A alma do herói repousa, fechada e perfeita em si mesma, como uma obra de arte ou uma divindade; mas essa essência só pode exprimir-se no mundo exterior em aventuras inadequadas, que apenas para o enclausuramento maníaco em si mesmo não têm poder de refutação; e seu isolamento, à semelhança de uma obra de arte, separa a alma não somente de cada realidade externa, mas também de todas as regiões na própria alma não aprisionadas pelo demônio. [...] E essa estrutura da alma tem de atomizar completamente a massa possível de ações [...] Assim é que a rigidez da psicologia e o caráter da ação, atomizado em aventuras desoladas, condicionam-se mutuamente e permitem revelar com toda a clareza desse tipo de romance: a má infinitude e a abstração.¹¹⁶

Fica claro que a alma do herói demoníaco é fechada em sua própria interioridade e dessa forma, ele só poderá se expressar exteriormente de forma inadequada, pois mesmo que, em sua “demoníaca sede de aventuras”, o herói busque desafiar tal realidade, esta permanece lhe infligindo maiores derrotas, intocada, “tal como é”. E, mesmo assim, o herói permanece em sua natureza cega, intransigente e incoerente... em seu idealismo abstrato.

No cânone da literatura ocidental, temos como o maior exemplo de herói do idealismo

¹¹⁵ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 100.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 102-103.

abstrato um dos maiores clássicos da literatura mundial: *Dom Quixote de la Mancha*¹¹⁷, romance do escritor espanhol Miguel de Cervantes.

Em contrapartida, na Literatura brasileira, os traços do herói demoníaco também podem ser notados no personagem principal da obra magistral *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa, conforme será investigado no segundo capítulo do estudo.

1.7. O herói moderno

O século XX, como se viu, tornou-se palco de profundas transformações em vários níveis da vida humana, e não poderia ser diferente com a Literatura — força vital de cultura e história. Se até então, o herói era sempre algo dado na literatura do século XX, sua existência passa a ser questionada, e muitas são as correntes crítico- teóricas que surgem no sentido de analisar a figura do herói, que a partir de então se revela moderno.

O herói moderno apresenta, como uma de suas grandes vertentes, uma maior aproximação com as Pessoas, de modo que, muitas vezes, tais limites se embaralham. Nesse ponto, dá-se a importância do filósofo húngaro Georg Lukács, que, conforme observamos, rompeu com a tradição ético-pedagógica na forma de encarar a personagem, demonstrando a sua autenticidade, alheia às exigências do mundo. Aos estudos diacrônicos já explanados sobre a figura do herói, entre eles Aristóteles, Horácio, Lukács, Forster e Wladimir Propp, unem-se, assim, outros olhares sob as luzes do século XX, época em que o herói torna-se crítico, tais como Roman Jakobson, Lévi-Strauss, Todorov, Bremond, Roland Barthes, Greimas e Northrop Frye... Todos esses estudiosos tiveram algo a nos falar sobre a figura do herói. Sem dúvida, seus estudos (apesar de apresentarem nomenclaturas e teorias diversificadas) aportam concepções importantes acerca da personagem vital de uma obra literária¹¹⁸.

¹¹⁷ Tal concepção de Dom Quixote como herói do idealismo abstrato é aceita e exposta por vários críticos, tais como Ibsen e o próprio Georg Lukács.

¹¹⁸ Este trabalho não visa, bem como não é possível, abranger todas as teorias e nomenclaturas sobre o elemento estético do herói. A escolha pelo exame diacrônico sobre a figura se deu para elencar alguns dos referidos teóricos e críticos a fim de demonstrar como o herói desenvolveu diferentes configurações no decorrer da história, acompanhando em muitos casos não apenas o tempo da narrativa, mas da própria história social. Destacamos, todavia que, em termos mais recentes, uma tipologia de herói que emerge é a do herói pós-moderno. Em *A condição pós-moderna*, Lyotard, um dos mais importantes filósofos e críticos da pós-modernidade na seara das questões estéticas, levanta uma complexa ideia acerca da condição pós-moderna que se instaura pelo “desencanto” em relação aos metarrelatos que fizeram emergir os grandes heróis na história social (sejam estes seres ficcionais ou reais), seres capazes de demonstrar grandiosidade em um mundo decadente. [Cf. LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, 131 p.] Evidencia-se, portanto, que o olhar pós-moderno sobre o herói é fragmentado e descentrado. Por isso, optamos por não abordá-lo.

Dentre os estudos contemporâneos, destaca-se o livro *Anatomia da crítica*, como uma das mais basilares e inovadoras obras de renovação literária sobre a categoria da personagem. A obra de Northrop Frye apresenta inspiração aristotélica e concebe uma teoria de modos ficcionais, segundo a qual as ficções podem ser classificadas pela força de ação do herói mediante a audiência, que pode ser maior do que a nossa, menor, ou mais ou menos a mesma. Frye classifica cinco modos ficcionais de acordo com as expectativas da audiência:

1. O modo mítico: quando o herói revela superioridade diante dos homens comuns. Herói como ser divino. Exemplos desse tipo de herói podem ser visto no mito.
2. O modo fantástico ou lendário: se define pela superioridade em grau do herói em relação aos outros homens e seu meio. O herói identifica-se com um ser humano, mas as suas ações fabulosas desenrolam-se num mundo em que as leis naturais estão parcialmente suspensas. Este modo é percebido nas lendas e contos populares.
3. O modo mimético superior: ocorre quando o herói é superior em grau aos outros homens, mas não em relação ao meio natural. Este tipo de herói é um líder e manifesta-se em poemas épicos e da tragédia.
4. O modo mimético inferior: se caracteriza pelo fato de o herói, apresentando uma humanidade comum, não ser superior em relação aos outros homens e ao seu meio. Nesta modalidade, “o herói é um de nós”¹¹⁹. É este o herói da maior parte das comédias e das ficções realistas.
5. O modo irônico: Caracteriza-se pelo estatuto da inferioridade do herói, tanto em inteligência quanto em poder, em relação aos outros homens, “de modo que temos a sensação de [o] olhar de cima”¹²⁰.

O rol de modos de ficção de acordo com a força de ação do herói mediante a audiência abarca a Literatura ocidental de forma inovadora e moderna.

Todavia, verdadeira revolução teórico-crítica deu-se com os estudos do teórico medievalista alemão Hans Robert Jauss, em sua abordagem estético-recepcional que torna o leitor uma figura ativa, “personagem”, dentro da obra literária, participe, portanto, da gênese do material literário.

¹¹⁹ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 40.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 40.

1.8. O herói e o leitor

No texto “Níveis de identificação entre o herói e o público”¹²¹, Jauss toma a classificação de Northrop Frye como ponto de partida para apresentar uma nova categoria que polemiza com os estudos anteriores. Ele contesta, baseado numa concepção mais hermenêutica, o estudo das personagens de Northrop Frye, baseado no grau de ação do herói mediante a audiência. Jauss entra em choque com o autor ao dizer: “A escala de personagens ou aspectos do herói de Northrop Frye deve ser corrigida porque esta já não é mais uma questão de formas de expressão ou apresentação, mas sim de modos de recepção”¹²²

Dessa maneira, Jauss apresenta uma nova e diferente concepção acerca da figura da *persona*. Em seu texto, ele nos mostra que o que realmente interessa não é, portanto, as diversas formas em que o herói literário nos foi apresentado no curso da história social, mas sim os vários níveis de recepção com que o espectador, o ouvinte e o leitor, em períodos anteriores ou ainda hoje, podem se identificar com um herói.

Ademais, em seu texto “Níveis de identificação entre o herói e o público”¹²³, Hans Robert Jauss¹²⁴ apresenta um estudo das categorias de identificação entre o herói e o público leitor fincada nos moldes estético-recepcionais. Segundo Jauss, só podemos definir a tipologia de um herói se levarmos em consideração o sistema de referências sobre a literatura, constituído historicamente, do público leitor.

A ideia de que a recepção de uma obra ativa a produção de significados que não dependem dos sentidos constituídos no contexto original do texto literário entra em confronto com diversas correntes que reúnem muitos adeptos no hodierno contexto da literatura, pois, segundo Jauss, a história da literatura “é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se

¹²¹ JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 283-317.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 284.

¹²³ O presente texto faz parte de um longo estudo intitulado *Negativität und Identifikation: Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung* que foi apresentado, primeiramente, no décimo sexto colóquio do grupo de pesquisa *Poetik und Hermeneutik*, na cidade alemã Bad Homburg, em setembro de 1972, e mais tarde foi divulgado no vol. VI de uma série com título homônimo publicada por W. Fink, em Munich. O texto aqui utilizado traduzido para o inglês e publicado em 1974 por The Johns Hopkins University Press. Este texto até o momento não possui tradução para o português. Portanto, as traduções aqui feitas são nossas.

¹²⁴ Hans Robert Jauss (1921-1997) foi professor na Universidade de Constança, na Alemanha. Sua aula inaugural intitulada “A História da Literatura como provocação à Teoria literária”, proferida em 1967, é considerada o ponto de partida da Estética da Recepção. Foi a partir desse momento que se formou a chamada “Escola de Constança”, tendo a frente Hans Robert Jauss e reunindo nomes de grande importância, como Wolfgang Iser, Hans Neuchäfer, Hans U. Gumbrecht, Karlheinz Stierle e Manfred Fuhrmann. Sobre a história e a teoria da Estética da recepção, bem como sua importância para a revolução no modo de se encarar a personagem literária na modernidade, o segundo capítulo dessa dissertação tratará.

faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”¹²⁵. Essa afirmação vai de encontro com teorias de grande aceitação, como a teoria formalista e a teoria marxista da literatura. Entretanto, a proposta de Jauss é clara em demonstrar que a dimensão do efeito estético produzido por uma obra e do significado que lhe atribui um público, de sua recepção, contribui para os estudos atuais da narrativa, sobretudo mediante a figura da personagem principal da narrativa, o herói.

O texto jaussiano em questão é composto de cinco tópicos, que são: I. O herói como um problema na Estética da Recepção; II. Distância da Identificação estética, Cartasis e Estética; III. A compaixão como uma contra-categoria na Estética da Recepção; IV. A exemplaridade como uma transição da Estética para a Identificação Moral e, por fim, o tópico V, intitulado: “Padrões Interacionais de Identificação Estética com o herói”, e que, por sua, está dividido em cinco subtópicos, que representam as cinco modalidades de Identificação Estética com o herói: a. Identificação associativa; b. Identificação contemplativa; c. Identificação solidária; d. Identificação catártica e e. Identificação irônica.

Antes de explicitar as cinco modalidades recepcionais do herói, Jauss retoma alguns conceitos dialéticos e diacrônicos para um melhor entendimento do leitor. Ele explica, por exemplo, que é importante a Estética da Recepção retornar à doutrina aristotélica da catarse para, dessa forma, empreender uma abordagem historicamente mais fecunda para o desenvolvimento do problema de identificação entre herói e espectador. Esta concepção revela-se uma resposta a um desafio específico, pois Jauss não ignora o fato de que, na estética contemporânea, a identificação entre o espectador/leitor, como a prática de literatura moderna e a arte, foi desacreditada. A teoria estética prevalecente, não apenas na Alemanha, era a da “estética da negação”, uma contemplação desinteressada que não permite reflexão estética.

Em contrapartida à teoria da Estética da negatividade, promovida por Adorno, Jauss afirma que seria impossível não apreciar a realização comunicativa da arte sobre o nível das identificações primárias como admiração, envolvimento sentimental, simpatia, compaixão, risos, lágrimas e piedade, considerando que “só uma estética esnobe poderia considerar [tal identificação algo] vulgar.”¹²⁶ É precisamente em tais determinações, e não se separando da reflexividade estética, que a transformação da experiência estética, em ação simbólica ou de

¹²⁵ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

¹²⁶ JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 285.

comunicação, é realizada.

Dessa maneira, Jauss procura combater a Estética da negatividade adorniana com o argumento histórico de que esta negatividade se dá pela não apreciação da comunicação realizada e da função social da arte. Ainda de acordo com a doutrina aristotélica, Jauss faz uso de outro argumento interessante: o modelo clássico de catarse inclui a realização primária da experiência estética — a libertação do espectador do mundo objetivo por meio do imaginário, que por sua vez, constitui o fundamento comum de nossa alegria na beleza ou nosso deleite, mediante o trágico ou o cômico.

Portanto, entende-se que a fruição estética é sempre uma libertação de algo, bem como uma libertação para alguma coisa. Uma disposição para desfrutar de um objeto estético pressupõe a negação da vida cotidiana. Dessa forma, a pessoa que primeiramente se torna um espectador, ouvinte, telespectador ou leitor para assim, permitir-se identificar com o que está sendo apresentado, ou com o herói, de modo que suas faculdades mentais e emocionais são afetadas.

Para elucidar questões como a catarse do espectador, que o pode libertar de seu envolvimento com a vida cotidiana e ao mesmo tempo entrar em identificação emocional com a ação e situação do personagem, e como o efeito libertador liga-se à realização de comunicação da experiência estética, Jauss empreende uma análise detalhada levando em consideração a teoria clássica da catarse e da história da recepção na era cristã.

Na era cristã, segundo a Igreja Católica Ortodoxa, o leitor, por meio da ênfase em todas as circunstâncias particulares do sofrimento de Cristo, deveria praticar uma contemplação meditativa que conduziria à compaixão e, por conseguinte, à imitação. Mas, segundo os ideais cristãos, ao mesmo tempo em que a superação estético-contemplativo do espectador destacasse por meio da emoção e da identificação moral (*Imitatio Christi*), mesmo dentro do âmbito cristão, foram expostos alguns riscos: em vez de seguir o *sensus moralis* e ser submetido a *morum conversio* necessária, o espectador poderia simplesmente entregar-se visualmente ou escorregar em sentimentalismo. Assim, a exemplaridade, no curso da propagação da doutrina cristã, atinge um novo valor e *status* literário, e por isso continuou a florescer na Alta Idade Média até ao pensamento histórico no Renascimento, de forma a exemplificar a transição da estética para a identificação moral.

Jauss trabalha a ideia de que os padrões de comunicação da identificação estética em torno da figura do herói podem ser organizados em um sistema que abarca todo o campo da experiência estética entre a participação do culto e da reflexão estética. Ele faz um resumo

esquemático deste sistema, no qual há o mesmo domínio, como o de Frye, de tipologia do herói, mas ele começa a partir de modalidades de recepção ao invés de formas de expressão.

Este sistema de modos estético-recepcionais, bem como o sistema de Frye, é dividido em cinco níveis, mas Jauss coloca o herói como “Divino” para o reino da experiência religiosa ou a participação de culto. Além disso, neste esquema observamos uma ambivalência por parte da oposição entre o pólo positivo e o negativo no que diz respeito a normas de comportamento ou atitudes. No entanto, antes de adentrar neste assunto, Jauss comenta sobre a escolha do número de cinco níveis. Ele afirma:

Eu os mantive cinco, porque estes parecem ser mínimos e essenciais à minha compreensão de como a relação entre o herói e o público pôde ser explicada hermeneuticamente no processo de recepção de um único trabalho, bem como dos gêneros em um período de obras literárias ou durante o curso da história literária.¹²⁷

A primeira modalidade de identificação entre o herói e o leitor abordada por Jauss é a da identificação associativa. Esta modalidade diz respeito a um tipo de comportamento estético que se realiza em seu estado mais puro pela aceitação de um papel fechado num mundo imaginário de um jogo de ação. Jogo-ação, como uma antítese à vida cotidiana, interrompe a experiência homogênea do espaço e do tempo, opondo-se ao mundo de propósitos e necessidades diárias heterogêneas para jogar num mundo em que os participantes buscam realizar uma ordem mais perfeita do que o real. Nela, o jogador, como qualquer criança no jogo, precisa aprender a adotar as regras do jogo, aderir a elas para assim, apreendê-las. Isso também exige, no entanto, que ele esteja preparado para colocar-se no papel dos outros e, de fato, “a assumir a postura de todas as pessoas envolvidas no jogo”¹²⁸.

Essa teoria é ilustrada por um famoso exemplo histórico de tradução da literatura para a vida. Na tradição européia, a emancipação e a sublimação do amor sexual dificilmente seriam concebíveis sem o cerimonial medieval literário de serviço para a senhora. Com este cerimonial, iniciou-se um exercício lúdico nas normas ético-sociais do amor que foram transmitidas por qualquer classe social em voga, e que ainda hoje é reconhecível na língua como “jogos”, tais como a paquera, a confissão de amor, a rejeição, a recompensa e o rompimento.

A atração do jogo, a tentação de entrar em determinados papéis, parece tornar-se

¹²⁷ JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 299.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 299.

poderosa, mesmo quando o objeto estético em si não exige identificação associativa, mas apenas o papel do espectador. Essa forte atração do jogo é exemplificada no texto com a famosa descrição de como Alípio, contra sua vontade, assiste a um show de gladiadores. A princípio, ele resiste ao espetáculo brutal, mantendo os olhos fechados, mas em seguida, vencido pela curiosidade, abre os olhos, e como ele já não pode desviar o olhar, é dominado pela intoxicação sanguinária. O caráter perverso de um “jogo” que envolve a vida real e da morte, não só anula a disposição estética, mas também a liberdade moral do espectador (“Ele não recebeu uma ferida tão mais profunda na alma do que o homem a quem ele desejava ver tinha recebido no corpo”¹²⁹), e submete-o a um ritual de selvageria coletiva.

Note-se que na identificação associativa, o espectador deve aderir às regras do jogo para então apreendê-las. Surge assim um prazer estético que pode libertar o imaginário da consciência e levar o leitor a identificação pelo “prazer do jogo”.

O segundo tipo de identificação entre leitor/espectador e herói é a da identificação contemplativa. É a vivacidade estética da perfeição que condiciona o caráter afetivo da admiração como um ato de afirmação reflexiva. De acordo com o texto, o processo histórico de substituir um conjunto de modelos heróicos por outro é um exemplo significativo desta modalidade de identificação. São destacados no texto exemplos da história literária e social, como os cavaleiros da Távola Redonda do Rei Arthur (Erec, Yvain, Gawain, Lancelot, Perceval) a entrar em concorrência com os paladinos das lendas heróicas de Carlos Magno (Roland, Olivier, Guillaume). Estes dois tipos heróicos sobrevivem, a partir da Idade Média, para satisfazer uma necessidade dupla de identificação contemplativa. O fascínio do segundo tipo foi aumentado no século XII pelo fato de que pela primeira vez na narrativa medieval, a ficção literária foi separada da realidade e apreciada como um prazer *sui generis*. Portanto, observamos nesta segunda modalidade de identificação a vivacidade estética que a arte é capaz de gerar: a contemplação do herói. Sem dúvida, a imaginação do leitor exercerá um papel vital, pois é na figura do herói que muitos de seus desejos humanos são saciados.

Por identificação solidária, o terceiro padrão de interação e identificação com o herói, depreende-se que se trata de uma disposição estética capaz de quebrar a distância da admiração, gerar solidariedade e conduzir à ação. Obviamente, muitas vezes, a necessidade de entretenimento e escape pode ser preenchida por algum tema que exerce fascínio de algo proibido ou ilegal. No romance burguês, isso pode ser facilmente percebido. Como exemplo, Jauss aponta o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em que o fim de Emma

¹²⁹ JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 302-303.

Bovary é escandaloso para os padrões sociais da época e representa um alívio e uma justificativa para o sistema burguês carregado de “moralidade” — conforme apontado no julgamento de Gustave Flaubert¹³⁰ por sua obra. Assim também, com o ‘herói positivo’ deve-se induzir o leitor a uma afirmação de um sistema, gerando um comum acordo para o progresso que deve ser necessariamente realizado.

Na identificação catártica, que representa a disposição estética descrita por Aristóteles, o espectador é levado para fora dos interesses reais e envoltos afetivos de seu mundo habitual e colocado em posição de sofrimento ou pressão pelo herói, a fim de submeter-se, por meio de perturbação emocional a uma libertação interior.

Esta definição, que em teoria antiga, já inclui tanto o trágico como o cômico efeito de arte, é documentada na poética de vários “clássicos” da literatura européia. Historicamente considerado no processo de emancipação da experiência estética, a identificação catártica representa o limiar de autonomia: ao espectador é permitido participar do trágico, da agitação emocional ou do riso simpático apenas na medida em que ele é capaz de levantar-se para fora do imediatismo de identificação para um nível de reflexão crítica sobre o que é apresentado.

No espectro de possibilidades de identificação estética com o herói, a função que quebra com as normas anteriores é a identificação irônica, que diz respeito a um nível de recepção estética a que a identificação que o leitor teria esperado lhe é negada, a fim de sacudi-lo de sua atenção imperturbável, opor-se à estética e direcionar a sua reflexão para um despertar às condições de ilusão e as possibilidades de interpretação, o que pode levar a uma situação em que a disposição estética, como tal, por meio de sua negação ou por meio de um apelo moral, é posta em causa.

A história da novela — uma forma que se desenvolveu pela constante crítica e oposição à qualidade exemplar do épico — se apresenta em seus pontos de mudança uma sucessão de vários tipos de antinovela, que se concretiza em um anti-herói, cômico ou não, que decepciona as expectativas do leitor, a fim de torná-lo consciente do questionamento de outras normas estéticas e padrões de comportamento. De um lado, tem-se em Dom Quixote, que por uma espécie de identificação cômica rompe com as normas de romance de cavalaria, e por outro lado o pícaro, no papel de um conhecimento que subestima a si mesmo e contraria as normas da vida cristã, os protótipos de identificação irônica.

Assim também, o leitor que abre *Les Fleurs du Mal* na expectativa de poder participar

¹³⁰ Sustentação do processo contra Madame Bovary. In: MORETTI, Franco (Org). *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2009, p. 49.

dos melhores momentos e estados de espírito do poeta é confrontado, logo na introdução, com uma série de imagens aterradoras, e “este catálogo de modernos vícios culmina com o anúncio de um novo modo de compreensão entre o poeta e o leitor”¹³¹. O tom de *Les Fleurs du Mal*, que foi considerado chocante pela crítica contemporânea, reforça a sugestão de ironia neste mote para o leitor: o leitor vai se tornar um hipócrita com respeito à moral vigente, de modo que ele mesmo se vale deste recurso para a compreensão fraterna e continua acreditando em emoção lírica — que é a arma do poeta.

No nível da identificação irônica, a quebra da experiência libertadora pode perder o seu alvo e cair de volta para um comportamento esteticamente deficiente. A esta categoria pertence a tendência conhecida da arte de vanguarda, que no século XX fortaleceu-se para assumir o caráter de bens comercializáveis e entrar num círculo fechado de produção, induzida pela necessidade e pelo consumo.

A novidade chocante, a alienação desagradável e a irritante obscuridade tendem a se transformar em novos hábitos de recepção que permitem ao leitor perturbado ou observador encontrar em sua identificação uma ironia. Como exemplo, temos a morte do herói e o desaparecimento do autor, fatos que podem levar o leitor/ observador a produzir para si o prazer estético então negado. Assim, fica evidente, em ambos os padrões de identificação analisados que é o expectador que atribui significação ao herói.

Após o estudo dessas modalidades de identificação entre o herói e o público propostas por Jauss, concordamos com seu pensamento exposto no texto em análise que diz respeito à leitura dos textos ficcionais: na narrativa, “a personagem principal é o leitor”¹³².

Evidencia-se, portanto, como o conceito jaussiano acerca da figura da personagem pode ser considerado objeto de interrogação para o pensamento crítico, renovando assim, os princípios teóricos legados através da história social e literária, para uma abordagem hermenêutica do herói, sob a ótica da modernidade.

Mas, seriam os princípios teóricos legados por Jauss realmente viáveis para análises em textos literários modernos? O próximo capítulo, intitulado “O herói e o leitor em *Grande sertão: veredas* — um estudo de caráter hermenêutico” propõe-se a demonstrar, seguindo os postulados da Estética da recepção e da Hermenêutica literária, como os padrões de identificação entre o herói e o público leitor podem ser utilizados para um estudo interpretativo na obra *Grande sertão: veredas*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa.

¹³¹ JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 315.

¹³² *Idem, ibidem*, p. 317.

2

**O HERÓI E O LEITOR EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* —
UM ESTUDO DE CARÁTER HERMENÊUTICO**

A história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências ou, se quisermos, um jogo de perguntas e respostas.

(Hans Robert Jauss)

Conforme se apontou no primeiro capítulo do presente estudo, o leitor — “em seu papel genuíno”¹³³ — é a figura mais importante no projeto de renovação literária proposto por Hans Robert Jauss. Aprofundando-nos no pensamento do crítico germânico, podemos inferir que a relação dialógica entre literatura e leitor é uma relação de caráter comunicativo, tal qual uma lógica de perguntas e respostas¹³⁴.

Tendo em vista o caráter comunicativo das obras em relação ao seu destinatário — o leitor; e conferindo a ele um papel de extrema importância para atender as implicações estéticas e históricas que uma obra de arte gera, Hans Robert Jauss critica — sem desprezar suas influências — as escolas marxista e formalista pelo fato de as mesmas ignorarem o papel dialógico do leitor enquanto o ser capaz de conferir significações às obras. Em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Jauss afirma que ambas as escolas “compreendem o fato literário encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da interpretação”¹³⁵. Esmiuçando o assunto, ele acrescenta:

A escola marxista não trata o leitor [...] busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista [por sua vez] precisa dele apenas como sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento.¹³⁶

Na relação entre literatura e leitor, nesse “jogo de perguntas e respostas” entre o sujeito e o objeto que as escolas marxistas e formalistas ignoraram, algumas implicações estéticas e históricas se manifestam. Jauss explicita que implicações são estas:

¹³³ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 22.

¹³⁴ Tal lógica é um conceito da hermenêutica explorado anteriormente por Hans Georg Gadamer, em sua obra *Verdade e método*. Regina Zilberman afirma que Jauss emprestou tal conceito de Gadamer e o reapropriou a seu projeto literário. Cf. ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 63.

¹³⁵ *Idem*, *Op. cit.*, p. 22.

¹³⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 22.

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de uma cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética¹³⁷.

Assim, se “as respostas” — os significados de uma obra — dependem de seu destinatário, dos sentidos que este depositará nela, o caráter estético e o caráter histórico desta obra só poderão ser validados pela presença ativa do leitor. É, portanto, a partir do efeito estético sobre o leitor que a obra será interpretada (hermenêuticamente). Por conseguinte, a obra atravessará seu processo histórico em determinado contexto social (sua recepção). Interessante notar que o teórico Jauss focaliza seu estudo teórico na categoria do herói, conforme já explicitado no primeiro capítulo, e no embasamento das diversas identificações que podem ser desencadeadas ao leitor conforme o comportamento dos heróis dos textos ficcionais.

Alinhados a tais conceitos particulares da Estética da recepção, o segundo e o terceiro capítulos deste trabalho propõem-se a seguir a metodologia proposta por Jauss. Portanto, no capítulo que se inicia aqui, buscaremos investigar 1) os padrões de interação entre literatura e leitor tendo como foco a categoria de herói¹³⁸, uma vez que foi exatamente esta categoria da literatura que Jauss usou para discutir a importância da identificação na experiência estética que, por sua vez, conduzirá a 2) uma investigação de caráter hermenêutico, o que por fim, resvalará na tentativa de traçarmos 3) a recepção da obra rosiana em foco — *Grande sertão: veredas*. Este terceiro tópico será explorado no terceiro capítulo deste estudo.

Segundo Regina Zilberman, “os heróis se definem, portanto, não apenas por suas ações, mas pelas respostas desencadeadas no público, razão pela qual vêm a constituir o fio teórico escolhido pelo Autor” — e seguido por nós “na tentativa de compreender a natureza das relações entre a obra e o leitor e da experiência estética”¹³⁹. Busquemos, portanto, reconstituir o horizonte da pergunta e da resposta do romance *Grande sertão*, frente às veredas da

¹³⁷ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

¹³⁸ Discussão já justificada no primeiro capítulo em que foram expostas as premissas expostas no sexto colóquio do grupo *Poetik und Hermeneutik*. Ademais, o próprio Jauss justifica a escolha dessa categoria para explicitar as identificações entre a literatura e o leitor, ao dizer que o herói tipifica “o padrão comunicativo de uma identificação esteticamente mediada”. Cf. JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic experience and Literary Hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. Minnesota: University of Minnesota, 1982.

¹³⁹ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p.52.

identificação estética que o herói Riobaldo nos convida a atravessar: “O senhor vá lá, verá.”¹⁴⁰

2.1. *Grande sertão: grandes veredas interpretativas*

A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida.
(Guimarães Rosa)

Verdadeiro clássico da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas* é uma obra que, desde a sua publicação, não cessa de surpreender e arrancar comentários e críticas — sejam estes apaixonados ou atroztes — dos mais diversos tipos de leitores, no Brasil e também no exterior, onde a obra alcançou êxito mundial com traduções para o francês, o holandês, o norueguês, o espanhol, o italiano, o catalão, o inglês, o dinamarquês, o alemão, o eslovaco e o checo.

Sim, desde que surgiu no cenário brasileiro contemporâneo, ficou evidente que se tratava de uma obra de grande importância, algo diferente de tudo o que se fizera até então em nossa literatura, um verdadeiro “caso” nacional. A forma inovadora de Rosa tratar a linguagem, com “umas palavras intensas, diferentes”, sua caleidoscópica estruturação narrativa e sua força encantatória revolucionaram a literatura brasileira pós-30 do século XX e tal revolução é notável até a atualidade.

Todavia, o fator mais surpreendente na obra não é a forma com que Rosa trabalha a técnica e a linguagem, mas sim o envolvente domínio psicológico sobre seus personagens que evidenciam de forma singular “o admirável poder do ficcionista”¹⁴¹.

Embasados nesse pressuposto e reconhecendo a tradição e a atualidade do tema-alvo do presente estudo: o herói — explorado no capítulo anterior, a vereda interpretativa que aqui abrimos propõe-se, a partir do conceito de horizonte de expectativa de Hans Robert Jauss, a realizar um estudo interpretativo sobre o elemento estético do herói na obra multidimensional de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), obra em que se pode encontrar, conforme notado pelo professor Antonio Candido:

Tudo para quem souber ler, [pois] nela tudo é forte e belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor, a absoluta confiança na liberdade de inventar.¹⁴²

¹⁴⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 29.

¹⁴¹ PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 446-456.

¹⁴² CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 21.

Livro enigmático e múltiplo a um só tempo, sobre o qual diversos críticos e teóricos renomados da contemporaneidade se debruçaram e continuam a discursar, cada um “a seu gosto, conforme o seu ofício”, falar de *Grande sertão: veredas* pode constituir um desafio. No entanto, aceitamos o convite em forma de crítica de Leo Gilson Ribeiro: “Se o leitor aceita o desafio inicial do esforço para penetrar neste maravilhoso reino [...] que Guimarães Rosa criou [...] ele vislumbrará um reino vasto, majestoso, que o acompanhará para sempre¹⁴³”.

Ao adentrarmos neste “reino vasto, majestoso” que é o romance de Rosa, notamos que o sertão aparece, então, “como uma forma de aprendizagem sobre a vida, sobre a existência [...] do homem”¹⁴⁴. É por isso que, embora muitos já se tenham aventurado nas veredas do *Grande sertão*, parece não ser possível esgotar sua grandeza e sempre haverá novas veredas a se percorrer, como notou o estudioso André Mendes, “porque a cada vez que alguém o percorre [...] seus limites podem ser expandidos¹⁴⁵”.

Se, conforme o pensador de W. H Auden, poeta anglo-americano, o valor literário de uma obra está na quantidade de leituras diferentes que ela permite fazer¹⁴⁶, temos em *Grande sertão: veredas* um esplêndido exemplo desta possibilidade. Ademais, segundo os paradigmas da Estética da Recepção, cada leitor, ao ler um texto literário, envolve-se numa atividade passiva (*pathos* - paixão), de ativação de sensibilidade e passividade. Por isso, a obra deixa de ter um valor fixo e consagrado, e cada leitor será atingido de forma diferente, em sua singularidade. Sim, segundo Jauss, cada obra é capaz de “colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores”¹⁴⁷.

É desse modo que o horizonte de expectativas das obras literárias é ampliado por suas sucessivas gerações de leitores, cujas vozes unir-se-ão a ecos de vozes passadas. Diante dessa perspectiva que retira o texto de uma análise puramente estruturalista e imanentista e nega o autor como único produtor de sentido ao texto, a hermenêutica¹⁴⁸ literária, como a arte da interpretação, encontra campo profícuo para estudo, como aqui evidenciar-se-á ao seguirmos

¹⁴³ BRAIT *apud* RIBEIRO. In: BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.104.

¹⁴⁴ BRAIT, Beth. *Idem, ibidem*, p.160.

¹⁴⁵ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa: um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008, p. 56.

¹⁴⁶ AUDEN, W. H. *apud* LLOSA, Mario Vargas. *Epopeia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo?* Trad. Alcino Leite Neto. Folha de São Paulo, 30 mar, 1991. Banco de dados Folha. Acervo on line. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_30mar1991.htm>

¹⁴⁷ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 28.

¹⁴⁸ Hermes era o deus que servia de porta-voz do mundo dos vivos e do mundo dos mortos. Assim, a hermenêutica pode ser definida como uma forma de descobrir outras verdades. O trabalho do hermeneuta reside em analisar aspectos como o título do texto, buscando encontrar correspondências.

o fio da narrativa de Riobaldo que exige do leitor uma atitude dialética de deciframento frente ao enigma literário, que a obra carrega consigo.

Portanto, no desejo de penetrar nas lacunas deste escrito, o leitor, assim como o autor, muito poderá revelar. Já dizia Paracelse, no séc. XVI, “conhecer, para o mago, é sinônimo de revelação”¹⁴⁹. Sim, o ato de leitura pode constituir-se em criação e desvelamento, pois o leitor é aquele que tem a capacidade de “criar pelo desvendamento”¹⁵⁰. Na busca de atingir a revelação diante da obra, este espectro de possibilidades interpretativas deixa evidente, nas palavras de Rosa, que no *Grande sertão* “o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”¹⁵¹, de forma que a prosa se torna fonte profícua de novas significações para o leitor/espectador, em suas grandes veredas interpretativas.

Posto que se estabeleça o pacto sob palavra ficcional, que é condição essencial para a leitura de um romance, história inventada, podemos começar a leitura da história narrada por Riobaldo, herói de *Grande sertão*, que aqui privilegiará a obra especificamente no elemento estético o herói como objeto hermenêutico em constante interrogação¹⁵².

2.2. Riobaldo: um herói de muitas faces

Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia.

(Guimarães Rosa)

O romance *Grande sertão: veredas* começa em plena ação: “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja”¹⁵³. O travessão que inicia o romance, com a fala do narrador-personagem, Riobaldo, é um dado semiótico de grande importância para a compreensão do romance, pois indica que houve um questionamento anterior que desencadeou toda a narrativa. Assim, inicia-se o diálogo monologado em que Riobaldo narra sua vida no *Grande sertão* e as lições que deste depreendeu a um senhor desconhecido:

¹⁴⁹ PARACELSE. *De la magie*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 26.

¹⁵⁰ SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever?. In: *Que é Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p. 37.

¹⁵¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 26.

¹⁵² Evidenciar-se-á neste estudo, apesar de não ser amplamente discutido, a validade do pensamento de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) — que à luz de suas teses explicitadas em *Verdade e Método* (1960) propõe a dinâmica de pergunta e resposta que cada obra traz consigo, permitindo, por sua vez, ao leitor receber a resposta de uma obra literária e lançar-lhe outra pergunta contextual, em um processo dialético — é viável para a aplicação em muitas obras da modernidade e pós-modernidade.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 9.

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas.¹⁵⁴

A ideia de que o ouvinte anônimo de Riobaldo é a figura do próprio autor, Guimarães Rosa, já foi estabelecida por alguns estudiosos da obra, como pode ser observado no texto de Paulo de Tarso *O diálogo no Grande sertão: veredas*¹⁵⁵. No entanto, o presente estudo propõe que o interlocutor de Riobaldo, este senhor que “ouve, pensa e repensa e rediz”¹⁵⁶ seja referente à *figura do leitor*, porquanto este é, de acordo com a Estética da recepção, capaz de participar da gênese do material literário.

De acordo com os postulados estético-recepcionais, “o leitor ‘concretiza’ a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página”¹⁵⁷. Sem a figura do interlocutor, ou seja, sem a participação do leitor, apenas a do autor¹⁵⁸, a narração não seguiria dinâmica, como de fato o é no texto. Assim, a proposta de que o interlocutor de Riobaldo é o próprio leitor é mais amplamente aceita e divulgada nos estudos críticos contemporâneos de *Grande sertão: veredas*, e é essa linha de raciocínio que é seguida por nós na análise hermenêutica da obra que aqui se apresenta.

De fato, o caminhar, o fluxo da narrativa, depende do seu interlocutor. Riobaldo pede que ele o “ajude” a preencher as conexões de sua estória contada. Para a teoria recepcional, essa relação assemelha-se aos “hiatos” que compõem uma obra literária. Os elementos de uma obra só poderão ter efeito atreladas à interpretação do leitor, assim como a história de Riobaldo depende de seu interlocutor. Essa relação de dependência exposta nos afasta ainda mais da concepção de que a figura do autor é o interlocutor de Riobaldo no *Grande sertão*.

No contar “muito, muito dificultoso”¹⁵⁹, o travessão e a palavra inicial “Nonada”, bem como o símbolo final do romance, a leminiscata — símbolo do infinito — ganham forte

¹⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 100.

¹⁵⁵ SANTOS, Paulo de Tarso. *O diálogo no Grande sertão: veredas*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

¹⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁷ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 82.

¹⁵⁸ Segundo Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, a partir das reações “emotivo-volitivas do autor” é que a face do herói se estabiliza. [Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 26]. Todavia, a partir de uma compreensão mais contemporânea dos estudos literários, negamos que o autor e o herói possam constituir o todo artístico das emoções que a obra é capaz de gerar. Portanto, a escolha que se faz pela figura do leitor é justificada principalmente pela corrente teórica a que recorreremos neste estudo: a Estética da recepção.

¹⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 183.

significação, “possibilitando a colocação de novos travessões e de várias respostas”¹⁶⁰ no decorrer da travessia, por parte do leitor.

Iniciada a narração, Riobaldo parece mostrar sua única identidade, a derradeira face, como sertanejo idoso, casado e que leva um vida pacata em sua fazenda, no interior de Minas, mas é no prosseguir da narração que o leitor fica sabendo de seu passado como jagunço e líder do bando cuja reputação está marcada no sertão mineiro. Assim, a história de Riobaldo, jagunço sertanejo, protagonista e narrador a um só tempo, é revelada em tom de relato autobiográfico ao seu interlocutor, *o leitor*.

Riobaldo atravessa o *Grande sertão* duas vezes. A primeira travessia se dá pela experiência concreta, lógica e temporal. A segunda acontece ao contar, ao narrar e ao rememorar o que viveu. Essa segunda travessia nos faz lembrar Édipo, herói trágico diante da esfinge de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, uma vez que, no contar, fica evidente que Riobaldo busca, nessa segunda viagem, o autoconhecimento: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se fôr jagunço, mas a matéria vertente”¹⁶¹.

Assemelhando-se a um Édipo moderno, resguardando traços épico-medievais e apresentando elementos de caráter problemático-demoníaco — de acordo com a conceituação de herói em embate da interioridade com a exterioridade do mundo, formulada por Lukács — Riobaldo revela várias facetas de seu eu ao leitor¹⁶². Conforme comentado por Walnice Nogueira Galvão, em seu texto “Riobaldo de muitas faces”¹⁶³, “o protagonista de *Grande sertão: veredas* é um vivente de avatares, mostrando diferentes faces, conforme às etapas de sua vida.”¹⁶⁴

Para facilitar a compreensão das diversas faces do herói, bem como da aplicação dos padrões de identificação jaussianos entre herói e leitor do romance, faz-se mister apresentar a história de Riobaldo em breve enredo, e assim, recompor os traços essenciais dessa travessia, de acordo com as diferentes configurações que este adquiriu, ou seja, conforme a sua evolução no desenrolar da história.

Riobaldo, sertanejo comum, após a descoberta de que seu padrinho Selorico Mendes

¹⁶⁰ OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira. Palavras do sertão. *Discutindo literatura*: Guimarães Rosa. Escala educacional, v. 1, n. 4, p. 14-19.

¹⁶¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 100-101.

¹⁶² Todas as facetas aqui expostas: Riobaldo como herói épico, medieval, trágico, demoníaco e (pós) moderno serão exploradas no decorrer do presente capítulo, bem como a importância de se buscar as cintilações de heroísmo de outros heróis em Riobaldo.

¹⁶³ GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo de muitas faces. *Discutindo literatura*: Guimarães Rosa. Escala educacional, v. 1, n. 4, p. 24-26.

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 24.

era seu verdadeiro pai, sai do seu espaço tópico e lança-se no mundo, na tentativa de guiar sua própria vida, em um sertão que se apresenta de forma mítica, sendo transformado de acordo com a forma de compreender/ver de Riobaldo. A princípio, Riobaldo foi professor de letras de Zé Bebelo, um fazendeiro ambicioso que desejava livrar o sertão da jagunçagem e depois se tornar deputado, mas por não se identificar com os ideais de Zé Bebelo, Riobaldo parte da fazenda. Na segunda fuga, agora da casa de Zé Bebelo, Riobaldo reencontra um jagunço que conheceu em sua infância, em uma manhã que atravessaram juntos o rio De-Janeiro em uma canoa. Nesse segundo encontro, fica evidente que o Menino, agora guerreiro, Reinaldo, ainda exerce um forte poder de atração em Riobaldo. Riobaldo une-se ao grupo de jagunços do qual Reinaldo-Diadorim faz parte, cujo líder é o admirado Joca Ramiro. Num ato de traição do Hermógenes, Joca Ramiro é assassinado e, a partir de então, Riobaldo passa a ter como propósito vital vingar a morte vil do que era o pai de Diadorim, Joca Ramiro, chefe leal do grupo de jagunços, às mãos de Hermógenes. Para tanto, ele, que era Riobaldo passa a ser Tatarana¹⁶⁵, o Cerzidor, a Lagarta-de-fogo (pela mira em atirar), e, mais tarde, o Urutú-Branco¹⁶⁶, chefe do grupo, que por fim ataca os “hermógenes” e vinga o assassino de Joca Ramiro, livrando o sertão da maldade. Por fim, Riobaldo herda uma fazenda, ponto onde inicia a narração no romance, que segue não a lógica concreta desenvolvida neste enredo, mas a de um passado a ser contruído na memória.

2.2.1. Riobaldo: herói épico-medieval

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.

(Guimarães Rosa)

Em sua primeira travessia, a da experiência lógico-espacial, Riobaldo revela como se tornou jagunço: após uma fuga em que acabou por se uniu ao grupo de Joca Ramiro, e no meio deste grupo, em visita à Fazenda Santa Catarina, ele conhece aquela que virá a tornar-se sua noiva e esposa, Otacília, filha de um pequeno proprietário.

Esta primeira fase da narrativa apresenta provas significativas da primeira faceta a ser explorada para que Riobaldo configure-se herói. Ao servir no comando de Joca Ramiro,

¹⁶⁵ — “Riobaldo, *Tatarana*, eu sei...” — êle falou — “Tu atira bem, tem o adestro d’armas...” (ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 241)

¹⁶⁶ Zé Bebelo, revindo, me gabou: — “Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira...” [...] — “Ah: o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar...” (*Idem, ibidem*, p. 333).

Riobaldo destaca-se como excelente atirador e assim recebe a denominação de Tatarana. Esse fato remete aos rituais de iniciação porque passavam os heróis de ideais épico-medievais.

Em meio a um sertão em guerra, lugar de bravura, de tristezas, de ódio, de vinganças e de morte, que podem ser lidos muito mais do que a representação do sertão rosiano para uma realidade cruel de “vidas secas”, em lugares reais onde a fome e a violência imperam com mão de ferro — tema também explorado por escritores regionalistas como Graciliano Ramos, a grande valia de Riobaldo em meio ao grupo da jagunçagem¹⁶⁷, imbuído de grande dose de idealismo, é fator significativo para a constatação de uma tradição épica no romance *Grande sertão: veredas*. De fato, a narrativa moderna apresenta muitas ressonâncias épicas e primitivas na figura dos jagunços.

De forma genérica, a trama rosiana pode ser comparada à *Odisseia*, uma grande história de aventuras, de feitos homéricos, em busca de um ideal nobre e coletivo. Em várias sequências da narrativa, tais como a escolha por um novo chefe, o julgamento de Zé Bebelo — que em muitos traços aproxima-se de uma assembleia homérica —, a segunda travessia no Liso do Sussuarão e o combate final contra o Hermógenes, temos os ideais da cavalaria expostos em forma de narrativa épica, no correr das 600 páginas da obra.

Fulgurações do herói épico da *Ilíada* também podem ser vistas em Riobaldo. Um ponto de convergência entre o poema épico e o romance é que na *Ilíada*, poema épico que representa a ira de Odisseu — ira tal que desencadeia ações no herói que se convertem em instrumento salvador do povo — valoriza-se, nos cenários de batalhas, o elemento humano guerreiro. Observam-se classificações minuciosas dos homens que guerrearam em batalhas na *Ilíada*, e o mesmo é visto em *Grande sertão*:

Zé Bebelo, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o *Reinaldo* — que era Diadorim: sabendo dêste, o senhor sabe minha vida; o *Alaripe*, que era de ferro e de ouro, e de carne e ôsso, e de minha melhor estimação; *Marcelino Pampa*, segundo em chefe, cumpridor de tudo e senhor de muito respeito [...] o *Fafafa*, sempre cheirando a suor de cavalo, se deitava no chão e o cavalo vinha cheirar a cara dêle; *Jõe Bexiguento*, sobrenomeado “Alparcatas”, dêste qual o senhor, recital, já sabe; um *José Quitério*: comia de tudo, até calango, gafanhoto, cobra; um infeliz *Treciziano*; o irmão de um, *José Félix*; o *Liberato*; o *Osmundo*. E os urucuianos que Zé Bebelo tinha trazido: aquele *Pantaleão*, um *Salústio João*, os outros. E — que ia me esquecendo — *Raymundo Lé*, puçanguara, entendido de curar qualquer doença, e *Quim Queiroz*, que da munição dava conta, e o *Justino*, ferrador e alveitar. A mais, que nos dedos conto: o *Pitolô*, *José Micuim*, *Zé Onça*, *Zé Paquera*, *Pedro Pintado*, *Pedro Afonso*, *Zé Vital*,

¹⁶⁷ Ressalte-se que este grupo de jagunços é regido por um código de conduta que prima por exemplos morais, de acordo com a sua realidade.

*João Bugre, Pereirão, o Jalapa, Zé Beijudo, Nestor. E Diodôlfo, o Duzentos, João Vereda, Felisberto, o Testa-em-Pé, Remigildo, o Jósio, Domingos Trançado, Leocádio, Pau-na-Cobra, Simião, Zé Geralista, o Trigo, o Cajueiro, Nhô Faisca, o Araruta, Durval Foguista, Chico Vosso, Acrísio e o Tuscaninho Caramé. [...] Êsse sertão, esta terra.*¹⁶⁸

Além disso, a aproximação de Riobaldo a jagunço heróico e épico foi explorada em alguns estudos, como o de Eduardo Coutinho, que vê em Riobaldo, bem como nos outros jagunços do bando, um

Ser contraditório, bandido e ao mesmo tempo herói, capaz de ações tanto vis quanto nobres, soldado e marginal, defensor de uma sociedade que o explora pelo seu valor e condena pelas suas ações, este é o jagunço que se encontra nas páginas de *Grande sertão: veredas*: um tipo social específico, baseado numa realidade concreta — o jagunço tão comum no interior do Brasil — e uma criação ideal, moldada em grande parte nos heróis do romance de cavalaria, cujo sistema de valores se aproxima dos habitantes dessa área¹⁶⁹.

Herói capaz de nobres ações, tais como a obediência, a justiça e a lealdade, vivendo aventuras de caráter épico, Riobaldo, jagunço comum do banditismo político brasileiro¹⁷⁰, transfigura-se em herói épico, um verdadeiro herói de um romance de Cavalaria, “um tipo híbrido entre capanga e homem de guerra”¹⁷¹, um verdadeiro guerreiro que parte em busca de um ideal, a saber, livrar o sertão da guerra e das mãos do vilão Hermógenes, de maneira que “a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula com o espaço mágico”¹⁷².

O caráter lendário que se estende a *Grande sertão* destaca-se no fato de que após o pacto nas Veredas-Mortas, os jagunços reparam uma mudança (mágica?) significativa no comportamento de Riobaldo: este se torna cavaleiro destemido, corajoso que consegue por fim atravessar o Liso do Sussuarão, cada vez mais determinado e próximo de vencer o Hermógenes. Deveras, é pólo significativo das características épicas presentes no romance a

¹⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 314-316.

¹⁶⁹ COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 98-99.

¹⁷⁰ Convém ressaltar que o banditismo social difere do banditismo comum. Este primeiro é, conforme apontado pelo historiador reconhecido internacionalmente, Eric Hobsbawm, “uma forma primitiva de protesto social organizado” (HOBSBAWM, Eric J. *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 25). Acrescente-se ainda que o bandido social busca a justiça e o restabelecimento da ordem, agindo com valentia e coragem e tendo suas ações pautadas por um código de honra grupal. Para mais informações sobre este fenômeno social, no qual Riobaldo pode ser situado, apontamos a seguinte referência do mesmo historiador: HOBSBAWM, Eric J. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1976.

¹⁷¹ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 128.

¹⁷² *Idem, ibidem*, p. 129.

travessia do Liso.

Segundo Sônia Maria Viegas¹⁷³, “o *Liso* representa a distância concreta que separa Riobaldo de sua universalização heróica”. Convém lembrar que tal distância configura-se em dois momentos na narrativa. Na primeira tentativa da travessia, ocorre o insucesso. Mesmo sob a liderança de “Medeiro Vaz — o *Rei dos Gerais*”¹⁷⁴, o grupo de jagunços e, por extensão, Riobaldo, não consegue alcançar a “universalização heróica” que a travessia do Liso pressupõe. A primeira travessia do Liso é uma travessia em martírio vão...

Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. [...] De longe vez, capins mortos; e uns tufos de sêca planta — feito cabeleira sem cabeça. [...] o miôlo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. [...] Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade — feito pessoa! [...] A calamidade de quente! [...] Nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia. [...] Pesadêlo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos.[...] Mais não se podia.¹⁷⁵

Terra inóspita revela-se o Liso na primeira tentativa de travessia. Para não morrer, o grupo de jagunços retorna, tendo perdido alguns homens e animais. Mais a frente, o plano épico se estrutura na segunda travessia, dessa vez comandada por Riobaldo Urutú-Branco, que já aprendeu a regra do sertão. “E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa”¹⁷⁶. Deveras, Riobaldo sabe que “só se sai do sertão é tomando conta dêle a dentro...”¹⁷⁷

Determinado em seu empreendimento heróico, o herói ensina a lição do guerreiro vencedor: “Para vencer justo, o senhor não olhe e nem veja o inimigo, volte para a sua obrigação.”¹⁷⁸ E, assim, Riobaldo observa a própria natureza em harmonia com seus ideais. “Era a hora. Repuxei os freios, bem esbarrando. Equei os meus homens. — “Aqui, gente.”¹⁷⁹

Guerreiros em minha presença! [...] eu queria tudo, sem nada! Aprofundar naquele *raso* perverso — o chão esturricado, solidão, chão aventêsma — mas sem preparativos nenhuns [...] Eu não era o do certo: eu era o da sina! [...] Sol em glória. [...] Ah, nem eu não tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante. A fortes braços de anjos sojigado. O digo?

¹⁷³ VIEGAS, Sônia Maria. *O universo épico-trágico do Grande sertão: veredas*. Minas Gerais: Laboratório de Estética da UFMG, 1982, p. 19.

¹⁷⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 65.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 50-55.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 485.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 275.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 495.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 495.

Os outros, a em passo em passo, usufruíam quinhão da minha andraja coragem. Rasgamos sertão. Só o real. Se passou como se passou, nem refiro que fôsse difícil-ah; essa vez não podia ser! Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. As estrêlas pareciam muito quentes. Nos nove dias, atravessamos. Todos; bem, todos, tirante um. Que conto.¹⁸⁰

Nesta segunda travessia, o caráter épico mágico fica evidente na liderança do herói Riobaldo, que agora demonstra-se resoluto, forte e num cosmos harmônico. A configuração da natureza do Liso nessa segunda travessia deixa isso evidente. De terra inóspita, o Liso configura-se lugar que tem de tudo, alimento, água, luz e relva — a ponto de Riobaldo ponderar:

O que era — que o raso não era tão terrível? [...] O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? — era um feio mundo, por si, exagerado. [...] Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abêlha. O dar de aranhas, formigas, abêlhas do mato que indicavam flôres. [...] Digo — se achava água.¹⁸¹

Recorrendo mais uma vez a Lukács, evidenciamos aqui a totalidade e representatividade de Riobaldo na travessia do Liso, uma vez que nessa travessia, temos a configuração de um herói que encarna os valores de sua comunidade e notamos, na segunda travessia, uma harmonia entre o herói e o mundo.

Examinemos agora outro elemento configurador da transformação do jagunço no herói. A figura do cavalo revela-se de grande importância no romance de ressonâncias épico-medievais, uma vez que o cavalo representa muito mais que um meio de transporte.

O cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, nave e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervêm uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. [...] [Montado em seu cavalo] o sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado.¹⁸²

É montado no excepcional cavalo Siruiz, “animal de riqueza: graúdo, farto e manteúdo... [...]” que Riobaldo almejou “de maiores idéias em desejos — segundo a como apeirado aquê [ele] queria: que arreado à gaúcha, com peitoral com pratas em meia-lua, e as

¹⁸⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 496-497.

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 497-499.

¹⁸² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 203- 204.

peças dos arreios chapeadas de belo metal”¹⁸³. Após enfrentar abertamente o até então chefe, Zé Bebelo, e matar à bala os irmãos Rasga-em-Baixo — “oculto inimigo”¹⁸⁴ e José Félix, Riobaldo evidencia o desejo de participar de “um grande empreendimento”:

— “Quem é que é o Chefe?” — eu quis. [...]
 — “Quem é-que?” — eu brando apertei. [...]
 Minha vontade estróina de paliar: — *Seu Zé Bebelo, velho, tu me desculpe...*
 — eu calei. Zé Bebelo se encolheu um pouco, só. Aí êle não tremeu, no sucinto dos olhos.
 — “A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo... [...]
 — “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”
 O nome que êle me dava, era um nome, rebatismo dêsse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados:
 — “O *Urutú-Branco!* Ei, o *Urutú-Branco!*...”¹⁸⁵

A forma como Riobaldo torna-se o guerreiro chefe do bando após o Pacto com o Diabo, em uma cena de claros traços épicos, ao rebatizar seu nome — “a forma e a substância vital”¹⁸⁶ — montado no cavalo de Siruiz, demonstrando-se inabalável em seu desígnio de vencer o Hermógenes certamente confere à narrativa uma aura épica e medieval.

Também a firme presença de Otacília na memória de Riobaldo pode ser comparada à atitude de cavaleiros andantes, que cultuavam suas damas e dedicavam a estas os seus feitos heróicos.

E em Otacília eu sempre muito pensei: tanto que eu via as baronesas amarasmeando no rio em vidro — jericó, e os lírios todos, os lírios-do-brejo — copos-de-leite, lágrimas-de-môça, são-josés. Mas, Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo.¹⁸⁷

Surge assim, em meio a batalhas e rituais, o caráter mágico do herói que é capaz de se transformar Riobaldo em Tatarana, Lagarta-de-fogo, e posteriormente em verdadeiro líder e chefe, o Urutú-Branco, que é reforçado pela ideia de que foi o único que conseguiu chefear e trazer a paz ao sertão. Ao retirar o herói do lugar-comum da literatura brasileira, em que os heróis eram retratados por uma perspectiva unilateral, ou heróis ou bandidos, em Riobaldo

¹⁸³ Um ponto de aproximação de rituais de iniciação do cavaleiro medieval a Riobaldo são evidentes nesse trecho da obra: “Senti meu cavalo como meu corpo” (ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 243).

¹⁸⁴ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 428.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, p.429-430.

¹⁸⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. v. 3, p. 31.

¹⁸⁷ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 306.

temos o herói “múltiplo e contraditório, que transcende qualquer limitação que lhe queiram atribuir”¹⁸⁸.

É por isso que embora muitos concebam o herói rosiano como épico e medieval, a exemplo de leitores críticos, como Manuel Cavalcanti Proença, Antonio Candido e Aglaêda Facó¹⁸⁹, há ainda outros elementos da narrativa que revelam a multiplicidade desse herói — personagem redondo, que, de acordo com a classificação de personagem de E. M. Fortster, é capaz de surpreender o leitor de maneira convincente, uma vez que é ele que “harmoniza a raça humana com outros aspectos da obra”¹⁹⁰, resguardando, inclusive, características trágicas.

2.2.2. Riobaldo: herói trágico

Viver — não é? — é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produziu, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da bôca... O senhor crê minha narração?

(Guimarães Rosa)

Na narrativa de traços épicos e assemelhando-se a um cavaleiro medieval, Riobaldo vai adquirir diferentes configurações no decorrer da narrativa, de acordo com os diversos planos de enunciação. O enredo da obra parece simples, mas dificultosa é a travessia na viagem do contar, que é interdita pelos inúmeros conflitos que se digladiam no interior do protagonista.

De acordo com o pensamento de Lukács, que afirma que “a tragédia, embora transformada, tranpôs-se incólume em sua essência até os nossos dias”¹⁹¹, a outra possibilidade de leitura, aqui proposta, é a de aproximar o herói Riobaldo ao herói trágico, que luta contra forças maiores do que ele, sendo que, em *Grande sertão: veredas*, essa luta da qual o herói trágico tenta se desvencilhar pode estar dentro dele.

Tal qual herói trágico, Riobaldo parece estar em busca incessante do sentido da vida, mas sem conseguir abarcar o todo:

¹⁸⁸ COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 99.

¹⁸⁹ Ressalta-se que a comparação entre a personagem principal de *Grande sertão* e os heróis dos romances de cavalaria já foi estabelecida por ensaístas renomados, como Cavalcanti Proença e Antonio Candido. Quanto à recepção crítica da categoria do herói em *Grande sertão: veredas*, por estes e outros autores, é dela que se ocupará o último capítulo deste trabalho.

¹⁹⁰ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004, p. 84.

¹⁹¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p. 39.

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se fôr jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do mêdo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. [...] Sendo isto. Ao dôido, doideiras digo.¹⁹²

O mesmo desejo que move Édipo é o que move Riobaldo ao conhecer sua verdadeira origem: eles partem, buscam experienciar o novo e desvelar o mistério da existência; e com isso, eles pagam o trágico preço da transgressão. À descoberta de sua verdadeira filiação, Riobaldo foge de casa para a cidade de Curalim, onde se torna professor de Zé-Bebelo, fazendeiro que desejava limpar o sertão da jagunçagem, mas ali também não se sente satisfeito e por isso foge novamente. Em fuga, ao alojar-se em uma fazenda, em contato com o grupo da jagunçagem de Joca Ramiro, Riobaldo ingressa no grupo.

Mesmo em meio ao bando de jagunços, o tema da fuga que se faz presente no romance. Riobaldo permanece qual um peregrino solitário, uma vez que ele se auto-afirma diferente dos outros no grupo e busca a sua verdadeira identidade. Apesar de, aparentemente, aceitar os nomes que o grupo da jagunçagem lhe dá, ele sabe que é diferente dos outros, que não é de ninguém e isso pode ser exemplificado nas falas a seguir que evidenciam seu caráter trágico:

Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom.¹⁹³

O senhor saiba: eu tôda a minha vida pensei por mim, fôrro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.¹⁹⁴

De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo.¹⁹⁵

Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria.¹⁹⁶

Nota-se claramente que a narrativa riobaldiana tem sentido de busca. Riobaldo, como o próprio nome diz, “baldeia” a própria vida. Na busca constante do autoconhecimento, Riobaldo, tal qual Édipo moderno, sabe que a sua verdade deve ser buscada, de modo que, em meio a angústia, aceita como sua verdade o ensinamento do compadre Quelemém: — “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sòzinho...”¹⁹⁷. Assim, embora o mundo seja

¹⁹² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 100-101.

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. 171.

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 151.

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 39.

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 59.

comum a todos, o caminho que se escolhe traçar, as veredas que se decide percorrer, se escolhem sozinho, de forma que Riobaldo pondera: “Homem foi feito para o sòzinho? Foi.”¹⁹⁸

É no grupo de Joca Ramiro que Riobaldo reencontra Reinaldo, o Menino que havia conhecido na infância às margens do rio De-Janeiro, e que mais a frente se sabe que separou a sua vida em duas partes, tal qual as margens de um rio, de modo que daquele menino, “como [Riobaldo] ia poder deslembrar?”¹⁹⁹ O percurso trágico de Riobaldo é marcado pela *hamartia* fundamental — a paixão por Diadorim, o “dilema irreconciliável”²⁰⁰, que, segundo Goethe, “é a contradição em que todo o trágico se baseia”²⁰¹.

Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico [...]. No fundo, trata-se, simplesmente, do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico²⁰²

O trágico desdobra-se no conflito da forte atração, do desejo de Riobaldo por Reinaldo-Diadorim — o guerreiro com traços femininos no meio do bando de jagunços... Diadorim... “dos meigos olhos”²⁰³ [...] “muito verdes”²⁰⁴, [d’] “as compridas pestanas, a bôca melhor bonita [...] o nariz fino, afiladinho”²⁰⁵, “a fina cintura”... “aquela beleza [...] tão impossível”²⁰⁶ que conduz ao trágico conflito para o qual o romance não revela solução... “Aí, mas um resto de dúvida: a inteira dúvida, que me embaraçava real”²⁰⁷.

À sombra do amor interdito, no “bem-querer”²⁰⁸ inexplicável, Riobaldo reconhece: “Diadorim tomou conta de mim”²⁰⁹. Com as vidas entrecruzadas, Riobaldo decide vingar a morte de Joca Ramiro, pai de Diadorim. Para vencer o sertão em guerra, Riobaldo decide fazer o Pacto com o Demo, e assim acabar com o Hermógenes, que parece ter forças sobrenaturais, qual “positivo pactário”²¹⁰. Ao fim da luta sertaneja, cujo objetivo maior de exterminar os hermogénes foi alcançado, Riobaldo, reflete no tema do destino: “Por que foi

¹⁹⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 185.

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 105

²⁰⁰ GOETHE apud LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg; Geraldo Jerson de Souza; Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 31.

²⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 32

²⁰² *Idem, ibidem*, p. 34-35.

²⁰³ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p.48.

²⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 584.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 138.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 48.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 235.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 149

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 142.

²¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 401.

que eu precisei de encontrar aquele Menino?”²¹¹ E ele reconhece: “Eu não era o do certo: eu era o da sina!”²¹² O tema do destino, portanto, que aparece em na tragédia grega por excelência, *Édipo Rei*, ocorre em Riobaldo. Tais heróis fulguram impotentes diante do destino.

A solidão, as angústias, as dúvidas de amor e os conflitos interiores por que passa Riobaldo confundem-se com a busca do Hermogênes, de forma que a epicidade (a dimensão guerreira) de Riobaldo confunde-se com sua edipicidade (a dimensão trágica do destino), no sentido de que tais cintilações de heróis homéricos e edipianos em Riobaldo o constituem um ser híbrido, tal qual a narrativa a que pertence, que de fato, não podem ser rigidamente padronizados a nenhuma referência específica. São portanto referências e cintilações que sombreiam a dimensão épica e trágica do romance. Tais dimensões se revelam, de acordo com o leitor — e não se referem a um gênero ou a um herói específico. Afinal, “Riobaldo é o sertão feito homem”²¹³ e “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”²¹⁴.

O sertão riobaldiano surpreende o leitor que percorre suas veredas até o fim do livro. No momento do conflito final, temos o clímax do *pathos*, a consciência da dor. Algo que ainda não é, mas inevitavelmente virá a ser²¹⁵, a descoberta de que “Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero”.

Nesse ínterim, Riobaldo, pelo tema da fuga, do destino, da solidão, das angústias e da interditação no amor, do sofrimento, do *pathos*, pode ser lido como herói trágico, que em uma das conceituações de Flávio Kothe, já explorado no primeiro capítulo, e torna-se “um carvalho em que caem os decisivos raios do destino.”²¹⁶

A tragédia fundamental, como a aqui tratada, não está condicionada apenas ao gênero, ela é, sobretudo, um modo de ver e aceitar o mundo e seu destino de forma incondicional. Ao finalizar a narração do relato de suas experiências com Diadorim no sertão, o herói de clara cintilações trágicas, Riobaldo, arremata:

²¹¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 110.

²¹² *Idem, ibidem*, p. 497.

²¹³ LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 95.

²¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 27

²¹⁵ STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

²¹⁶ KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985, p. 13-14.

Ela tinha amor em mim.
 [...] Fim que foi.
 Aqui a estória se acabou.
 Aqui, a estória acabada.
 Aqui a estória acaba.”²¹⁷

Na primeira forma de conclusão do relato, “Aqui a estória se acabou”, a forma passiva junto ao pretérito perfeito indica o fim da história. Todavia, na segunda forma, “Aqui a estória acabada”, o pretérito imperfeito revela outros fatores que estão além do seu fim, decerto que sejam as consequências da história. Note-se, outrora, que a terceira forma “Aqui a estória acaba” é um remate final, que nesse instante fecha a história de Riobaldo e suas relações com Diadorim e com o bando de jagunços. Essa conclusão e o que se segue a ela, a saber, a informação de que Riobaldo casou-se com Otacília, após a morte de Diadorim, são emblemas do *amor fati* — a aceitação do destino do herói trágico.

Tal qual o enrolar de uma cobra Urutú, a viagem do contar de Riobaldo no romance foi dificultosa, tortuosa, configurado-se travessia labiríntica. Caminhando de lembrança em lembrança, há um série de interrogações que vão interceptando e guiando o fluxo da recordação. Certamente, as indagações e reflexões de Riobaldo permitem também caracterizá-lo de acordo com uma das categorizações de herói romanesco propostas nas teses de Georg Lukács: o herói problemático do idealismo abstrato, também denominado herói demoníaco.

2.2.3. Riobaldo: herói romanesco demoníaco

O demônio na rua... Viver é muito perigoso: e não é não. Nem sei explicar estas coisas.

(Guimarães Rosa)

Segundo Georg Lukács (1885-1971), em *A teoria do romance*:

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.²¹⁸

Um dos heróis deste tipo de romance — o herói demoníaco²¹⁹ — vive em busca

²¹⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 372.

²¹⁸ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p. 55.

²¹⁹ Conforme exposto no primeiro capítulo, ressaltamos que o herói demoníaco recebe essa denominação, por parte de Lukács não por estar ligado a forças demoníacas sobrenaturais, mas por ter os seus “demônios

incessante pela totalidade da vida e este, diferentemente do herói da epopeia, já não pode abarcar o sentido do todo em suas mãos, daí os conflitos por que passa, da sua interioridade contra a exterioridade mediante um “mundo muito misturado”²²⁰, em que as perguntas do homem superam em grau e quantidade as respostas do mundo, de forma que imanência do seu sentido à vida torna-se deveras problemática.

Exemplo símbolo do herói do idealismo abstrato — o herói demoníaco — está em *Dom Quixote*. Esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o homem se torna solitário, abandonado por Deus, e é capaz de encontrar sentido apenas na sua alma já que o mundo é abandonado a sua falta de sentido imanente. Essa é a luta do herói demoníaco, seu grande confronto com o mundo, do qual Cervantes foi o pioneiro.

A força opressiva, degradada da realidade, leva Dom Quixote a buscar o subterfúgio necessário para escapar da mesma. A partir de uma série de contrastes entre um mundo fantástico-poético (a matéria dos livros de cavalaria) e um mundo real-prosaico (a representação da Espanha do século XVII) Dom Quixote envolve-se em (des)aventuras, batalhas e conflitos que revelam a inaptidão do herói demoníaco face a um mundo, cujos valores estão corrompidos e não podem ser abarcados. Nesta obra,

[o] homem foi heroicamente ampliado, mas continuou aprisionado na esfera humana, e expressou, como nenhuma outra figura heróica de épocas anteriores o fizera, o trágico conflito entre suas limitações naturais e suas ilimitadas aspirações sobrenaturais.²²¹

Assim, *Dom Quixote* deixou-nos lições tão fortes, profundas e heróicas que nenhum “louco” teria sido capaz de passar. Muito mais do que a abertura de um novo capítulo na história literária, a obra assinala a mudança, não apenas na forma literária ou na própria literatura, mas na face do homem ocidental. “Precisamos buscar [no herói da obra] ou em nós mesmos, um princípio de explicação”²²².

Semelhante a Dom Quixote, o herói de *Grande sertão*, ao lançar-se ao mundo, cai exposto a um permanente risco de maus encontros e conflitos. O caráter de herói demoníaco explorado de forma emblemática em Dom Quixote também pode ser rastreado em *Grande sertão*, em relações de espelhamento quanto à dimensão problemática que se apresenta em

interiores” (considere-se a palavra demônio como proveniente de *daimôn* = a alma, a individualidade pessoal) em conflito com a exterioridade, em ruptura com o mundo social, gera conflitos internos irreconciliáveis.

²²⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 220.

²²¹ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. Magda França; São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 405.

²²² SAN TIAGO DANTAS. *D. Quixote — um apólogo da alma ocidental*. Brasília: Ed. UnB, 1993. p. 24- 25.

Riobaldo.

Riobaldo apresenta fulgências de herói demoníaco, porquanto, na trama do romance, este se envolve em conflitos que revelam sua natureza de caráter problemático e em ruptura com o mundo. Dentre os conflitos principais de Riobaldo que revelam seu caráter problemático estão o Diabo²²³ e Diadorim.

A existência do Diabo é questionada em diversos momentos do narrar de Riobaldo: “O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias”²²⁴. Este conflito relança a narrativa numa dimensão mítica, a sombra de um Pacto que pode ou não ter sido realizado. O Diabo é figura que remonta ao popular e medieval Diabo, entidade concreta e corporificada cuja imagem-mor aparece na epígrafe do livro: “O Diabo na rua, no meio do redemunho”, e que ressurge em várias partes do texto.

Novamente, mesclando o herói romanesco a outras cintilações heróicas históricas, segundo Northrop Frye, a estória romanesca é a obra literária que mais se aproxima do sonho, uma vez que seu elemento essencial é a aventura em que o herói, sob o *mythos* da procura, está em conflito com o seu inimigo, que por sua vez, poderá assumir qualidades míticas demoníacas²²⁵. Assim, em *Grande sertão: veredas*, o *ágon* ou conflito determinante, a base arquetípica segundo Frye, se dá justamente pelo embate de Riobaldo em saber da existência ou não do Diabo — disto dependerá sua vitória contra o Hermógenes e por isso se dá sua inclusão ao grupo de jagunços.

O conflito que permeia a obra quanto à existência do Diabo é repleto de negações e justamente por meio destas, é que sua existência pode ser legitimada. Dilema esse que remete à afirmação de Baudelaire: “A mais bela artimanha do diabo é persuadir que não existe”²²⁶.

Este conflito permeia toda a estória romanesca e esta figura do Maligno também pode nos remeter ao Daímon goetheano, que em seu poema órfico²²⁷ é definido como “a

²²³ Segundo o *Dicionário de símbolos* de CHEVALIER e GHEERBRANT, o Diabo “simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e o ambivalente.” (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 337).

²²⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 11- 12.

²²⁵ Aqui o romance mescla-se ao gênero épico de traços míticos. Todavia, no romance de Rosa, o mítico não tem caráter sobrenatural, pois como observa Benedito Nunes, trata-se de uma “força exterior e independente” [Cf. NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 199, p. 178].

²²⁶ BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*: Pequenos poemas em prosa. Trad. Antônio Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio d’água, 1991, p. 90.

²²⁷ Para se compreender o poema órfico de Goethe, é importante retomar alguns conceitos básicos do próprio orfismo. É importante entender, nesse contexto, o orfismo como um movimento complexo que surgiu na Grécia antiga, mas que atravessa o tempo, influenciando profundamente o mundo ocidental. O orfismo é também conhecido como “Religião de Mistérios”. Recebe esse nome porque a prática do orfismo envolve diversas crenças, modos, tipos de alimentos específicos, dentre outras realidades. Note-se que os traços históricos do

individualidade da pessoa, individualidade limitada, necessária, que se pronuncia na hora do nascimento”²²⁸, que, qual potência estranha, não age sozinha.

Contudo, numa terceira linha interpretativa, a figura do Mafarro pode vir pela presença do ambíguo amor: Diadorim. Quando Riobaldo não sabe explicar de onde vem seu amor, este pode ter vindo do demoníaco, já que uma de suas maiores capacidades é a de embaralhar limites, conforme Benedito Nunes destaca:

Diadorim infunde-lhe uma paixão equívoca, vizinha do estado de confusão e encantamento atribuído ao Maligno ou ao Poder do Destino: “Aquele mandante amizade [fala Riobaldo, referindo-se ao Reinaldo, Diadorim]. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita.”²²⁹

Certamente, o ponto fulcral da narrativa reside na história de amor²³⁰, o “gostar de um jeito condenado”²³¹, “a paixão solta, às loucas”²³² do herói problemático por Reinaldo-Diadorim, que aumenta seus conflitos internos e está presente em toda a narrativa, carregado por uma força ambivalente entre o bem e o mal, “a inteira dúvida, que [...] embarçava real”²³³:

Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — êle era para tanto carinho [...]... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Êle fôsse uma mulher [...] eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer — pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela

orfismo estão inteiramente relacionados ao Mito de Orfeu, patrono e Mestre do movimento. Isto é aceitável porque como disse Fernando Pessoa: “O Mito é o nada que é tudo” (PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010, p. 23). Portanto, o mito de Orfeu, figura heróica lendária, que desce ao Hades para trazer sua amada de volta a vida, mas que ao transgredir a ordem dos deuses e olhar para trás, perde sua amada para sempre e que mesmo depois de ter a cabeça decepada, ainda clama pelo nome da amada, é uma figura arquetípica. O Orfismo, ao contrário da concepção grega introduzida por Homero da mortalidade da alma junto com o corpo, vai proclamar a Imortalidade da alma. O corpo é tido, pelo orfismo, como o cárcere do Daímon, a alma. Esse demônio não apenas preexiste no corpo, mas também não morre com ele, pois está destinado a reencarnar-se a fim de expiar sua culpa originária. [Cf. SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965, p. 192-194].

²²⁸ GOETHE. Poème Orphique. La Sagesse de Goethe, Introduction, traduction et notes par Henri Lichtenberger, p. 152. Ed. La Renaissance du Livre, Paris, 1993.

²²⁹ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 137.

²³⁰ Riobaldo também se apaixona por outras mulheres no decorrer da narrativa. Segundo o ensaio de Benedito Nunes, “O amor na obra de Guimarães Rosa”, Riobaldo conhece três diferentes tipos de amor: “o enlevo por Otacília”, “a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim” e a “recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta” [Cf. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 137].

²³¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 94.

²³² NUNES, Benedito. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*. *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*. Paris, ADPF, n. 44-45, p. 389-404, 1985, p. 393.

²³³ *Idem, ibidem*, p. 235.

conversação — por detrás de tantos brios e armas?²³⁴

A impossibilidade de concretização do desejo entre os guerreiros gera a angústia, que segundo Freud, é o sinal de alarme de que o objeto que causa o desejo deve ser mantido à distância, se ele está se aproximando excessivamente. Assim, o desejo preserva-se, uma vez que mantém a distância a sua realização e torna-se desejo do desejo. Decerto, o desejo e as angústias interiores de Riobaldo surgem em meio a dúvidas vitais (seria essa atração vinda do Demo?).

Di-adorim, que como o próprio nome sugere pode ser divina, ou diabólica, revela seu caráter divino ao ajudar Riobaldo a ver, diante de tantas tristezas, as belezas do *Grande sertão*, guiando seu olhar e seu coração para uma contemplação estética dos animais e da natureza²³⁵, o fazendo ver “as côres do mundo”²³⁶ e o levando a reflexão: “Diadorim, eu gostava dêle? Tem muitas épocas de amor”²³⁷. Nestes e em outros trechos da obra, Riobaldo reconhece seu destino atrelado a Diadorim:

Coração — isto é, êstes pormenores todos. Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem.²³⁸

A relação amorosa entre Riobaldo e Diadorim possibilita ao herói demoníaco ver beleza em meio à crueldade do mundo, todavia, a relação não se concretiza e torna-se, portanto, “pássaro que põe ovos de ferro”²³⁹.

Nesse ínterim, o caráter negativo de Diadorim, “neblina” na vida de Riobaldo, é evidente no texto pelo enigma da donzela travestida de jagunço que, movida pelo ódio, mais do que pelo amor, não pode revelar sua verdadeira identidade para alcançar seu objetivo, a saber, vingar a morte do pai. Assim, a guerreira travestida de homem, “ser andrógino, é, ao mesmo tempo, divino e diabólico. [...] No instante em que ilumina a alma do companheiro,

²³⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 564.

²³⁵ “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera dêles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. [...] Mas o Reinaldo gostava: — ‘É formoso próprio...’ — êle me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — ‘Vigia como são êsses...’ Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — ‘É aquêle lá: lindo!’ Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal [...] — ‘É preciso olhar para êsses com um todo carinho...’ — o Reinaldo disse. Era. [...] Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa.” (*Idem, ibidem*, p. 143-144).

²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 98.

²³⁷ *Idem, ibidem*, p. 457.

²³⁸ *Idem, ibidem*, p. 42.

²³⁹ *Idem, ibidem*, p. 63.

marca-lhe sombriamente o destino”²⁴⁰, trazendo para a narrativa outros enigmas:

Diadorim, em sua indefinição homem-mulher, pureza-pecado, simboliza, imediatamente, a oscilação de Riobaldo entre Deus e o Diabo. O Demo [...] entidade metafísica do sertão que arrasta o jagunço para o pacto das Veredas Mortas, vem pela presença de Diadorim²⁴¹.

Pelas vias da impossibilidade do amor, Diadorim pode ser considerada anjo-negro, que ao mesmo tempo que infunde paixão, joga Riobaldo em confusão, “como um feitiço”, conduzindo o jagunço para o Pacto com o Demo. No romance, portanto, os temas de amor e morte aparecem entrelaçados em uma atmosfera nebulosa.

Na cena do Pacto na obra rosiana, a solidão e a individualidade de Riobaldo, como herói demoníaco, diante das angústias e da heterogeneidade do mundo ficam evidentes:

Nós dois, e torno-pío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, dêsses redemoinhos:... *o Diabo, na rua, no meio do redemoinho...* Ah, ri; êle não. Ah — eu, eu, eu! “Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!”²⁴²

Dessa forma, é descrita a cena do Pacto no romance, pacto este que nunca se sabe concretizado enquanto as dúvidas sobre a existência do Diabo permanecem. Tal pacto não é claramente admitido e tampouco negado, com a possibilidade de que o Diabo “vige dentro do homem, os crespos do homem”²⁴³.

No conflito final do bando de Riobaldo contra o bando de Hermógenes, no Tamanduá-tão, “na batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais”²⁴⁴, Riobaldo depara-se com “ocasiões de morte” e percebe que “marcava muito suave a mão da morte”²⁴⁵. Neste conflito, Riobaldo não consegue reagir contra o inimigo final e é Diadorim, que em conflito corpo a corpo com o Hermógenes, o vence e é por este vencida.

Com a morte de Diadorim vem a revelação de seu verdadeiro sexo e com este, a resolução de alguns dos conflitos psicológicos de Riobaldo.

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, môça perfeita... Estarreci. A dôr

²⁴⁰ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 160.

²⁴¹ CHAVES, Flávio Loureiro. “Perfil de Riobaldo”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 451.

²⁴² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 414.

²⁴³ Idem, *ibidem*, p. 12.

²⁴⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p.100.

²⁴⁵ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 575.

não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha... Ela era. [...] Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero.[...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:
— “Meu amor!...”²⁴⁶

Diferentemente do conto “As garças”, em que Guimarães Rosa narra a estória de um casal inseparável de aves que, tendo uma morrido, a vida da outra torna-se vôo inútil, perdendo seu sentido²⁴⁷, com a morte de Diadorim e descoberta de seu verdadeiro sexo, Riobaldo, que iniciou a narrativa no desejo de se compreender e compreender a vida, desvelando o sentido do sertão e do mundo, encerra a sequência episódica com a expressão “Aqui a estória acaba”²⁴⁸.

Paradoxalmente à expressão que parece por fim à história do livro, ao finalizar o relato de sua história de suas relações com Diadorim e com o bando, o livro prossegue por mais oito páginas e continua o desenrolar do relato de Riobaldo, em que o leitor fica sabendo que este se casa com Otacília. Neste final, os valores da viagem do contar são trazidos à tona: “... o Diabo não existe. Pois não? [...] O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia”²⁴⁹. Assim, “fecha-se a história, mas não a personagem”²⁵⁰ e não há, portanto, um ponto final, uma linha de chegada para esse caminhar, que se projeta para além do próprio romance. A busca continua. Travessia.

Guiados pela narração de Riobaldo, o leitor faz parte do tema moderno da viagem no romance. E, ao atravessar tais veredas, elas revelam-se capazes de mudar de acordo com o “homem humano” (o leitor) que a atravessa. Tal qual as mudanças empreendidas no interior do herói e transfiguradas em seu diferentes nomes, tal qual as mudanças empreendidas pela natureza, a exemplo do Liso a princípio — intransponível, e depois glorioso, e das Veredas Mortas — lugar do demônio, e depois, Veredas Altas — lugar de inocência, o leitor poderá vivenciar, a partir de suas identificações com o herói e com o sertão, aventuras de caráter

²⁴⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 585-586.

²⁴⁷ “O voo da garça sozinha não era a metade do das duas garças juntas: mas só o pairar de ausência, a espiral de uma alta saudade — com fundo no céu.” (ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 272)

²⁴⁸ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 586.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 594.

²⁵⁰ CHAVES, Flávio Loureiro. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 456.

mítico, épico, trágico, demoníaco e sem dúvida, moderno.

2.2.4. Riobaldo: herói moderno

Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto.
(Guimarães Rosa)

Como foi suficientemente comprovado até aqui, Riobaldo é um herói que apresenta e atualiza, em si mesmo, categorias de diversos heróis apresentados no decorrer da história literária: épico, trágico, medieval, romanesco demoníaco, de forma que a pulverização caledoscópica de outras leituras poderão gerar infinitas possibilidades de interpretação na viagem da narrativa de Riobaldo, que é, na verdade, uma viagem aos “crespos do homem”²⁵¹, aos territórios profundos do ser humano, em qualquer espaço e lugar. Benedito Nunes, ao falar sobre o tema da viagem-travessia em *Grande sertão: veredas*, notou que: “Para Guimarães Rosa, não há de um lado o mundo e, de outro, o homem que atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem — objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o homem se faz.”²⁵²

Multifacetado, portanto, Riobaldo pode ser facilmente classificado também como herói moderno, em cujos limites sem confins a presença da humanidade se embaralha. Ainda segundo o mestre Benedito Nunes, uma das “mais férteis vertentes” do romance moderno é que este “nasce voltado para o tempo que os relógios não medem”²⁵³. Assim, o *fluxo da consciência* será um elemento vital visando à organização íntima dos elementos da narrativa. Assim como ocorre na obra de Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Riobaldo — revive o passado em busca de encontrar o fio de entendimento do mundo atual, confirmando seu caráter moderno.

Benedito Nunes também aponta os aspectos inegáveis do romance moderno, cuja forma introspectiva o avigora. No ensaio “*Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*”, o crítico afirma que o romance moderno de Riobaldo tem como condição da narrativa o tempo que se instala na forma e na matéria da narrativa, de forma que a temporalidade do romance é vista como algo contingente: travessia. Os registros épicos, a falha trágica, as aventuras perigosas, tortuosas são recompostas na medida em que Riobaldo as revive na memória e reflete sobre ela de maneira interrogativa.

²⁵¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 11.

²⁵² NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 172.

²⁵³ *Idem*. A matéria vertente. In: NUNES, Benedito [et al]. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 390.

Assim Riobaldo, personagem-narrador, caminhará de lembrança a lembrança, mas estancando o passo entre pergunta e pergunta. Sempre de ânimo quieto, cuidadoso, preocupado, recorda sem aderir às lembranças, que o inveterado gosto de especular ideia interrompe; o perguntar dessolidariza-o quase do passado, as interrogações interceptando e também guiando o fluxo da recordação²⁵⁴.

Embora a história de amor e morte traçada e narrada por Riobaldo, herói moderno, nas veredas do *Grande sertão* chegue ao seu termo no fim do narrar interdito pelas constantes interrogações do herói, fim da leitura do romance, não nos esqueçamos de que a máxima do romance afirma: “Sertão é dentro da gente”²⁵⁵, tornando evidente que as personagens, o livro, os sentimentos por ele causados, viverão sempre que houver do leitor a correspondente sede e adesão para atravessar o *Grande sertão*, cujos limites extrapolam o texto escrito, embaralhando os limites de “pessoa” x “personagem” na obra.

Riobaldo empreendeu uma viagem nos labirintos sem fim de sua interioridade e nós, leitores, nesta travessia que fizemos, encontramos um herói, que assim como o ser de carne e osso, apresenta diversas faces e é capaz de surpreender e gerar interrogações que se espriam para além do texto, a partir de uma perspectiva dialética e humanística.

Finda a análise deste romance moderno, voltado para um tempo que os relógios não podem medir, observamos que se trata de uma obra de caráter universal, na medida em que os conflitos de Riobaldo são os mesmos com que o homem se defronta desde os primórdios.

Ao leitor fica a percepção de que as coisas não tem uma resposta concreta, completa. O vasto domínio do confuso e do misterioso deixam evidente que o saber nunca pode ser atingido completamente pelo homem. As grandes questões e percepções que a obra impõe são próprias de uma narrativa moderna, em que o herói se apresenta, de fato, moderno.

Aplicamos às cintilações que investigamos de diferentes tipos de herói em Riobaldo o comentário feito por Antonio Candido ao buscar também ressonâncias de outros herói no herói rosiano:

É claro que essas interpretações são arbitrárias; além disso, iluminam apenas um dos muitos lados da obra, visando a contribuir para que o leitor esqueça ao menos provisoriamente os pendores naturalistas a fim de penetrar nessa

²⁵⁴ NUNES, Benedito. *Grande sertão: veredas*: uma abordagem filosófica. Bulletin de études portugaises et brésilienses. Paris, ADPF, n. 44-45, p. 393.

²⁵⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 305.

atmosfera reversível, onde se cortam o mágico e o lógico, o lendário e o real.²⁵⁶

Portanto, o leitor que atravessa o *Grande sertão*, em muito poderá se identificar com o herói, cuja multiplicidade permite um sem número de interpretações. Dessa forma, surge a questão vital: Quais são os efeitos da experimentação desta construção literária por parte do leitor? A assertiva pode ser dada segundo os postulados jaussianos da Estética da recepção.

2.3. Riobaldo e o leitor

Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão.
(Guimarães Rosa)

A questão da identificação do leitor com o herói riobaldiano é uma tema instigante. Conforme se viu, Riobaldo é daquele tipo de herói que não se pode convercioniar chamar apenas de cavaleiro medieval ou herói trágico, ou mesmo moderno. Riobaldo atualiza modernamente as tipologias referidas de heróis apresentadas na história literária universal.

Grande sertão: veredas é, portanto, uma obra que se oferece como interrogação para o pensamento crítico aqui evidenciando, renovando os princípios teóricos de cada época, pois trata-se de uma obra que rompe com os gêneros, não podendo ser rigidamente marcada. Os tangenciamentos propostos revelam que a essência de Riobaldo, o herói de híbridas referências de *Grande sertão: veredas*, não tem caráter modelar. A multiplicidade de perspectivas que o herói apresenta o configuram um tipo híbrido moderno.

O herói Riobaldo é aberto às híbridas referências e atribui exemplificação e significação aos padrões de identificação de Jauss, segundo o qual, não importa a forma como o herói se configurou no decorrer da história, mas sim os vários níveis de recepção com que o espectador, o ouvinte e o leitor, em períodos anteriores ou ainda hoje, podem identificar-se com um herói. Riobaldo é exemplo disso: ele apresenta fulgurações heroicas de diferentes períodos e não pode ser condensado a uma única interpretação.

Sua natureza não é modelar, antes é múltipla, complexa e rica. Riobaldo não é convencional, apresenta um caráter híbrido que, no âmbito da modernidade, extrapola os limites do literário e embaralha os limites da *persona*, gerando questionamentos: Quem é o verdadeiro personagem do texto? O herói ou o leitor?

O leitor também é ser complexo. A obra, do latim *opus*, é operada a partir do ato de

²⁵⁶ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 289-309, p. 306.

legere, a leitura. Portanto, o leitor, assim como o herói, exercem papéis vitais para a operação literária. Ademais, o horizonte de expectativa das leituras pode ser ampliado de acordo com o contexto histórico ou social do leitor.

Sim, múltiplas características encontramos em Riobaldo. Múltiplos são seus leitores, múltiplas serão as suas perspectivas, múltiplas portanto, serão as suas identificações, conforme se evidenciará no tópico seguinte.

2.3.1. Experiência estética e hermenêutica literária

Cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo.

(Marcel Proust)

Hans Robert Jauss, em seu livro *Experiência estética e hermenêutica literária*, apresenta as três categorias ou momentos centrais da hermenêutica clássica que são: compreender, interpretar e aplicar. Seguindo os passos de Gadamer, inspiração filosófica de Heidegger, Jauss se propôs a tarefa de desenvolver um conceito novo, que ele o faz a partir do conceito de “Horizonte de expectativa”, que “é a condição de toda possibilidade de experiência”²⁵⁷. Conforme o pensador germânico,

[a] obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. [...] Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.²⁵⁸

Em concordância ao pensamento de Jauss, Iser também concebe que “o texto é apenas uma partitura e, por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra.”²⁵⁹.

Instrumentalizados nesses pensadores, afirma-se que no presente estudo, não se pretende chegar a conclusões definitivas a respeito de *Grande sertão*, visto que “não somos capazes de apreender o texto num só momento; o contrário ocorre na percepção de um objeto

²⁵⁷ JAUSS, *Aesthetic experience and Literary hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. Minnesota: University of Minnesota, 1982, p. 25.

²⁵⁸ *Idem*. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 25

²⁵⁹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 11.

dado, que talvez não seja captado em sua totalidade, mas que se encontra a princípio como um todo diante da percepção”²⁶⁰. No entanto, propomos uma aplicação das três categorias centrais da hermenêutica literária fincada no leitor.

O sentido de uma obra é, pois, um efeito a ser experimentado pelo leitor, não é um objeto definido, uma vez que ele não existe sem o ato da leitura, portanto a obra

Deve inevitavelmente ser de caráter virtual, pois ela não pode reduzir-se nem à realidade do texto, nem à subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela deriva seu dinamismo. Como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento.²⁶¹

Na leitura da obra *Grande sertão: veredas* em que o leitor acompanha, em suma, a trajetória de Riobaldo, personagem narrador, as partituras que o leitor encontra só poderão ser instrumentalizadas por ele, de acordo com seu repertório crítico, linguístico e social, de acordo com a sua visão de mundo e seu conhecimento prévio. De modo que, podemos ter variadas experiências no que diz respeito ao horizonte de expectativa da obra em questão. Se o leitor não tiver repertório, o texto inclusive poderá ser refutado, por não fazer parte de seu conhecimento de mundo, podendo ser apreendido em uma experiência futura, quando se possuir o repertório para tanto.

Partindo do pressuposto de que o leitor possui o repertório essencial para a leitura de *Grande sertão: veredas*, obra considerada hermética por alguns, iniciemos a análise que visa a explorar os tipos de identificação do herói com o seu público leitor, de acordo com os postulados desenvolvidos por Jauss em seus textos “Níveis de identificação entre o herói e o público”²⁶² e “Padrões interacionais de identificação com o herói”, sendo esse último correspondente ao segundo capítulo de sua obra magistral *Experiência estética e hermenêutica literária*²⁶³.

Em ambos os textos, ao falar dos cinco níveis de experiência estética do leitor/espectador mediante a obra artística, Jauss clarifica que a identificação não é algo inerente ao fenômeno estético, tampouco é uma espécie de *poiesis*, isto é, “o prazer ante a

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 11-12.

²⁶¹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 9.

²⁶² JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 283-317.

²⁶³ *Idem, Aesthetic experience and Literary hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. v. 3. Minnesota: University of Minnesota, 1982.

obra que nós mesmos realizamos”²⁶⁴. Antes, em determinada atitude estética, os modelos heróicos, religiosos e éticos de uma obra artística podem oferecer uma atitude de *katharsis*, “o prazer dos afetos [...] capaz de conduzir o ouvinte ou o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique”²⁶⁵, que pode desdobrar-se em *aisthesis*, “quando o observador, no ato contemplativo renovante de sua percepção, compreende o percebido como uma informação acerca do mundo do outro, ou quando, a partir do juízo estético, se apropria de uma norma de ação”²⁶⁶. Dessa maneira, a *aisthesis* pode se converter em *poiesis*.

Tais atitudes de experiência estética, voltadas para o âmbito estritamente literário, tornam o leitor o responsável pela sua formação estética, que em muito dependerá de ser acompanhada por sua reflexão ativa. Esta atividade dialética foi apresentada de forma incisiva por Goethe: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”²⁶⁷.

2.3.2. Padrões interacionais de identificação com o herói

A grande obra é produto da criação do artista que vence a banalidade do banal e toca nos problemas mais profundos do homem, colocado diante de si mesmo, diante do mundo, diante da transcendência. É o que faz Guimarães Rosa.

(Donaldo Schüller)

Dependendo da atitude estética do leitor mediante a obra, ele poderá ter diferentes modalidades de identificação com o herói, identificação esta que será sempre individual, pois em muito, dependerá do repertório do leitor para empreender as partituras da obra.

Assombro, admiração, agitação, tremor ou comoção, lágrimas ou risos solidários, ou estranhamento constituem a primeira escala de níveis de experiência estética que a performance do leitor ante ao texto trará.

A relação entre essa atitude estética primária e a secundária, que supõe a reflexão catártica capaz de levar à *poiesis*, constitui a distinção fundamental entre recepção e interpretação. Para esclarecer essa relação fundamental entre os níveis primários de uma

²⁶⁴ *Idem*, O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 79.

²⁶⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 80.

²⁶⁶ JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 82.

²⁶⁷ GOETHE. Carta a J. F. Rochlitz, de 13 de julho de 1819, p. 178.

experiência estética capaz de conduzir a um nível secundário de reflexão e até de ação, Jauss propõe uma escala de padrões interacionais de identificação com o herói, conforme explicitado no primeiro capítulo do presente estudo.

Para uma melhor compreensão dos tipos de identificação estética que o herói pode provocar no leitor, permitindo-lhe até mesmo ver em si algo que sem a obra não teria sido possível, faz-se interessante observar o quadro sinóptico desenvolvido por Jauss para a exposição de sua tese:

Padrões interacionais de identificação com o herói

Modalidade de identificação	Referência	Disposição receptiva	Normas de comportamento ou atitude (+=progressiva) (- = regressiva)
Associativa	Jogo/Competição	Envolvimento de si e dos outros nas regras do jogo	+ Prazer espontâneo - Excessos (regressão em rituais arcaicos)
Admirativa	O herói perfeito (santo)	Admiração	+ Emulação - Imitação + Exemplaridade - Edificação / Entretenimento pelo extraordinário
Solidária	O herói imperfeito	Compaixão	+ Interesse moral (prontidão para agir) - Sentimentalismo (gozo da dor) + Solidariedade para uma ação específica - Auto-confirmação (tranquilização)
Catártica	O herói sofredor O herói acuado	Emoção trágica/ Liberação das emoções Riso solidário/Alívio das emoções	+ Desinteresse interessado / Livre reflexão - Fascinação (feitiço) + Livre julgamento moral - Riso simulado (ritual do riso)
Irônica	O anti-herói	Alienação	+ Responder criativamente - Solipsismo + Refinamento da percepção

			- Tédio cultuado + Reflexão crítica - Indiferença
--	--	--	---

Conforme pode-se depreender do quadro acima, cada “norma de comportamento ou atitude” mediante determinada modalidade de identificação reveste-se de um caráter ambivalente, o que é assinalado pelos sinais + e -, acompanhados dos termos-chave: progressiva e regressiva.

Ressalte-se que os padrões de identificação estabelecidos por Jauss (expostos na tabela), não são, como o próprio crítico afirma, capazes de esgotar as possibilidades de identificação estética²⁶⁸. Antes, eles foram criados a partir de resultados de suas investigações na história da literatura²⁶⁹, servindo dessa forma de estímulo para estudos por outros teóricos da literatura, bem como de outras áreas do conhecimento que privilegiem em suas análises a experiência ficcional, a comunicação estética e a identificação emocional de um espectador diante de uma obra literária.

2.3.3. O herói Riobaldo e o leitor: identificações possíveis

A ilusão romanesca, que, em suas formas radicais, pode chegar [...] à abolição completa da fronteira entre a realidade e a ficção, encontra seu princípio, assim, na experiência da realidade como ilusão.

(Pierre Bordieu)

Se usarmos o quadro com os cinco níveis de identificação entre o personagem e leitor/público explicitadas por Hans Robert Jauss, em seu texto “Níveis de identificação entre o herói e o público” no estudo de *Grande sertão: veredas*, pode-se concluir que Riobaldo é capaz de conduzir o leitor aos cinco níveis de identificação.

A vida e o narrar do jagunço Riobaldo não são apenas aspectos intrínsecos ao homem do sertão, mas adquirem uma configuração moral e ética, e que podem ser experienciados por leitores das mais diversas esferas da vida. Se isso acontece, um determinado leitor pode

²⁶⁸ JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic experience and Literary hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. Minnesota: University of Minnesota, 1982, p. 91.

²⁶⁹ Em suas investigações, Jauss analisa a questão da personagem para Freud, cuja proposta da necessidade antropológica de herói explicaria o prazer da identificação por retirar o leitor de suas experiências comuns e conduzi-lo à fantasia, distanciando-o da experiência cotidiana, protegida pela ilusão estética. Todavia, Jauss vê a proposta de auto-prazer de Freud como mera “reprise psicanalítica da catarse aristotélica”. (JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 79.). Por outro lado, Jauss aproxima-se dos modelos interpretativos sobre a personagem de Simon Lesser e Norman Holland, que priorizam a recepção comunicativa e os padrões interacionais de experiência mediante a ficção. (JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, p. 158)

tornar-se um personagem de caráter universal.

A primeira modalidade de identificação, a identificação associativa, já foi evocada no primeiro e explicitada no segundo capítulo deste trabalho. Aprofundando-nos na explanação histórica de Jauss sobre esse padrão interativo que, esta modalidade de interação entre o herói e o leitor está estritamente relacionada ao vínculo entre literatura e vida prática — sétima tese desenvolvida por Jauss com o objetivo de fundamentar e reescrever a história da literatura na atualidade.

Cabe ressaltar que o vínculo entre literatura x vida prática apreende a dimensão social criada pela arte. De acordo com esta tese, a arte se alimenta do que ela não é, o social, porquanto a sociedade (não-artística) se alimenta do que ela não é, a arte, de modo que esse padrão interacional de identificação com o herói pode ocorrer quando se aceita as regras do jogo, ou seja, o pacto sob a palavra ficcional, aceitando como suas tais regras.

Com isso em vista, pode-se observar que as normas de conduta privilegiadas por Riobaldo e seu bando de jagunços em meio a um sertão em guerra, tomado por um homem-demônio — Hermógenes, e a luta constante para livrar o sertão desta sombra maligna é capaz, através da identificação associativa, de conduzir o leitor, por meio das regras do jogo, ao prazer espontâneo (+) em ver Riobaldo conseguir liderar o sertão e vencer os Hermógenes. Com isso, o leitor pode agradar-se em ver a luta contra o Hermógenes, e até mesmo “a assumir a postura [das] pessoas envolvidas no jogo”²⁷⁰, de modo que em algum momento de sua vida prática, este leitor possa associar as regras do jogo ficcional ao plano real, e tomar atitudes excessivas moldadas por ele em rituais (-) da vida prática, seja em um sertão ou em outro lugar geográfico.

Há outros momentos em que o leitor poderá aderir às regras do jogo e associar sua vida ao plano ficcional. Um deles é quando os dois meninos são atacados por um homem no meio do mato, após a travessia de canoa.

À fé, era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com as feições muito brutas. Debochado, êle disse isto: — “Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...” Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. Olhei para o menino. Êsse não semelhante ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou, social com seu prático sorriso. — “Hem, hem? E eu? Também quero!” — o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do

²⁷⁰ JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 299.

menino dizer: — “Você, meu nêgo? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dêle, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dêle.[...] Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a faquinha nua na mão.²⁷¹

Outros momentos de identificação associativa podem se dar: Na escolha pelo jagunço-chefe após a morte de Joca Ramiro, no julgamento de Zé Bebelo. Nestes episódios, o leitor também poderá desejar assumir a postura das personagens apresentadas na obra, aderindo às regras do jogo. Outro caso ainda se dá na festa de guerra. Mais marcante ainda é a cena do pacto com o Diabo, já explorada anteriormente.

A próxima modalidade de identificação, a identificação admirativa, refere-se a heróis que são considerados chefes, líderes ou santos. A aproximação de Riobaldo a feitos e atitudes de heróis épico-medievais é fator determinante para se gerar esse tipo de identificação, que existia no mundo medieval, cujos valores heróicos eram consagradamente admirados pela sociedade. Para exemplificar, evocamos o episódio da travessia do Liso do Sussuarão:

Dei a palavra! Meus homens. [...] Valentes que eram, e como foram se animando. Ao que me obedeciam, ao meu melhor em redor. [...] Aí, se estava, se esbarrava, frente a frente com o Liso. Rédeas às ordens. A gente se moveu. [...] Sol em glória. Eu pensei em Otacília: pensei, como se um beijo mandasse. Soltando rédeas, entrei nos horizontes. Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro dum mar. [...] Ah, nem eu não tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante. [...] A fortes braços de anjos sojigado. O digo? Os outros, a em passo em passo, usufruíam quinhão da minha andraja coragem. Rasgamos sertão. Só o real. [...] Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. As estrêlas pareciam muito quentes. Nos nove dias, atravessamos. Todos; bem, todos, tirante um. Que conto.²⁷²

A partir do momento em que Riobaldo adquire o nome e seu cargo de chefe Urutú-Branco e consegue vencer o Liso do Sussuarão, que se comporta até então como personagem co-adjuvante indomável, até a grande batalha campal, Riobaldo é capaz de gerar no leitor atitudes admirativas que envolvem (+) a emulação, a (-) imitação, a (+) a exemplaridade, (-) a edificação ou o (-) entretenimento pelo extraordinário ato do herói, que pode atingir status de um santo. Nesse ponto,

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética como

²⁷¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 108-109.

²⁷² *Idem, ibidem*, p. 497.

desafio à reflexão moral. [...] Na esfera ética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico.²⁷³

Como terceira modalidade interacional, temos a identificação solidária, em que a disposição receptiva do leitor envolve a compaixão pelo sofrimento do herói e daí, vem o seu desejo de ação a vontade de agir.

Os momentos de queda ou rebaixamento do herói, já exemplificados, Riobaldo, seus momentos de medo, dúvidas e conflitos interiores são cenas intensas capazes de gerar no leitor a disposição estética de envolvimento de (-) sentimentalismo.

O conflito amoroso que interdita Riobaldo entre um sertão em guerra e o amor de Diadorim gera no leitor grande interesse para chegar ao final da história. No entremear da narração, o leitor, tal qual o herói, parece ser guiado pela luz dos olhos de Diadorim, que consegue suscitar dúvidas e gerar solidariedade ao leitor:

Disse, me olhou. [...] Vigiei Diadorim; êle levantou a cara. Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz. Reponho: em tanto já estava noitinha, escurecendo; aquela escuridão queria mandar os outros embora. O que Diadorim reslumbava, me lembro de hei-de me lembrar, enquanto Deus dura.²⁷⁴

A morte de Diadorim também pode ser considerada uma das cenas mais surpreendentes da obra, segundo vários leitores comuns, que se comoveram (solidariedade e sentimentalismo) com a revelação do verdadeiro sexo do tão querido amigo de Riobaldo, que poderia vir a ser seu grande amor.

Do início ao fim, a obra inocula em nós a consciência de humanização provocada por sentimentos inerentes ao homem, somos conduzidos à experiência estética da *katharsis*, porquanto esta é capaz de “conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique”²⁷⁵.

Mediante as cenas, breves ou intensas, analisadas da obra, observamos que, dentre os cinco níveis de identificação do leitor com o herói, há uma que, sem dúvida, ocorrerá ao leitor atento. Trata-se da identificação catártica (quarta modalidade de identificação). Nesta, temos

²⁷³ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 53.

²⁷⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 401.

²⁷⁵ JAUSS, Hans Robert. A Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 80.

o limiar da autonomia do espectador.

A catarse constitui a experiência comunicativa básica da arte, explicitando sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas, ao mesmo tempo que corresponde ao ideal da norma autônoma, pois liberta o espectador dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-o a julgá-los.²⁷⁶

Na atividade catártica, o leitor não apenas rompe com um código de normas impostas ou deriva prazer estético do texto, mas ele também é motivado a uma ação ao passar por um processo de liberação. Ocorre um envolvimento emocional do espectador na medida em que ele assume um nível de reflexão crítica sobre o que é apresentado. A perturbação emocional gera uma libertação interior, que é a “iluminação da leitura”. De fato, esta é a iluminação que o livro de Riobaldo e Diadorim nos pode transmitir.

De acordo com a abordagem hermenêutica adotada, cujo foco esteve ligado ao leitor e à gama de interpretações que este é capaz de suscitar, foi suficientemente observado que *Grande sertão* é uma obra que permite a emancipação do leitor. Essa categoria da experiência estética jaussiana é:

propiciadora da emancipação do sujeito: em primeiro lugar, liberta o ser humano dos constrangimentos e da rotina cotidiana; estabelece uma distância entre ele e a realidade convertida em espetáculo; pode preceder a experiência, implicando então a incorporação de novas normas, fundamentais para a atuação na e compreensão da vida prática; e, enfim, é concomitante antecipação utópica, quando projeta vivências futuras, e reconhecimento retrospectivo, ao preservar o passado e permitir a redescoberta de acontecimentos enterrados²⁷⁷.

Para Jauss, uma obra que contraria um sistema de respostas já esperado, que rompe com os padrões impostos, como o caso de *Grande sertão*, livra o leitor de uma engrenagem opressora, conduzindo-o a um universo de liberdade e possibilidades. Daí, a “natureza simultaneamente comunicativa e libertadora da função artística²⁷⁸”, que este estudo explicita. Tal constatação é possível porquanto “a arte produz a identificação entre o espectador e [...] os heróis [...] ela pode agir como transmissora de normas. [...] a arte tende a romper com as normas conhecidas e antecipar outras, liberando o espectador dos constrangimentos do código dominante.”²⁷⁹

²⁷⁶ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 57.

²⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 54.

²⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 54.

²⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 57.

Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*, reforça a experiência libertadora que o romance apresenta. Nos termos do autor,

A ilusão romanesca, que, em suas formas radicais, pode chegar, como Dom Quixote ou Emma Bovary, à abolição completa da fronteira entre a realidade e a ficção, encontra seu princípio, assim, na experiência da realidade como ilusão.²⁸⁰

Em *Grande sertão* também se experiencia uma construção radical que consegue cruzar, abolir a linha demarcatória entre a realidade e a ilusão, a ponto de se poder afirmar seguramente, pelas palavras do sábio ancião Riobaldo: “O sertão é do tamanho do mundo”²⁸¹, a partir da espantosa mistura da ficção com a realidade.

Evidencia-se, portanto, que catarse, iluminação, libertação, emancipação, são experiências estéticas advindas de identificações possíveis do leitor com o herói Riobaldo. A vereda que abrimos aqui, ao analisar a obra de acordo com a convergência de seus padrões interacionais de identificação entre o herói e o leitor é apenas uma das muitas leituras que se apresentam diante da multiplicidade de vozes e discursos acerca da obra de Rosa. Nossa voz liga-se agora à de tantos outros estudiosos e críticos, que, como nós, reconhecem: Não há ponto final nesta travessia do *Grande sertão*, pois, nas palavras do próprio Riobaldo, “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.”²⁸²

Retornando a Joseph Campbell, que afirmara que os heróis são capazes de dois tipos de proezas grandiosas — “algo maior do que ele mesmo”²⁸³ — físicas ou espirituais, pode-se afirmar que Riobaldo realiza ambas. Seus atos de coragem frente às batalhas como o Urútu-Branco são exemplos disso. Como exemplo do tipo de proeza espiritual, nos termos de Campbell, ele aprendeu “a lidar com o nível superior da vida espiritual e retorna com uma mensagem.”²⁸⁴ A mensagem final de Riobaldo é essa: “Travessia”.

Todavia, nossa viagem ainda não chega ao seu termo. Ainda há aspectos importantes a investigar, uma vez que cabe reconhecer que “a história da recepção de uma obra literária não é a soma arbitrária de todas as interpretações subjetivas; pelo contrário, existe um espécie de lógica histórica, onde entram apenas as interpretações que eu chamaria de concretizações,

²⁸⁰ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 49.

²⁸¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 74.

²⁸² *Idem, ibidem*, p. 252.

²⁸³ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 131.

²⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 131.

pois elas são aceitas publicamente como formadoras de normas”.²⁸⁵

Adentremos, portanto, nas veredas histórico-críticas da obra, onde encontraremos concretizações formais das identificações do leitor com o herói.

²⁸⁵ JAUSS apud ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 71.

3

A CATEGORIA ESTÉTICA DO HERÓI NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* — UM EXAME ESTÉTICO-RECEPCIONAL

Se por tradição entendemos o processo histórico da práxis artística, então ele deve ser pensado como um movimento que começa com a recepção, que apreende o passado, trá-lo de volta a si e dá o que ela assim transformou em presente, traduziu ou “transmitiu”, o sentido novo que implica seu esclarecimento pela atualidade.

(Hans Robert Jauss)

Hans Robert Jauss — crítico e romanista medieval que aquilatou a Estética da recepção, a partir da Escola de Constança, tornando-se o “pai da teoria da recepção” — estabeleceu, a partir desta teoria, que mudou o foco da investigação literária do autor e das iminentes estruturas intratextuais para o leitor, uma nova ciência literária. Nos termos do próprio Jauss, “a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário”²⁸⁶.

Assim, em Jauss, a figura do leitor é ampliada e recebe *status* privilegiado, diferentemente do que as estéticas anteriores, sobretudo as escolas antagônicas do marxismo e do formalismo, empreenderam em relação ao material literário. Afastando-se de uma visão puramente imanentista, cronológica e social da obra literária, Jauss revela que é o efeito produzido nos leitores pelas obras que interessa para que se possa traçar uma “verdadeira história da literatura”. Esta é a base da ciência literária jaussiana.

Levando em conta o leitor como o “Terceiro Estado”²⁸⁷ do material literário, Jauss estabelece três tipos de leitores: 1) O leitor comum, também considerado empírico; 2) O leitor implícito, aquele que está no texto²⁸⁸ e 3) O leitor crítico, aquele que se articula por meio de textos e assim produz novos textos a partir da obra literária, abandonando seu caráter comum ou implícito e desdobrando-se, portanto, em leitor crítico.

O leitor crítico é prova de que cada palavra tem a sua própria vida, ela “voa” e pode encontrar novos horizontes a partir do leitor, que, por ser crítico, ampliará o horizonte de uma obra para outras camadas de leitores, que, por sua vez, poderão também se transformar em leitores críticos. Desse modo, crítico detém o poder de reescrever a história de uma obra

²⁸⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 169.

²⁸⁷ *Idem, ibidem*, p.10.

²⁸⁸ Nesse ponto, a concepção deste tipo de leitor estabelecida por Jauss se aproxima do leitor implícito de Iser, como aquele que está no texto.

literária. Sim, ele é “a condição de vitalidade da literatura enquanto instituição social”²⁸⁹ — Elemento essencial de conhecimento e interpretação.

Certamente, pesquisar a recepção de uma determinada obra envolve analisar os dados iniciais, a forma como os leitores críticos (professores, críticos, ensaístas, etc.) a encararam, bem como estudar a história a partir dessa publicação, garimpando as leituras críticas que foram feitas a partir de outras e como tais leitores críticos puderam reescrever a história dessa obra. Assim, por meio de uma análise qualitativa dessas críticas será possível mostrar, de forma confiável, o impacto causado pela obra num determinado espaço e tempo, uma vez que é a crítica um dos principais elementos para criar expectativa ao leitor, influenciando suas opiniões, e, portanto, sua recepção.

Esse estudo de recepção crítica converge e dá crédito a um conceito importante de Jauss — o de *atualização*, que “representa a possibilidade de a obra do passado ser percebida dentro do horizonte contemporâneo por efeito da leitura”²⁹⁰.

Cabe ressaltar, todavia, que a atividade crítica é permeada de resistências e contradições. O maior campo de discussões sobre a crítica como atividade exercida pelos leitores receptivos é acerca dos limites entre o objetivismo e o subjetivismo presentes na mesma. Obviamente, o crítico não é um mero bibliógrafo. A atividade crítica não pressupõe passividade, ela é, outrossim, matéria de estudo, recoberta por um senso estético criativo plural e valorativo, conforme o crítico e historiador Afrânio Coutinho evidencia:

É que, sendo a obra literária de natureza estética, o seu estudo obrigatoriamente, para ser legítimo, tem que ser estético, e não sociológico, histórico ou biográfico. [...] É estética na medida em que coloca a obra de arte literária [...] no âmago do ato crítico. [...] A verdadeira crítica é pluralista, fazendo porém com que pelos diversos caminhos se chegue à obra, para interpretá-la.²⁹¹

Com efeito, se o fenômeno literário está dotado de uma dimensão sobretudo estética, a crítica que o explora, deverá igualmente revestir-se de tal caráter. Assim, a crítica literária deverá recorrer ao objetivismo, todavia, é a expressão subjetivista que poderá “animar” a obra. Esta subjetividade, por sua vez, contrapõem-se à “improvisação irresponsável, [...] ao enciclopédismo superficial, [e ao] comentarismo metido a crítica”²⁹².

Evidencia-se, portanto, que a objetividade e a subjetividade são elementos integrantes e

²⁸⁹ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 11.

²⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

²⁹¹ COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1991, p. 190.

²⁹² *Idem, ibidem*, p. 57.

conexos de uma crítica literária de qualidade. Tais fatores a caracterizam como uma autônoma “disciplina do espírito literário”²⁹³. Afonso Arinos declarou, a respeito, em “A crítica de hoje”, que ao crítico de qualidade essas características devem estar em pé de igualdade, de forma que, não poderá haver descompasso entre

essa comunhão de faculdades, [porquanto] para compreender, [o crítico] deverá sentir, e só o contato da intuição do crítico com a o espírito da obra e com a alma do autor pode preparar a tarefa da inteligência para o estudo final e necessariamente objetivo da obra.²⁹⁴

Portanto, é essencial, segundo Afonso Arinos, que a crítica demonstre a fusão do crítico ao espírito da obra. Quanto à literatura brasileira do século XX e XXI, muitos estetas, teóricos e críticos têm demonstrado justamente essa fusão da alma do sujeito (leitor) e do espírito do objeto (texto literário) na atividade crítica, defendendo assim o estudo do texto literário como objeto profícuo de significação e interesse para a história da humanidade.

Isso posto, ressaltamos que, nesse ponto, a nossa pesquisa evidenciará a importância do leitor crítico na recepção de uma obra fundamental da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas*, de acordo com os postulados jaussianos, levando em consideração especificamente um elemento estético da narrativa: o herói.

Grande sertão: veredas é uma dessas obras que teve a sua história reescrita a partir da fusão da alma do crítico ao espírito da obra em sua recepção crítica, desde a sua publicação, em 1956. Para o próprio autor, Guimarães Rosa, a crítica ideal deve ser “produtiva e co-produtiva”, auxiliando o acesso à obra, exprimindo aspectos não-ditos da mesma e clarificando seu entendimento, como ele expressou nas seguintes palavras:

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma, a permitir o acesso à obra. Só muito raramente é assim, e eu lamento, pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar a sua solidão. [...] Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário²⁹⁵.

Dentre os leitores críticos pioneiros e “indispensáveis” da obra de Guimarães Rosa, destacamos aqueles que puderam “reescrever” a história da obra, exprimindo aspectos não-

²⁹³ COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1991, p. 69.

²⁹⁴ ARINOS, Afonso apud *idem, ibidem*, p. 187.

²⁹⁵ LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 75-76.

ditos sobre Riobaldo, herói do romance. Levando em consideração a categoria do herói, foi realizada a seleção de textos, que aqui serão abordados. Desse modo, nossa reflexão perpassa pelos estudos críticos de autores do Brasil e do exterior, em especial aqueles cujas leituras seguiram o viés interpretativo que favoreceu esclarecimentos acerca do herói rosiano, demonstrando, de forma explícita ou mesmo implícita, que os padrões de identificação entre o herói e a audiência são elementos recepcionais que complementam e avigoram o papel do crítico, como ser capaz de múltiplas identificações e interpretações.

Consideramos, dessa forma, os estudos críticos já consolidados, do Brasil e do exterior, tais como as leituras de Manuel Cavalcanti Proença (1958), de Antonio Candido (1969), de Walnice Nogueira Galvão (1972), de Benedito Nunes (1983), de Mario Vargas Llosa (1966/1991), de Davi Arrigucci Jr (1994), José Antonio Pasta Jr. (1999) e de Ettore Finazzi-Agrò (2004), com a finalidade de compreender e explicitar a importância da reconstrução do horizonte de expectativa a partir da tríade hermenêutica que permite ao leitor participar da gênese do objeto estético, expandindo seu contexto e significações.

Ao analisarmos como se deu a recepção de *Grande sertão: veredas*, levando em consideração máxima a figura do herói Riobaldo e suas identificações com o público leitor ao longo de suas veredas recepcionais críticas, poderemos verificar a vitalidade da obra lançada em 1956 e se esta ainda demonstra a capacidade de manter-se em diálogo com o público na atualidade.

3.1. Veredas da crítica diante do herói em *Grande sertão*

Se um crítico gasta tempo lendo e depois comentando (ainda que atacando) uma obra, esta pode ser gigantesca em qualidade. De alguma forma, impressionou-o.

(Guimarães Rosa)

Tenho medo de tentar comparações. Não direi, por isso, que a obra de Guimarães Rosa é a maior da literatura brasileira de todos os tempos. *Direi porém que nenhuma outra, de nenhum escritor, me deu até hoje, entre brasileiros, a mesma ideia de tratar-se de criação absolutamente genial.*

(Sérgio Buarque de Holanda)

Nas trilhas da crítica rosiana, *Grande sertão: veredas* destaca-se como uma das grandes obras-primas da literatura ocidental, e desde a sua publicação, na segunda metade do século XX, tem acumulado um sem número de interpretações e estudos críticos.

Não raro entre esses estudos, figura a ideia de que o romance reveste-se de um caráter

inovador. Atente-se ao fato de que, para se afirmar que algo é novo, como uma obra literária é inovadora, segundo Jauss, o leitor crítico precisa ter certeza de que o gênero, a forma e o tema da obra quebram com o estabelecido estamentizado — a posição social da qual não pode se separar. Sabemos que *Grande sertão* representou um choque pela subversão do léxico, sintaxe e técnica narrativa a que a literatura brasileira estava acostumada, a ponto de ser considerada inteiramente nova por alguns estudiosos, a exemplo de José Hidelbrando Dacanal, que afirma em seu ensaio “A epopeia de Riobaldo”: “Guimarães Rosa é completamente novo e não possui precedentes na longa história da ficção romanesca”²⁹⁶.

Todavia, segundo o pensamento jaussiano, que aqui nos vinculamos, nenhuma obra é inteiramente nova; o seu poder de atração é variável, jamais nulo, isto é, determinadas camadas de leitores manterão distâncias, maiores ou menores da mesma, de modo que os leitores especializados, os críticos, são os que mais se aproximam de uma obra considerada inovadora para os padrões estamentizados.

De acordo com os padrões jaussianos se deu a recepção de *Grande sertão: veredas*, que consideramos, no presente estudo, não como obra inteiramente nova, mas sim inovadora, ao atrelar elementos já existentes, tais como o léxico da língua portuguesa e de idiomas estrangeiros, a geografia do sertão mineiro, o homem e os sentimentos universais em um solilóquio dialogado que se contrapunha aos moldes estéticos vigentes, graças ao poder linguístico e de imaginação do ficcionista que elevaram a obra a um caráter singular e, por extensão, revolucionária no cenário brasileiro e universal.

Nesse sentido, o comentário de Luiz Claudio Oliveira ratifica a ideia de “revolução rosiana”:

O mais importante é que Rosa mudou a paisagem da literatura brasileira. Trouxe para ela o sertão, sem no entanto, trazer regionalismo; trouxe a filosofia, a metafísica, a religião, a sociologia, a história, sem ser filósofo, religioso, sociólogo ou historiador. Fundamentalmente, foi um ficcionista: trouxe ficção, a capacidade de falar sobre coisas que não existem, de criá-las e fazer com que, por meio delas, agora existentes, passemos a ver a realidade de forma diferente, a ver o sertão e a nós mesmos de modo diverso.²⁹⁷

Adonias Filho conceitua a crítica como “cobertura nas revoluções literárias”²⁹⁸. Assim, a seguinte pergunta merece consideração: como a crítica inicial encarou o aparecimento dessa

²⁹⁶ DACANAL, José Hildebrando. A epopeia de Riobaldo. In: *Nova narrativa épica no Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 9-39.

²⁹⁷ OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Palavras do sertão. In: *Discutindo literatura: Guimarães Rosa*, Escala educacional, v. 1, n. 4, p. 19.

²⁹⁸ ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 62.

escritura rosiana de caráter revolucionário e que juízos de valor se construíram a fim de “cobrir”, justificar o aparecimento de tal obra?

Esta parte de nosso estudo reveste-se de um compromisso imediato com o enfoque recepcional de *Grande sertão* no cenário literário nacional e internacional e buscará examinar a trajetória percorrida da obra no tempo, de modo a recuperar o impacto inicial causado por ela, e posteriormente, verificar como a bibliografia crítica de Guimarães Rosa fez a recepção de *Grande sertão: veredas* levando em consideração os padrões de identificação entre o herói e o leitor. O estudo da crítica rosiana, portanto, está em consonância com o princípio de que a obra de arte não consiste num valor mutável: sua temporalidade expressa-se na aptidão a oferecer novas respostas ao público, e é atrás dessas que vai o procedimento analítico do ensaísta.²⁹⁹

De fato, muitos são os críticos que contribuíram, e estão contribuindo, à luz de diferentes métodos, para a bibliografia do romance rosiano, demonstrando a sua aptidão em oferecer novas respostas ao público leitor, a partir da categoria estética do herói. A opinião destes críticos é de suma importância para se elaborar a “fotografia” da recepção da obra³⁰⁰, num determinado espaço e tempo.

O resultado da investigação coincide com a reconstrução do “horizonte da pergunta e da resposta” — um dos objetivos máximos da Estética da recepção. Também este estudo recepcional alinha-se aos pressupostos hermenêuticos e de identificação expostos e analisados no capítulo anterior da presente dissertação, de modo que buscaremos evidenciar o poder da função social da obra de arte, porquanto “a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra, o leitor tende a se identificar com essas normas, transformadas, assim, em modelos de ação”³⁰¹.

Assim, demonstraremos, a partir do intercâmbio entre a literatura e a audiência crítica, que os padrões de interação entre o herói e o leitor elevam o senso estético da obra e, contrapondo-se a uma leitura puramente imanentista, a obra liberta-se do caráter de mera informação a ser decodificada pelo crítico.

Rompendo, portanto, com as fronteiras outrora estabelecidas entre autor e leitor, literatura e crítica imanentistas, iniciemos a travessia pelas veredas trilhadas pelos leitores

²⁹⁹ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 48.

³⁰⁰ Obviamente, faz-se importante reconhecer e destacar que, segundo os postulados de Jauss, nenhuma análise recepcional é capaz de representar 100% da recepção de uma obra. Reconhecemos que nossa pesquisa possui limites, e esses são claramente estabelecidos. Os limites de nossa pesquisa se estabelecem diante dos leitores críticos de *Grande sertão: veredas*, cujos estudos e comentários influenciaram a recepção da obra.

³⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 50.

críticos iniciais de *Grande sertão: veredas*, a partir de suas identificações, ponto em que a crítica revestir-se-á do objetivismo e do subjetivismo necessários para tanto.

Ressaltamos que a escolha da recepção sob a categoria do herói é nosso “recorte”, uma vez que, desde que a complexa e majestosa obra rosiana emergiu no cenário literário mundial, “Riobaldo havia cavalgado com sela e tudo, ganhando o mundo”³⁰².

Alvo de polêmica por seu romance *Grande sertão: veredas*, em “Diálogo com Guimarães Rosa” — entrevista realizada em janeiro de 1956, pelo alemão Günter Lorenz — o romancista Guimarães Rosa afirmou que sua grande preocupação ao escrever o romance era “o próprio homem”³⁰³, e revelou sobre a sua crítica inicial:

No começo de minha carreira vários deles [os críticos] me atacaram sem absolutamente me compreenderem, pois me lançavam ao rosto que meu estilo era exaltado, que eu permanecia no irreal, e assim toda a espécie de retórica³⁰⁴.

O comentário de Guimarães Rosa evidencia o choque inicial que sua obra causou. A crítica inicial deparou-se com um estilo diferente em que “homem, natureza e língua”³⁰⁵ fundiram-se de forma autêntica e inesperada. Assim, muitos foram os críticos que atacaram a obra, como expressou o escritor, sem absolutamente a compreenderem. Dentre a crítica de ataque, alguns nomes destacam-se, tais como o de Silveira Bueno, Adonias Filho e Ferreira Gullar³⁰⁶.

Referindo-se ao primeiro, e único, romance rosiano, que mais tarde viria a tornar-se *best-seller*, a filha de Guimarães Rosa, Vilma, expôs o modo como Guimarães Rosa lidou com a crítica negativa: “Além das críticas consagradoras, surgiram ataques violentos, e papai os desafiava, recortando os artigos e colocando-os no álbum, de cabeça para baixo”³⁰⁷.

Sim, Guimarães Rosa desafiou a crítica brasileira. A crítica negativa revelou-se um elemento de reação ao inovador, que veio a reforçar a paixão que essa obra era capaz de atizar no terreno de uma crítica já acostumada a temas reforçadores de nosso aspecto colonial castrador da linguagem e da psicologia das personagens, conforme Rui Mourão comenta

³⁰² DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 25.

³⁰³ LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 44.

³⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 44.

³⁰⁵ ÁVILA, Affonso. *Grande sertão: autenticidade e invenção*. In: *Cartas de aluvião: do pensar e do ser em Minas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gaphia, 2001, p. 75.

³⁰⁶ Não analisaremos os aspectos dessa crítica negativa inicial pelo fato de a mesma não ter se desdobrado sobre o herói da obra (mote de nossa pesquisa) e ter se referido especificamente à linguagem e ao padrão narrativo diferenciados que a obra apresentou.

³⁰⁷ ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 61.

sobre a obra — “texto por excelência açambarcador”:

A linguagem com que se apresentou, trabalhada em grau de perfeccionismo alucinante, se multiplica em perspectivas contrachocantes de camaleão, sendo ao mesmo tempo invenção linguística e abertura para o mistério mais transcendente, mergulho no mágico e aderência à objetividade documental³⁰⁸.

Em tom de defesa, Affonso Ávila revelou em seu ensaio “*Grande sertão: autenticidade e invenção*”:

O aparecimento desse romance alentado, difícil e desconcertante para as acanhadas dimensões de nossa literatura veio, na verdade, assinalar no terreno da ficção [...] uma reação contra a timidez, e o aspecto colonial de nossa criação literária. [...] O segredo de Guimarães Rosa é ter-se insurgido contra essa tradicional dependência, essa incapacidade de se abrir um caminho novo. Ele desprezou a lição do romance nordestino para estribar-se na experiência pessoal. Desde *Sagarana*, o que se salienta na sua obra é a preocupação de fixar no homem típico de uma região — o sertão mineiro — as reações diante do que transcende da contigência humana³⁰⁹.

Com efeito, Guimarães Rosa ousou abrir um caminho novo em nossa literatura, em que a experiência pessoal do jagunço Riobaldo representava as vivências, angústias, medos e contradições do homem universal. Reside, em seu personagem principal — Riobaldo, a grandiosidade do romance, a princípio, “desconcertante”. A renovação da obra, de fato, se deu “sobre as bases tradicionais da ficção brasileira”³¹⁰. Muito mais do que um escritor regionalista, Guimarães Rosa revolucionou o léxico, a forma e a personagem na literatura brasileira.

Dentre os que o apoiaram inicialmente, estão nomes como o de Manuel Cavalcanti Proença (1957), Paulo Rónai (1958), Franklin de Oliveira (1970), Maria Luíza Ramos e Henriqueta Lisboa, com o ciclo de conferências sobre o escritor em 1966. Todos estes ensaístas produziram ensaios antológicos, que foram retomados e expandidos pela crítica subsequente.

A extensa crítica inicial, entre o ataque e a defesa, revelava, nos termos de Guimarães Rosa, que, de alguma forma, a sua obra *Grande sertão: veredas* havia impressionado os

³⁰⁸ MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 200.

³⁰⁹ ÁVILA, AFFONSO. *Grande sertão: autenticidade e invenção*. In: *Cartas de aluvião: do pensar e do ser em Minas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gaphia, 2001, p. 95-96.

³¹⁰ ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 55.

críticos, pois estes perderam tempo em suas apreciações e juízos de valor, fossem estes positivos ou negativos.

Dentro de pouco tempo, a obra foi reconhecida como “gigantesca” em qualidade e foi coroada com três prêmios: o Prêmio “Machado de Assis”, concedido pelo Instituto Nacional do Livro; o Prêmio “Carmem Dolores Barbosa”, de São Paulo e o Prêmio “Paula Brito”, da Municipalidade do Rio de Janeiro. Anos depois, em 1961, o autor recebeu o Prêmio “Machado de Assis”, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua significativa obra.

A análise da crítica inicial de *Grande sertão: veredas* revela a sua distância estética dos padrões estéticos vigentes no momento de sua publicação. Se, de acordo com a Estética da recepção, quanto maior a distância, “maior a originalidade e o valor da obra, menor também a probabilidade de o público aceitá-la e entendê-la”³¹¹, temos na recepção inicial de *Grande sertão* uma perfeita exemplificação deste conceito teórico.

Entre o duelo e a paixão, a crítica inicial do romance rosiano saiu-se deveras de acordo com o objetivo do autor, que afirmou oito anos após a publicação da obra: “Estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis”³¹².

Obviamente, os comentários trazidos à voga do escritor e leitor auxiliam a compreensão de sua extraordinária obra, mas é a crítica que apontará as veredas mais significativas e esclarecedoras da mesma, porquanto ela poderá desvelar aspectos até então implícitos. Sem dúvida, “é preciso, portanto, que a crítica aponte veredas e não fique no meio dos redemoinhos traçados pelos depoimentos de Rosa-autor, pois aí não haverá leitura esclarecedora, haverá nonada...”³¹³

Passemos, então, aos críticos e aos seus esclarecimentos a partir de seus diversos níveis de identificação com o herói Riobaldo — mote de nosso estudo, conforme já exposto nos capítulos anteriores. A singular obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, representou um divisor de águas na crítica brasileira. No mesmo ano em que surgiu no território literário brasileiro, 1956, muitas resenhas sobre o romance surgiram no anseio de desvendar e compreender o herói rosiano, o que, nas décadas foi convertido em ensaios críticos substanciais e vitais para constituição da bibliografia crítica da obra. Levando em conta a

³¹¹ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 112.

³¹² LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 81.

³¹³ GRECCO, Sheila. Recepção dos contos rosianos: veredas ou redemoinhos? In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000, p. 641.

categoria do herói, destacam-se textos como “Trilhas no Grande sertão” (1958), de Manuel Cavalcanti Proença; “O homem dos avessos” (1964) e “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” (1965), de Antonio Candido; *As formas do falso* (1972), de Walnice Nogueira Galvão; “A epopeia de Riobaldo” (1973), de Hildebrando Dacanal e “Perfil de Riobaldo” (1973), de Flávio Loureiro Chaves, dentre outros. Sem dúvida, assistiu-se, nas primeiras duas décadas, a um grande esforço reflexivo para esclarecer a forma singular do romance no país, bem como a figura do herói.

Outro teórico que contribuiu para a investigação de Riobaldo no romance foi Benedito Nunes, cujos textos atemporais indagam, revelam e esclarecem o herói rosiano, como se pode notar em “A matéria vertente” (1982) e em “*Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*”(1985).

Ainda nesta seara de pensadores que se debruçaram sobre o herói, destaca-se o diálogo moderno nacional e internacional de Davi Arrigucci Jr., em “O mundo muito misturado” (1994), de José Antonio Pasta Jr., em “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil” (1999) e de Ettore Finazzi-Agrò, em “O logos trágico na obra de João Guimarães Rosa” (2004).

A multiplicidade temática de *Grande sertão: veredas* possibilita as leituras interpretativas mais diversas. Sendo o mote de nossa pesquisa a metacrítica sobre a forma como estudos críticos contribuíram para a compreensão do herói rosiano, mediante os padrões de identificação entre o herói e o leitor, veremos que mesmo mediante um único elemento estético da obra, muitas leituras são possíveis, já que no caráter plural do herói no universo rosiano “tudo é e não é...”³¹⁴.

3.1.1. Leituras críticas sobre o herói épico-medieval em *Grande sertão: veredas*

O jagunço somos nós.
(Antonio Candido)

Considerado um dos críticos mais representativos da literatura brasileira, Manuel Cavalcanti Proença (1905-1966) é autor de livros e ensaios sobre autores nacionais, dentre os quais fulgura o nome de Guimarães Rosa. O seu magistral “Trilhas no Grande sertão”³¹⁵ (1958) constitui um marco da crítica rosiana, em cuja elaboração evidencia-se a mistura de

³¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 13.

³¹⁵ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande sertão*. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 210-234.

conhecimento e inegável prazer do crítico diante do universo da personagem rosiana.

O ensaio pioneiro é dividido em quatro sessões: I) O Plano subjetivo; II) Dom Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais; III) O plano mítico e V) Aspectos formais. De modo que, o estudioso investiga a ideia de que *Grande sertão veredas* tem um plano objetivo e um subjetivo, sendo este último ligado às reflexões do herói — o que, por sua vez, conduzirá a um terceiro plano, o plano mítico, pelas “marchas e contramarchas de um espírito [...] oscilando entre Deus e o Diabo”³¹⁶. O crítico também empreende um exame dos aspectos formais da obra e seus elementos estilísticos a fim de demonstrar a amplitude linguística que a obra apresenta.

No plano objetivo, o crítico acompanha os “combates e andanças — criadoras da personalidade do jagunço que termina chefe do bando”³¹⁷. Neste plano, temos um herói que ilustra uma coletividade, “influenciada pela literatura popular que faz do cangaceiro Riobaldo um símile de herói medievo, retirado de romance de Cavalaria e aculturado nos sertões do Brasil Central”³¹⁸. Na linha subjetiva, Riobaldo não é apenas um jagunço, mas o enfoque da obra se dá sobre a sua “alma humana”³¹⁹, com seus antagonismos em relação a suas indagações, suas dúvidas e suas angústias existenciais. Sendo a sua maior angústia a dúvida sobre um pacto com o Diabo que não se tem certeza da existência, mas que causa temor, a obra resvala numa terceira dimensão, a mítica. Nesta, até mesmo as personagens inanimadas, os elementos naturais do sertão (a terra, o vento, os buritis, os rios) são animados, se tornando “personagens vivos e atuantes”³²⁰. Esta terceira linha interpretativa é, por sua vez, repleta de simbolismo.

Interessa-nos *máxime*, na obra de Cavalcanti Proença, a leitura épico-medieval de que ele se utiliza para classificar o herói do romance *Grande sertão*, evidenciada em ambos os planos, e sobretudo, na segunda parte de seu ensaio, o texto “Dom Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais”.

Abaixo desse subtema, o crítico afirma sobre a narrativa, que “não há dúvida que se trata de uma epopeia”³²¹. Para ratificar o caráter épico do romance, Cavalcanti Proença deixa de lado os aspectos formais e orgânicos desta forma de construção literária e focaliza a figura do herói como principal elemento da configuração épica da narrativa.

³¹⁶ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no *Grande sertão*. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 160.

³¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 160.

³¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 163.

³¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 162.

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 163.

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 310.

Para o autor, “Riobaldo é uma estilização da imagem convencional que o povo [brasileiro] estabeleceu para seus heróis”³²²: o cangaceiro cortês, que habita o folclore e a efabulação do povo. Tem-se, em Riobaldo, na ótica proenciana, o jagunço do tipo cavalheiresco que remonta aos romances de cavalaria. A partir de então, são apresentadas analogias dos chefes sertanejos com heróis de medievais: Medeiro Vaz, o Tenente do Gerais, “não é Carlos Magno em gibão de couro?”³²³, e o que dizer de Zé Bebelo e Joca Ramiro, cujas virtudes e nobreza os aproximam de heróis como Rolando e Don Galvan, além de Medeiro Vaz, que qual Perceval ou Lancelote, não conseguem realizar as proezas a que estão determinados, assim como a travessia do Liso do Sussuarão não se concretiza, apesar de seus esforços e boa intenção. Se Medeiro Vaz, como herói medieval, não é capaz de vencer o Liso, é “Riobaldo — Don Galaaz — [quem] realiza, protegido pelo acaso, sem mesmo se haver preocupado com provisões”³²⁴.

Assim, as qualidades morais e cavaleirescas demonstradas por Riobaldo e analisadas pela crítica de Proença, protagonizam, na condição de herói, uma aventura de cavalaria. Nesse ponto da crítica de Proença — a comparação de Riobaldo a Galaaz — é interessante ressaltar que, no ciclo arturiano, conforme exposto em *A demanda do Santo Graal*³²⁵, Galaaz é tido como um herói da cavalaria espiritual, que age qual guia e espelho, ocupa posição de destaque no seio da cavalaria, a fim de restaurar a ordem tão ansiada.

A partir da comparação, a crítica de Proença segue o fio da aventura de cavalaria e busca correspondências nesse tipo de narrativa para enumerar ações riobaldianas que ilustram o caráter épico-cavalheiresco do herói, tais como: as mudanças de seus apelidos guerreiros, o sentimento de honra ao seguir as regras da cavalaria, a enumeração em épocas de batalhas dos seus guerreiros e o encontro com os catrumanos, em área inóspita, bem como o clímax da narrativa:

Finalmente, o clímax. Alta noite, Riobaldo vai procurar o Demo, e o capeta não aparece. Dali em diante, começa uma demanda medieval, a luta de Deus contra o Diabo, representado pelos “judas”. Não veio o demônio, porque Deus estava com o guerreiro.³²⁶

³²² PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no *Grande sertão*. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 167.

³²³ *Idem, ibidem*, p. 169.

³²⁴ *Idem, ibidem*, p. 171.

³²⁵ *A demanda do Santo Graal*: manuscrito do século XIII: texto sob os cuidados de Heitor Megale. São Paulo: T.A Queiroz; Ed. USP, 1988.

³²⁶ PROENÇA, Manuel Cavalcanti, *Op. cit*, p. 173.

Depois do clímax apontado por Proença, o carácter sobrenatural de Riobaldo é notado pelos cavalos, que mudam seu comportamento, “de forma mágica”, na presença de Riobaldo. Assumindo a chefia do bando, ele guia o grupo para as veredas finais da guerra, na batalha campal. Ainda na linha interpretativa da crítica de Proença, a convocação dos catrumanos para se integrarem ao grupo de jagunços eleva o sentido de grandeza legendária.

Relembrando as bondades que os heróis medievais demonstravam em seus gestos, integrar “o menino pretinho Guirigó mais o cego Borromeu”³²⁷ ao grupo de luta, dão “a nota de grandeza e majestade”³²⁸ a narrativa. Também, Diadorim, qual “cavaleiro gentil”³²⁹ e os “sonhos cortesês”³³⁰ com Otacília reforçam a leitura épico-medieval que caracteriza o herói Riobaldo no clássico ensaio de Cavalcanti Proença.

A leitura de Riobaldo vinculado a ressonâncias de heróis épicos e medievais demonstra que os padrões de identificação associativos e admirativos são possíveis quando o leitor se integra às regras do jogo presentes na obra — seja na época medieval, seja na era moderna.

Seguindo a linha interpretativa de Riobaldo como herói épico-medieval, nos deparamos com outro crítico pioneiro — um dos mais eminentes intelectuais da literatura brasileira: o professor Antonio Candido³³¹, para quem a atividade crítica reveste-se de um sistema formado por produtor, receptor e transmissor do material literário. A concepção do professor e crítico literário, já consagrado pela originalidade e acuidade que sua crítica de alcance nacional e internacional demonstra, alia-se à Teoria da recepção, basta lembrar como afirmara Jauss, que, segundo essa vertente, a história da literatura “é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”³³².

A partir dessa concepção da crítica literária, teceremos considerações sobre a própria crítica de Antonio Candido, mediante o romance de Guimarães Rosa. Sem dúvida, o estudo de Antonio Candido em relação a *Grande sertão: veredas*, cuja leitura segue um viés sociológico, é pioneiro e iluminou a leitura e a recepção do romance.

³²⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 444.

³²⁸ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no *Grande sertão*. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 174.

³²⁹ *Idem, ibidem*, p. 174.

³³⁰ *Idem, ibidem*, p. 174.

³³¹ Marcos de sua carreira literária no Brasil são: foi fundador da revista literária *Clima*, nos anos 40, da qual foi redator chefe. Entre 1956-1960, escreve no *Suplemento Literário*, do jornal *O Estado de São Paulo*, organizado por ele. A sua contribuição na crítica literária nacional é tamanha que, para o crítico Roberto Schwarz, Candido está para a crítica assim como Machado de Assis para a literatura.

³³² JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

No ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”³³³, Antonio Candido afirma sobre a obra rosiana, o escritor e o seu herói:

Escritor genial, dos poucos que aguentam esse qualificativo em nossa literatura, Guimarães Rosa supera e refina o documento [na medida em que] o comportamento do jagunço aparece como um modo de existência, como forma de ser no mundo, enxarcando a realidade social de preocupações metafísicas. [...] [Nesse ponto,] todos nós *somos* Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que também é o nosso espaço de vida. Se “o sertão é o mundo”, como ele diz a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós [os leitores]³³⁴.

Relembramos que, logo no ano de lançamento de *Grande sertão: veredas*, em 1956, Antonio Candido publicou uma resenha-ensaio, em que exprimiu que o romance era uma das obras mais importantes da literatura brasileira e justificava o fato literário, por ele “transcender o regional” e pela “incorporação em valores universais da humanidade.”³³⁵

No ano seguinte, em 1957, o crítico publica o magistral ensaio “O homem dos avessos”³³⁶. Neste, ele defende a ideia de que no *Grande sertão*, o leitor encontra um “universo autônomo”³³⁷. Ao decompor os elementos que estruturam tal universo, Antonio Candido aponta: a terra, o homem e a luta. Aqui, nosso recorte sobre a crítica de Antonio Candido é sobre o homem.

Na leitura crítica interpretativa de Candido, “o Sertão faz o homem”, ou seja, uma gama de fatores sociais conduz Riobaldo a adentrar na jagunçagem. Sobre o elemento humano, o crítico esclarece:

O jagunço de Guimarães Rosa não é salteador; é um tipo híbrido entre capanga e home-de-guerra. O verbo que os personagens empregam para descrever a sua atividade é “guerrear” qualificando-se a si mesmos de “guerreiros” [...] De fato, percebemos que [...] há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real; há duas humanidades que se comunicam livremente, pois os jagunços são e não são reais. Sobre o fato concreto da jagunçagem, elabora-se um romance de Cavalaria, e a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula no espaço

³³³ CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

³³⁴ *Idem, ibidem*, p. 151.

³³⁵ *Idem*. No Grande sertão. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. p. 190.

³³⁶ *Idem*. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 119-40. O estudo recebeu primeiramente o título “O sertão e o mundo”, sendo este modificado alguns anos depois.

³³⁷ *Idem, ibidem*, p. 122.

mágico.³³⁸

Como vimos, a interpretação de Antonio Candido em relação ao herói de claros traços medievais no romance apresenta paralelos com a crítica de Cavalcanti Proença. Ainda em “O homem dos avessos”, Candido justifica o mote de sua leitura pelo “avatar sertanejo de Cavalaria”³³⁹ com exemplificações batalhas e ritos: a carreira de Riobaldo, que visivelmente passa por rituais de iniciação e seu comportamento leal — traços em que encontramos “não apenas elementos medievais, mas de certas constantes mais profundas, que estão por baixo das lendas e práticas da Cavalaria e vão tocar no lençol do mito e do rito”³⁴⁰. Dessa maneira, Candido defende a ideia de que, nesta obra, “combinam-se *mito* e *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tateante e extravasam sobre o Sertão”³⁴¹.

Nesse ínterim, Antonio Candido vê, na cena do pacto, “um tipo especial de provação iniciatória”³⁴² — à qual o paladino Riobaldo recorre a fim de dominar “o reino das forças turvas”³⁴³ para vencer as forças tenebrosas da Cavalaria sertaneja que são concentradas na figura do felão Hermógenes. Tem-se, na cena, “uma iniciação às avessas”³⁴⁴, que conduz a mudança do ser que, a partir de então, assume como seu “o Cavalo Siruiz, fogo, belo, inteligente, infatigável, lembrando a família mágica dos corcéis encantados, que com as armas encantadas completam o equipamento do cavaleiro e permitem operar prodígios”³⁴⁵. Encarnando um pouco de cada um dos seus chefes predecessores, — “a perpetuação da energia guerreira”³⁴⁶, Riobaldo investe na luta em que o real e o fantástico se misturam.

Daí, Candido pressupõe novos paradigmas para a leitura do *Grande sertão*, favorecendo a modalidade de interação admirativa entre o leitor e o herói, que se completam em seu ensaio, já explorado, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” — texto que também promove a ideia da ambiguidade que permeará todo o romance, “na trama complicada da vida”³⁴⁷.

³³⁸ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 128-129.

³³⁹ *Idem, ibidem*, p. 129.

³⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 131.

³⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 139.

³⁴² *Idem, ibidem*, p. 132.

³⁴³ *Idem, ibidem*, p. 132.

³⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 132.

³⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 133.

³⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 134.

³⁴⁷ *Idem*, Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 157.

3.1.2. Leituras críticas sobre o herói trágico em *Grande sertão: veredas*

“O Diabo existe e não existe?”. Interrogação irrespondível.
(Ettore Finazzi-Agrò)

Outra parte da crítica compreendeu o herói rosiano como herói de ressonâncias trágicas. Destacamos, nessa vertente, os ensaios críticos de Benedito Nunes e Ettore Finazzi-Agrò.

Notável em muitos aspectos, a crítica do intelectual paraense Benedito Nunes abrange o problema da relação entre literatura e filosofia, tendo como ponto de convergência a linguagem³⁴⁸. Em sua crítica, percebemos, como notou Luiz Costa Lima, em “Literatura e filosofia: (*Grande sertão: veredas*)”³⁴⁹, que “refletir filosoficamente é sempre colocar o objeto sobre a multiplicidade dos nexos que o sustentam.”³⁵⁰

Benedito Nunes aceita o desafio que se impõe diante da multiplicidade de perspectivas que se apresentam na obra rosiana, e nos apresenta ensaios críticos notáveis e múltiplos, tais como “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1969); “A viagem” (1969); “A matéria vertente” (1982) e *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica* (1985).

Na leitura crítica elaborada por Benedito Nunes de *Grande sertão: veredas*, pretende-se “uma aproximação hermenêutica a *Grande sertão: veredas*, para focalizar nele o *ideal do problema*”³⁵¹, isto é, a verdade intrínseca dos elementos da obra. Sob o viés filosófico e hermenêutico de sua leitura, o crítico observa que a história do jagunço Riobaldo está articulada em uma estrutura meândrica, labiríntica que envolve diferentes formas e gêneros literários num mesmo romance.

Dentre essas diferentes formas articuladas na obra, estão o plano épico, o plano trágico e o plano moderno. Em relação ao traçado épico de *Grande sertão*, o crítico paraense ressalta a inscrição da

[...] epopeia cavaleiresca, dentro do vetusto esquema do *romance da busca* ou *de demanda*, desenvolvido em três fases: uma jornada ou viagem perigosa (agon), precedida ou seguida de peripécias menores, uma luta

³⁴⁸ “A discussão do problema das relações entre literatura e filosofia deve partir de um dos dados da consciência filosófica atual: o enraizamento da filosofia na linguagem (...) Antes de ser intuição poética além dos conceitos, o diálogo da alma consigo mesma (...) a reflexão filosófica é um discurso encadeado de palavras. (...) Marcadas por irreduzíveis diferenças, a filosofia e a literatura relacionam-se através da linguagem, como o elemento comum do pensamento de que ambas participam.” [NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: NUNES, Benedito [et al]. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, p.10].

³⁴⁹ LIMA, Luis Costa. Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

³⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 204.

³⁵¹ NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: NUNES, Benedito [et al]. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 12.

crucial ou batalha mortal (pathos) contra um inimigo terrível, em que o herói também pode perecer, e o reconhecimento (agnorisis) final da missão heróica que se cumpriu³⁵².

Assim, a atmosfera épica do “cavaleiro-jagunço” se instala na obra, gerando padrões de identificação com o herói, que podem ser associativas, admirativas e até mesmo irônicas. Mas Benedito Nunes aponta ainda, com mais propriedade, outra forma que se instala no romance labiríntico: o trágico.

Após fazer uma analogia dos temas das aventuras de sua vida no sertão, narradas pelo herói-narrador Riobaldo, aos temas das palavras-chave³⁵³ do poema órfico de Goethe, que figuram as forças superiores de caráter mítico que regem o destino individual, Benedito Nunes reitera que *Grande sertão: veredas* é “o romance do Destino”³⁵⁴, de modo que, o herói, apesar de moderno e de suas ressonâncias épico-medievais, apresenta claramente características trágicas em sua saga. Em sua leitura interpretativa do trágico na obra, temos:

Em *Grande sertão: veredas*, o ambíguo influxo do pai do mal, do Tendeiro, do manfarro, é acolitado pela interferência de Eros, do “mal de amor oculto” [...] por Diadorim, [...] turbulência dos sentidos gerando o Pacto do amor proibido. A este se devem as condições particulares do exercício da Fortuna: o léu da sorte, a vereda do acaso, a despeito da vontade e contra ela, o tecido da casualidade, da relação de causa e efeito. Assim é que desde o momento em que encontra o Reinaldo, às margens do DeJaneiro, está decidida a Fortuna andeja de Riobaldo³⁵⁵.

Desse modo, notamos, a partir da leitura de Benedito Nunes, que elementos trágicos, tais como o Fado e o reconhecimento estão presentes na narrativa rosiana, gerando um nível de experiência espiritual, catártica, de seu herói, cujo reconhecimento sucede a sua derrota trágica: a perda do companheiro.

Similar ao estudo de Benedito Nunes, o crítico italiano Ettore Finazzi-Agrò busca demonstrar a dimensão trágica de Riobaldo em seu ensaio “O lógos trágico na obra de

³⁵² NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: NUNES, Benedito [et al]. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 15.

³⁵³ A partir do Daímom, outros poderes primordiais (palavras-mãe) regem o ser humano: ΔΑΙΜΩΝ, Daímom (Demônio); ΤΥΧΗ, Túké (Casualidade); ΕΡΩΣ, Eros, (Amor); ΑΝΑΓΚΗ, Anánké (Necessidade) e ΕΛΠΙΣ, Elpís, (Esperança). É interessante notar que os temas da vida de Riobaldo correspondem às palavras-chave do poema órfico, em que o poeta pretendeu figurar as forças de caráter mítico que regem o destino de cada ser humano. Sob esse prisma, Riobaldo se aproxima de um herói mítico.

³⁵⁴ *Idem*. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*. Bulletin de études portugaises et brésiliennes. Paris, ADPF, 1985, n. 44-45, p. 393.

³⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 393.

Guimarães Rosa³⁵⁶, pois, em sua interpretação, “obra rosiana verdadeiramente é: uma tragédia que, como no modelo grego, nasce dessa ‘expectativa irresoluta’, tornando- a sem fim ‘aberta às nossas carências de compreensão’ ”³⁵⁷.

Para o crítico, a natureza real do romance é trágica, de acordo com a concepção steineana do gênero. A injunção do *mythos* no *epos* gera o *homo tragicus*, que se apresenta num movimento de vaivém entre a “evocação do mistério divino” e a “invocação do maléfico”. Preso nesse *locus* desenlançável, “sem conseguir sair dessa travessia metódica que o conduz fatalmente para uma encruzilhada das Veredas Mortas, que o crava para sempre na cruz da indecisão, que o condena a ficar suspenso”³⁵⁸.

Assim, é o trágico moderno que se apresenta na obra, levando o homem, de acordo com a representação da tragédia na literatura ocidental, a um abismo do qual não pode se livrar, sem poder fugir da Falta a que está preso — o Pacto conduzirá à vitória final e, a ao mesmo tempo, à derrota de Diadorim — perda do tão estimado amigo. Herói trágico moderno, Riobaldo estará, portanto, em uma condição de exílio permanente. Deveras,

É isso o que acontece com Riobaldo: o seu doloroso consistir apenas numa condição de exílio perene em relação à verdade, a sua condenação a ficar para sempre crucificado num cruzamento, à espera de uma resposta que não chega — de uma resposta, aliás, que desde o início não pode chegar, visto que a sua pergunta é ainda mais radical (porque não disjuntiva ou alternativa) daquela lembrada por Steiner: “O Diabo existe e não existe?”. Interrogação irrespondível, como se vê, que nos leva apenas a uma aporia, a uma situação sem saída, fechando o sentido em si mesmo, dobrando a resposta dentro do próprio ato de perguntar, ocultando a Presença (a “real presence” de Steiner) dentro de uma Falta que a esconde a qualquer olhar indagador, que a furta a qualquer humana compreensão³⁵⁹.

Fora de lugar, habitando no entremeio, Riobaldo vive em banimento livre. A suspensão trágica impossibilita a marcação dos limites, de forma que o homem naufraga na ausência de confins e em fronteiras fluidas, oscilando em duas direções, e, ao mesmo tempo, em situação de completo abandono, de modo que

Banido e abandonado, nesse sentido, o bandido Tatarana se propõe como emblema duma condição trágica, que não tira decerto o homem humano da

³⁵⁶ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O lógos trágico na obra de João Guimarães Rosa. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 155-160.

³⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 156

³⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 158.

³⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 158.

sua situação duvidosa, mas que lhe proporciona porém, dentro e através da crise em que se encontra, uma liberdade impensável: a de compartilhar uma condição perene de exílio ou de êxodo, sendo ele mesmo o limite, a condição liminar e sem lugar certo em que a falta coincide com a passagem³⁶⁰.

Ser dividido em si mesmo, vivendo num sertão misturado, Riobaldo configura-se, de acordo com a crítica de Ettore Finazzi-Agrò e Benedito Nunes, herói trágico, ao mesmo tempo, que moderno. Assim, destaca-se, na abordagem crítica desses autores sobre o herói do romance, a modalidade de identificação solidária em relação ao herói imperfeito, que inspira sentimentos de compaixão do leitor. Assim também, o herói trágico é capaz de gerar a liberação das emoções no leitor — a catarse.

3.1.3. Leituras críticas sobre o herói problemático demoníaco em *Grande sertão: veredas*

Que herói é este, cuja interioridade o segrega da ação e o lança na aventura do conhecimento de si mesmo, enredando-o num labirinto demoníaco?

(Davi Arrigucci Jr.)

O ensaio “O mundo misturado”, do professor, crítico e ensaísta Davi Arrigucci Jr. — que compõe uma das mais sólidas contribuições críticas de autores nacionais e estrangeiros — é representativo da retomada crítica que ocorreu na segunda metade da década de 90 acerca do herói rosiano.

Nesse ensaio de interpretação do *Grande sertão*, ao seguir a trajetória de Riobaldo em um “mundo misturado”, surge a indagação:

Que narrativa é essa que afinal estamos lendo? Que herói é este, cuja interioridade o segrega da ação e o lança na aventura do conhecimento de si mesmo, enredando-o num labirinto demoníaco? Como é possível que isto se dê no pleno sertão brasileiro, fazendo-nos lembrar de coisas distintas e aproximadas: a velha teologia barroca do Mal, a imagem faústica de Goethe ou de Thomas Mann, o herói problemático do romance?³⁶¹

Assim, ao acompanhar as andanças do herói em pleno sertão mineiro, que mais se assemelha ao mundo inteiro, pelos variados aspectos e planos da obra, o crítico identifica

³⁶⁰ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O lógos trágico na obra de João Guimarães Rosa. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 159.

³⁶¹ ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p.7-29, nov. 1994, p. 9.

Riobaldo como um “herói problemático debruçado sobre o fluxo do vivido”³⁶².

A caracterização do “jagunço cansado”³⁶³ se dá pelo “desconcerto na conduta dos seres”³⁶⁴ que é transposta para o fluxo do relato sem ordem linear, a interioridade contraditória do herói e a penetração do Mal numa interrupção da aventura, exatamente quando o herói “exausto, está a mercê do que sabe ou do que não sabe e quer saber, ou seja, da movimentação do desejo de conhecimento, num instante de ensimesmamento e espiritualização profunda”³⁶⁵.

A vivência e o narrar “nostálgico”³⁶⁶ de Riobaldo, que não acompanha o tempo do vivido, revela seu desconcerto em um mundo estilizado, que lhe inspira temor e admiração ao mesmo tempo. Assim, segundo o ensaísta, “a mescla das formas narrativas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático”³⁶⁷.

Davi Arrigucci Jr. também insere a *perspectiva histórica da mundança* a partir das mesclas, mudanças e reversibilidades expressivas dos seres e da narração que habitam o sertão, a partir da fala problemática do herói. Para ele, tal perspectiva se exprime em “uma das observações mais notáveis de todo o livro sobre o modo e a conduta dos seres”³⁶⁸:

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. no bando de jagunços que lutam no sertão³⁶⁹.

Assim, o ex-jagunço Riobaldo, em seu “especular ideia”, faz seu relato na busca de sentido de experiência individual. Suas interrogações, “suas cismas”³⁷⁰ configuram a pergunta pelo sentido da vida — característica típica do romance burguês moderno voltado para os significados da experiência individual no mundo.

O crítico também afirma que, no romance, o “espírito épico”³⁷¹ afina-se ao espírito moderno, na medida em que Riobaldo narra sua travessia individual, o que se estende para a mistura de armas e letras, em busca constante de sentido, em meio a múltiplas gradações, “em

³⁶² ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 40, p.7-29, nov. 1994, p. 9.

³⁶³ *Idem, ibidem*, p. 8.

³⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 8.

³⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 9.

³⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 16.

³⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 10.

³⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 16.

³⁶⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 24.

³⁷⁰ ARRIGUCCI JR, Davi. *Op. cit.*, p. 9.

³⁷¹ ARRIGUCCI JR, Davi. *Op. cit.*, p. 21.

um enigma das formas misturadas que se busca esclarecer”, que remetem à tradição épica oral, mas que evidenciam o embaralhamento cósmico refletido em seus questionamentos. Evidencia-se, na narrativa, a mistura da exemplaridade dos chefes (traço épico) às suas constantes dúvidas (traço moderno).

Davi Arrigucci Jr. também aborda a dimensão trágica da obra que se revela por meio da impossibilidade do amor entre Riobaldo e Diadorim e da inevitabilidade da perda do tão amado amigo. Assim, o crítico segue “o fio da meada” (quinta parte de seu ensaio) e encontra seus “pontos de sutura” (último tópico abordado), gerando uma leitura interpretativa moderna, inovadora e pertinente ao romance e seu herói demoníaco:

A perda definitiva de Diadorim significa a necessidade de reconciliação do homem sem certezas que luta contra o medo, do *herói problemático* que foi sempre Riobaldo, com a realidade concreta e social onde deve levar até o fim seus dias. [...] A narração em retrospecto [é] apenas um modo de confirmar a divisão problemática que marca o modo de ser e o destino do personagem ao longo de toda a sua travessia. Nisto reside propriamente o seu caráter demoníaco, pois seu destino de jagunço, de criminoso ou bandido rural, obrigado a buscar valores a que não pode ter acesso, se mostra como uma exteriorização da divisão profunda que atinge o seu ser, forçando-o a demandar pelo avesso, pelos crespos do homem, uma autenticidade que o mundo em que vive — reino da violência e dos desmandos de poder — lhe nega. [...] E essa é a questão fundamental do romance³⁷².

O padrão de identificação catártico é possível, segundo a crítica de Arrigucci Jr, e ela salta ao leitor no “desencontro fatal”³⁷³ da obra que encerra e explica “o homem descentrado”³⁷⁴ e problemático que narra o romance. Após esta análise, prossigamos a travessia nessas veredas da crítica sobre o herói rosiano.

3.1.4. Leituras críticas sobre o herói híbrido moderno em *Grande sertão: veredas*

É possível, e fácil, ver no jagunço uma força do mal, um delinquente aquém dos requisitos de humanidade. Também é possível, e sedutor, ver nele um herói, um revolucionário, um Robin Hood caboclo.
(Walnice Nogueira Galvão)

Uma das mais eminentes críticas literárias do país, a professora titular de literatura da Universidade de São Paulo, Walnice Nogueira Galvão, para quem a visão do crítico deve ser

³⁷² ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 40, p.7-29, nov. 1994, p. 26.

³⁷³ *Idem, ibidem*, p. 25.

³⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 29.

“armada”³⁷⁵, procura penetrar a trama psicológica do romance *Grande sertão: veredas* por meio de uma abordagem sociológica do elemento jagunço. A pedra de toque utilizada pela autora para analisar a obra rosiana é a *ambiguidade* — “princípio organizador deste romance, [que] atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são”³⁷⁶.

Em sua crítica, inicialmente fruto de sua tese de doutoramento à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, apresentada em 1970, e posteriormente publicada em sua notável obra *As formas do falso*, a autora observa que “a carreira de Riobaldo, “jagunço a contragosto”³⁷⁷ é resultado de acontecimentos decisivos que apresentam tom ambíguo e que o elevam à “condição jagunça”³⁷⁸, cuja condição psicológica é “de um homem sem certezas”³⁷⁹. Logo,

É possível, e fácil, ver no jagunço uma força do mal, um delinquente aquém dos requisitos de humanidade. Também é possível, e sedutor, ver nele um herói, um revolucionário, um Robin Hood caboclo. O problema é que essas duas visões são contraditórias e erigem-se em impasse³⁸⁰.

Aqui está formado o tema da *ambiguidade* — leitura utilizada por Walnice Galvão para a compreensão do herói rosiano. Na valentia como condição comum dos elementos vitais e sociais do jagunço, e que a transfiguração do jagunço Riobaldo em herói realiza, reside a nota ambígua de um jagunço que é também “membro de um grupo armado a serviço de senhores em oposição ao governo no momento”³⁸¹. Assim, Riobaldo está a serviço do chefe — “O senhor opta, o jagunço executa”³⁸². Relembra-se, portanto, ao leitor, que “o senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!”³⁸³

Na “matéria” real, histórica e socialmente dada do romance é que o jagunço Riobaldo se apresenta. Este é, para a estudiosa rosiana, o primeiro nível de interpretação. Mas, eis que temos, “entranhada na própria matéria [sociológica], contida pelos limites desta”³⁸⁴ “a analogia entre jagunço e cavaleiro andante, latifúndio e feudo, coronel e senhor feudal, sertão

³⁷⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 11.

³⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 13.

³⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 93.

³⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 15.

³⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 131.

³⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 18.

³⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 47.

³⁸² *Idem, ibidem*, p. 47.

³⁸³ *Idem, ibidem*, p. 20.

³⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 61.

e mundo medieval”³⁸⁵. A ambiguidade do jagunço desdobra-se então na “matéria imaginária”, aquela que vem de dentro para fora. Esta “é a dupla perspectiva [...] do narrador-personagem [que] se move sobre dois pólos, narrando o vivido ou vivendo o narrado”³⁸⁶.

A oscilação da personagem-base é bem enfocada na segunda parte da crítica de Walnice Nogueira Galvão, intitulada “A forjadura das formas do falso” — em que o jagunço ganha comparação com formas remotas da existência medievale, bem como com romances portugueses, com a historiografia brasileira, suas crônicas, seus memoriais, seus estudos folclóricos, seus cantares sertanejos e a sua ficção.

É interessante notar ainda no estudo de Walnice Galvão alguns apontamentos ambíguos quanto à natureza riobaldiana, tais como: no solilóquio dialogado de Riobaldo, em que o outro é convocado na fala do ‘eu’, “até as personagens do enredo falam pela boca de Riobaldo”³⁸⁷, marcando a forma híbrida do falso diálogo, como uma das “formas do falso”. Outra forma do falso aparece no contraponto dos dois amores do jagunço, Otacília e Diadorim.

Na parte final de seu estudo, a estudiosa rosiana deixa interpenetrarem-se as duas matérias do romance. Temos assim, uma leitura interpretativa profícua, em que os padrões de identificação associativo, admirativo, solidário e catártico do leitor com o herói são bem apresentados. Assim, a dimensão psicológica, a singularidade do jagunço, a matéria imaginária e a totalidade literária e sociológica do romance se interpenetram “num processo dinâmico [...] constante na sua inconstância”³⁸⁸ por meio do “fluxo de fala”³⁸⁹ que evidencia ao leitor, por fim, que “o que determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto”³⁹⁰ — Vida-texto, portanto, marcam a natureza do herói ambíguo, tão ambíguo como o leitor e como a própria vida. Concluímos que a leitura de Walnice Nogueira Galvão aproxima o herói da categoria moderna, que se observa a partir dos hibridismos do herói.

De fato, muitas são as leituras críticas que se fizeram sobre este romance ambíguo de dimensão moderna. Outra dimensão da crítica mediante individualidade do herói, portanto, moderno, observado em *Grande sertão: veredas* foi evidenciada pelo ensaísta peruano Mario Vargas Llosa — uma das grandes personalidades da literárias do mundo, laureado em 2010 com o Prêmio Nobel de Literatura.

³⁸⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 52. Walnice Galvão lembra que a medievalização do sertão é traço corrente na tradição letrada brasileira, e também cita as críticas, já exploradas no presente estudo, de Cavalcanti Proença e Antonio Candido.

³⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 12.

³⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 70.

³⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 130.

³⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 72.

³⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 86.

Sobre a crítica estrangeira diante do herói de *Grande sertão: veredas*, destacamos o ensaio de Vargas Llosa que aborda a mistura regional que abarca o universal em que se escolheu abordar a figura do herói entrelaçado a complexidade linguística da obra. Trata-se do estudo intitulado “Epopéia do sertão, torre de Babel ou manual do satanismo?”³⁹¹

No ensaio, publicado em 1966/1991, Mario Vargas Llosa expõe que a obra *Grande sertão: veredas* “é na verdade a soma de várias obras de natureza muito diferente”³⁹². Obra que mistura “drama, exotismo, movimento, suspense, natureza indomável, tipos insinuantes e brutais”³⁹³.

Sobre o tipo mais insinuante da obra, o jagunço Riobaldo, Vargas Llosa costura a sua crítica na hibridez que tal protagonista, qual “matéria profunda”³⁹⁴, apresenta: “Este personagem tem alguma coisa de um paladino de romance de cavalaria, um mosqueteiro romântico e de um aventureiro de faroeste”³⁹⁵. A complexidade e hibridez do herói salta aos olhos do crítico, que vê ressonâncias épicas-medievais e modernas, a um só tempo, no herói Riobaldo.

Entraçando a complexidade do herói ao longo processo narrativo, que aparece, por sua vez, permeado de metáforas e construções verbais que adquirem soberania própria, tal qual a natureza que se apresenta no romance, para Mario Vargas Llosa, o romance se assemelha à Torre de Babel, de modo que, qual “romance de aventuras, labirinto verbal, estes dois aspectos de *Grande sertão: veredas* não se excluem”³⁹⁶, mas se complementam.

A partir desses aspectos, “o espírito satânico de Riobaldo aparece no romance, crivado, oculto detrás das frases, premeditadamente fora de foco: mas ele está ali e bem ali”³⁹⁷, de forma que Riobaldo e os outros personagens que ganham vida a partir de seu narrar são projeções do próprio inferno. Dessa forma, o romance, a partir da figura de Riobaldo, transfigura-se em um manual do satanismo.

Tecendo uma sutil tela luciferiana que recobre a vida de Riobaldo e a travessia no sertão, *Grande sertão: veredas* torna-se não um romance de aventuras ou uma sinfonia, mas uma alegoria religiosa do mal, uma obra

³⁹¹ LLOSA, Mario Vargas. Epopeia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo? Trad. Alcino Leite Neto. Folha de São Paulo, 30 mar, 1991, p. 1. Banco de dados Folha. Acervo on line. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_30mar1991.htm>Texto publicado inicialmente no Suplemento literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, em 1966.

³⁹² *Idem, ibidem*, p. 1.

³⁹³ *Idem, ibidem*, p. 1.

³⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 2.

³⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 1.

³⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 2.

³⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 2.

atravessada por convulsões místicas [...] A odisseia de Riobaldo, carrega em si, implícita, como um fio secreto que a guia e a justifica, uma interrogação metafísica sobre o bem e o mal. É uma máscara detrás da qual está emboscada uma demonstração dos poderes de Satã sobre a Terra e sobre o homem³⁹⁸.

Para o crítico, o aspecto satânico de Riobaldo é reforçado na frase epíteto da obra, que surge em alusão obscura, como “uma lembrança flutuando feito um repentino odor de enxofre, que basta para provocar um sobressalto, um arrepio, indicando que alguma coisa ou alguém inatingível e no entanto poderosamente real ronda à volta”³⁹⁹

Para o autor, portanto, o herói de *Grande sertão* habita “um livro de aventuras deslumbrantes”, e é capaz de suscitar ao leitor, modalidades de identificação associativa e catártica. Neste insólito ensaio, Mario Vargas Llosa conclui:

Outras leituras descobrirão [...] dimensões insuspeitas [neste] romance ambíguo, múltiplo, destinado a durar, dificilmente compreensível em sua totalidade, enganador e fascinante como a vida imediata, profundo e inesgotável como a própria realidade⁴⁰⁰.

De fato, corroborando a “profecia” de Vargas Llosa, outra leitura moderna se apresenta diante deste romance “ambíguo, múltiplo [e] destinado a durar”...

Crítico emergente no cenário literário nacional e internacional, José Antonio Pasta Jr, em seu ensaio “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”⁴⁰¹ reforça a dificuldade de conceituação de Riobaldo pelos hibridismos que a obra apresenta. Em sua leitura crítica que aponta para um interpretação de caráter social dos temas do Brasil que figuram na obra, o autor ressalta:

Possuindo como princípio a passagem do mesmo no outro, o *Grande sertão* tem confundido bastante a crítica. Nesse seu mundo intermédio, de reversibilidade contínua, é forte a tendência de encontrar virtudes exclusivamente positivas, que entretanto lhe são estranhas⁴⁰².

³⁹⁸ LLOSA, Mario Vargas. Epopeia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo? Trad. Alcino Leite Neto. Folha de São Paulo, 30 mar, 1991, p. 3. Banco de dados Folha. Acervo on line. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_30mar1991.htm>

³⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 2

⁴⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 3.

⁴⁰¹ PASTA JR., José Antonio. “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos Cebrap*, 55. São Paulo: Cebrap, 1999, p. 61-70.

⁴⁰² *Idem, ibidem*, p. 69.

Mesmo assim, o crítico aceita o desafio de penetrar “o romance moderno”⁴⁰³, que solicita a participação do leitor para que conheça “o mito e o rito”⁴⁰⁴ que a obra abarca. Assim, o autor vislumbra que, nesta obra capital da literatura brasileira

Enigma e mistério, objeto de contrato e de pacto, processo e rito, individuação romanesca e fusão mítica, regressão e esclarecimento — tudo nos infinitos hibridismos do romance de Rosa parece apontar para a mistura das misturas, ou a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos. É o caso de insistir que [...] não se trata aí de uma mistura entre outras [...] mas do princípio mesmo de hibridização que, dando-se no nível fundamental da própria relação sujeito-objeto, determina a lógica de base do livro e responde pelo conjunto de sua estruturação formal⁴⁰⁵.

Antonio Pasta, em seu ensaio moderno, vai buscar na consciência de Riobaldo, em sua má infinidade e mutação incessante das formas um fluxo contínuo e mutante, porém baldado. Na leitura crítica empreendida por Pasta Jr., o herói moderno Riobaldo, em suas múltiplas e complementares referências, gera a indagação:

Indivíduo isolado, de um lado, membro de fratria ou clã de outro; livre e dependente; homem de lei e de mando, de contrato e de pacto; letrado e iletrado — moderno e arcaico — como pode a sua consciência obedecer simultaneamente aos regimes antagônicos do eu que lhe são imperativos — aquele que lhe põe a distinção do mesmo e do outro e aquele que lhe torna inconcebível essa mesma distinção?⁴⁰⁶

Daí, a agitação interna do herói desborda na própria obra e parece apagar os limites entre o mundo exterior. Assim, para encontrar a coerência formal do mundo híbrido, que é a matéria do romance, este aciona a participação do leitor — que poderá ativar as diversas modalidades interativas de identificação (associativa, admirativa, solidária, catártica e irônica), cujas interpretações podem escoar-se no infinito — ∞ — aspecto fundamental do romance moderno.

Na demanda reflexiva intérmina do romance, Riobaldo conta a sua história a um senhor, que somos nós, os leitores, que acompanhamos a travessia dificultosa para saber, pelo contar

⁴⁰³ PASTA JR., José Antonio. “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos Cebrap*, 55. São Paulo: Cebrap, 1999, p. 62.

⁴⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁴⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁴⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 64.

do herói, “o que é que vale e o que é que não vale? Tudo”⁴⁰⁷. Desse modo, pelo herói e seus críticos que inoculam em nós a consciência de humanização provocada por sentimentos inerentes ao homem, somos conduzidos à experiência estética da *katharsis*, porquanto esta é capaz de “conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto a liberação de sua psique”⁴⁰⁸.

A vereda da metacrítica do herói Riobaldo em seu fluxo labiríntico do contar revela-se igualmente sem fim. Sim, a “nuvem de discursos críticos” sobre este herói é incessante. Este herói é capaz de gerar todos os níveis de identificação com o leitor, conforme suficientemente demonstrado nesse trabalho, de modo que isso vem a reforçar a ideia de que “a figura principal deste romance tem as melhores possibilidades para ser considerada um dos maiores heróis da literatura mundial”⁴⁰⁹. A crítica transnacional corrobora essa ideia, conforme se evidenciará a partir do próximo tópico.

Nessa análise metacrítica nacional e internacional, de cunho histórico, procuramos evidenciar o poder de crítica em gerar e expandir os horizontes de expectativa diante do herói rosiano nessa obra, que agora, mantém uma distância menor do público leitor do que no momento de sua publicação. Esta é uma história escrita pelos leitores críticos, definindo a perenidade da obra.

3.2. Novos horizontes de expectativa da crítica diante do herói rosiano

O crítico é aquele que nas formas entrevê o destino.
(Georg Lukács)

Que se considere cada vez mais a crítica como uma atividade criadora e não se dividam os críticos em grupos hostis fechados à compreensão recíproca./ Que se pratique a apreciação literária com o máximo de preparação cultural, fugindo ao diletantismo, à polêmica estéril e ao compadrio./ Que se compreenda a alta responsabilidade dessa magistratura intelectual que exige vocação própria, perseverança, coragem e alto senso de responsabilidade./ E, acima de tudo, seja a crítica uma obra de amor.

(Alceu Amoroso Lima)

Como vimos, ao ser lançada, a obra rosiana *Grande sertão: veredas* recebeu muitas críticas negativas. Todavia, a obra de Rosa revelou ser um divisor de águas na crítica literária

⁴⁰⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 145.

⁴⁰⁸ JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 79.

⁴⁰⁹ LORENZ, Günter, Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 94.

brasileira contemporânea pela inovação que trouxe. Obra forte, resistiu a intempéries e desafiou o tempo. Hoje consagrada, a bibliografia crítica sobre a obra é uma das mais volumosas da literatura brasileira, seja em termos quantitativos ou qualitativos.

Segundo Lauro Mendes e Claudio Oliveira, organizadores da coletânea de ensaios sobre Guimarães Rosa em *A astúcia das palavras*, publicada em 1988, em comemoração ao cinquentenário da obra: “Raros são os autores, na Literatura Brasileira, que experimentaram tamanha repercussão crítica e por tão longo tempo”⁴¹⁰. De fato, *Grande sertão: veredas* reúne um sem número de estudos críticos, desde sua publicação até nossos dias.

Como canto de sereia, a obra continua a fascinar os mais diversos leitores. Muitas são as nuances das reflexões que seus leitores críticos evidenciam, a partir dos múltiplos elementos que a obra abarca. Notamos, por conseguinte, que, grande parte destes estudos se afinam ao enfoque das personagens. Esta nuance parece ser, portanto, uma tendência recente da recepção crescente do romance, que revela os novos horizontes da crítica diante do universo do herói rosiano — que ressurge como um mistério a ser decifrado.

Interessante notar que, a crítica rosiana que se desdobra sobre a categoria estética do herói na narrativa, apesar de qualitativa, distancia-se de uma configuração estéril, tornando-se um panorama vivo, cujas discussões ultrapassam as fronteiras nacionais. O gênio da crítica multiplica e ilumina a compreensão do herói rosiano, conforme buscamos demonstrar nesta terceira parte do estudo.

Ao adentrarmos no meandros da crítica do herói Riobaldo, em nossas considerações metacríticas, pudemos constatar que para alguns críticos, como Cavalcanti Proença e Antonio Candido, o caráter que sobressai na análise de Riobaldo o enquadra na categoria de herói épico-medieval; para Benedito Nunes, cuja crítica segue o viés filosófico, é a dimensão de herói trágico no romance moderno que se destaca, o que é intensificado na crítica de Ettore Finazzi-Agró. Por outro lado, na leitura de Davi Arrigucci Jr., Riobaldo configura-se no herói problemático demoníaco; já para Walnice Nogueira Galvão, Mario Vargas Llosa e José Pasta Jr. estes limites estão embaralhados na hibridez meândrica do herói, de modo que resvalam na classificação de um tipo híbrido moderno.

Ao assinalar analogias e apontar paralelos do herói rosiano com as categorias de herói apresentadas no decorrer da história literária universal, todas estas leituras críticas, que exigem paciência e acuidade do leitor paciente, foram vitais para a compreensão do herói rosiano desde a sua publicação. Este estudo também revelou que a canonização de uma obra

⁴¹⁰ MENDES, Lauro B., OLIVEIRA, Luiz Claudio V. de. *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 6.

não depende de seus fatores internos, mas sobretudo das instâncias que participam do sistema literário, em especial, conforme contemplamos o leitor. A leitura dos críticos certamente influenciou sobremaneira a recepção da obra e de seu herói.

A multiplicidade de interpretações que os discursos apresentam da obra rosiana, exemplificados por estes autores representativos, confirmam a transcendência possível para o herói de tal obra, que podem ser vistas nas relações históricas, geográficas e humanas mais diversas. Tais estudos ratificam a ideia de que Riobaldo é o sertão, o “ser-tão”... é o mundo. É, portanto, primitivo e moderno, épico e trágico, demológico e demoníaco, problemático e definitivo, local e universal. Ambas as abordagens evidenciam o caráter híbrido moderno do herói, que suplanta em muito e não pode ser fechado em um local e um gênero.

Por meio de suas identificação com o leitor, que se renovam a partir das leituras e olhares diferenciados que se desdobram sobre o herói, as abordagens críticas que aqui se evidenciaram expuseram a inesgotabilidade do tema, pois falar do homem em Rosa é falar de um ser plural, uma vez que, “nas dúvidas, inquietações, medos e sortilégios desse jagunço ecoam indagações feitas por qualquer homem, em qualquer parte e em todos os tempos”⁴¹¹. Difícil é definir o homem do sertão e o herói que habita em cada um de nós: “Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras tôdas do Cão, e as vertentes do viver”⁴¹².

Dentro da saga interrogada do herói múltiplo, o leitor — seja ele crítico ou comum — pode empreender uma saga dentro de si mesmo. Aqui reside um dos aspectos que fazem com que a grandiosidade da obra não possa esgotar-se, enquanto houver no leitor o correspondente desejo da travessia.

Assim, a futura expansão dos estudos acerca da literatura de Guimarães Rosa é evidente nesse estudo, uma vez que na crítica tais escritos mantêm presença sólida e pertinente, por mais de cinco décadas. Esta fantástica e célebre obra revela uma imensidão em relação ao homem e ao mundo que nem mesmo a crítica especializada conseguiu abarcar nas últimas cinco décadas e que provavelmente ainda exigirá dos leitores críticos futuros. Poderá, certamente, configurar-se um clássico transistórico — é neste sentido que a crítica atual do romance tem apontado veredas.

A inesgotabilidade dos sentidos e interpretações atribuíveis ao herói dessa narrativa não permite que se coloque um ponto final na saga iniciada por seus leitores. Sempre parece haver

⁴¹¹ NETTO, Adrião Bitarães. Veredas do Grande sertão: “As margens da alegria/À(s) margem(ns) das palavras. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000, p. 336.

⁴¹² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 494.

alguém disposto a desvendar suas veredas, olhar o sertão de outro ângulo, surgir uma nova maneira de rodeá-lo e tudo isso recoloca a obra em trânsito, pois estamos diante de um texto a que se pode atribuir o qualificativo de “clássico”, que em uma das concepções empregadas por Ítalo Calvino, “é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”⁴¹³.

Assim, são abertos novos horizontes de expectativa diante de um herói, cuja interioridade é profunda, como a própria vida, embaralhada agora com o leitor nessa narrativa. Ousamos portanto, afirmar que o herói que transcende um lugar, uma região, para assumir um caráter transistórico em *Grande sertão: veredas* não será mais Riobaldo, tampouco Diadorim, mas sim, o leitor.

⁴¹³ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11.

CONCLUSÃO

Com base na categoria estética do herói na narrativa, elemento vital e instigante que mescla, em seu interior, paixão e crítica, exigindo do leitor uma postura de desvendamento, empreendemos um estudo via estético-artística que visou a analisar como a figura estética do herói adquiriu diferentes configurações e representações ideológicas no decorrer da história da ficção literária, mediante as constantes transformações no mundo, de seu nascimento até os dias atuais, bem como a demonstrar como estas diferentes configurações exercidas pelo herói podem ser renovadas à luz dos estudos estético-recepcionais na modernidade.

Ao desenvolvermos tal pesquisa, observamos que a questão do herói atravessa os tempos numa sobrevivência surpreendente, permanecendo em nossos dias o elemento de maior atração na narrativa. De fato, “um grande personagem desperta infinito interesse; seu fascínio nunca desvanece”⁴¹⁴. Assim, no primeiro capítulo, intitulado “O herói: entre a paixão e a crítica”, visamos a apresentar o fascínio e paixão que este tipo de personagem provocou, bem como de que forma a crítica o tem estudado.

A “epopeia do tempo” mostrou-nos que o herói acompanha o tempo da realidade, ou seja, configura-se de forma diferente conforme a época existente, pois os seus episódios de vida formam um liame num tempo e num espaço limitado. Apresentamos neste trabalho um estudo sobre as categorias do herói. Começando pela epopeia, guiados pelo grande Odisseu, constatamos que o herói estabelece uma relação marcante com as divindades que habitam o *locus* épico. O herói épico está preso ao destino, que lhe é dado como “dádiva dos deuses”, e ele o cumpre de forma a repercutir sobre o seu povo (representatividade do herói). Dessa forma, ele representa as aspirações e os princípios de sua nação, encarnando valores eternos.

Já na tragédia, há o rompimento com a predeterminação dos deuses. Ao mudar sua essência, o herói tenta mudar seu destino, porém, é na tentativa de fuga do destino, que o herói trágico ironicamente o cumpre. Assim, neste *locus* ainda há uma relação transcendental, e sobre este herói deste tipo de estrutura recai a tragédia.

Na Idade Média, observamos uma tentativa de aproximação aos ideais do mundo épico. Nessa era, nos deparamos com heróis que são príncipes, nobres e cavaleiros — o herói medieval, que espelha a sociedade feudal num molde idealista de seus costumes reais, tendo como tarefa a salvação da humanidade. Contudo, as características do herói medieval o aproximam sobremaneira da condição humana, diferentemente do caráter divino do herói

⁴¹⁴ GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 43.

épico.

Com o fim da Idade Média e advento da burguesia e da narrativa burguesa — o romance — o herói romanesco aproxima-se ainda mais de pessoa, por apresentar uma individualidade humana profunda, sendo, portanto, “personagem vivo”⁴¹⁵. No herói do romance, não temos mais as interferências das divindades sobre esse mundo. Isso porque o herói romanesco está em ruptura com o mundo. A relação de hostilidade existente entre o herói e o mundo é o cerne das tensões do herói romanesco. Sobre isso, a obra de Georg Lukács intitulada *A teoria do romance* revela-se interessante para a melhor compreensão do assunto. Lukács classifica o romance de acordo com o nível de inadequação do herói com o mundo. A espécie de herói do romance ocidental concebida por Lukács em que nos detivemos neste trabalho foi a de herói do idealismo abstrato.

Na modernidade, encontramos diversos estudos teóricos acerca do herói moderno. Destaca-se a obra de renovação teórico-crítica de Northrop Frye, que concebe uma teoria de modos ficcionais, segundo a qual as ficções podem ser classificadas pela força de ação do herói mediante a audiência, que pode ser maior do que a nossa, menor, ou mais ou menos a mesma.

Hans Robert Jauss, em sua abordagem estético-recepcional, tomou a classificação de Northrop Frye como ponto de partida para apresentar uma nova categoria que polemiza com os estudos anteriores. Jauss apresenta uma nova e diferente concepção acerca da figura da *persona*. Em seu texto, ele nos mostra que o que realmente interessa não é, portanto, as diversas formas em que o herói literário nos foi apresentado no curso da história social, mas sim os vários níveis de recepção com que o espectador, o ouvinte e o leitor, em períodos anteriores ou ainda hoje, podem se identificar com um herói.

Em seu texto “Níveis de identificação entre o herói e o público”⁴¹⁶, Hans Robert Jauss apresenta um estudo das categorias de identificação entre o herói e o público leitor fincado nos moldes estético-recepcionais, segundo o qual só podemos definir a tipologia de um herói se levarmos em consideração o sistema de referências sobre a literatura, constituído historicamente, do público leitor.

O embasamento teórico-crítico apresentado no primeiro capítulo foi discutido e aplicado no segundo capítulo de nosso estudo, intitulado: “O herói e o leitor em *Grande sertão*:

⁴¹⁵ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 0. 181.

⁴¹⁶ JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 283-317.

veredas — um estudo de caráter hermenêutico”, no qual abordamos o conceito de herói levando em consideração os postulados da Estética da recepção, por meio de uma abordagem hermenêutica do herói no romance de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956.

A partir da tríade hermenêutica composta pelos procedimentos de *compreensão, interpretação e aplicação*, imbricados e realizados pelo ato interpretante, essa parte do estudo privilegiou a dimensão estética do herói no texto, sob a ótica da modernidade. Após uma leitura hermenêutica, em que demonstramos as similitudes do herói de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, aos heróis apresentados no decorrer da história literária, apresentados na primeira parte, a saber: o herói épico, medieval, trágico, romanesco, demoníaco e moderno, apresentamos uma aplicação das modalidades de Identificação Estética jaussianas do leitor com o herói.

Cabe ressaltar que a relevância deste trabalho se encontra no fato de que, apesar de muitos críticos reconhecerem a identificação do herói riobaldiano com o leitor, há uma lacuna por não explicitarem os aspectos precisos dessa aproximação, que aqui o fizemos por meio dos padrões de identificação conceituadas por Hans Robert Jauss.

Conforme foi explorado, a vida e o narrar do jagunço Riobaldo não são apenas aspectos intrínsecos ao homem do sertão, mas adquirem uma configuração moral e ética, e que podem ser experienciados por leitores das mais diversas esferas da vida.

Na modalidade de identificação associativa, que está estritamente relacionada à transposição da literatura para a vida prática, constatou-se que o leitor de *Grande sertão* poderá associar as regras do jogo ficcional ao plano real de sua vida, de modo que tal identificação é capaz de gerar no leitor desde o prazer espontâneo em ver Riobaldo conseguir liderar sobre o sertão e vencer os Hermógenes, limpando o sertão e, até mesmo tomar atitudes excessivas moldadas em rituais da vida prática, seja em um sertão ou em outro lugar geográfico.

Quanto à modalidade admirativa, a aproximação de Riobaldo a heróis épico-medievais gera atitudes admirativas que envolvem a emulação, a imitação, a a exemplaridade, a edificação ou o entretenimento pelo extraordinário ato do herói, que pode atingir *status* de um santo.

Como terceira modalidade interacional, observamos que na identificação solidária, em que a disposição receptiva do leitor envolve a compaixão pelo sofrimento do herói. A partir de então, vem o seu desejo de ação a vontade de agir. As cenas intensas, tais como os

momentos de queda ou rebaixamento do herói, Riobaldo, seus momentos de medo, dúvidas e conflitos interiores são capazes de gerar no leitor a disposição estética de envolvimento de sentimentalismo.

Já no nível da identificação catártica, temos o limiar da autonomia do espectador, na medida em que o leitor é liberado dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos. Assim, ocorre um envolvimento emocional do espectador na medida em que ele assume um nível de reflexão crítica. A perturbação emocional gera uma libertação interior, que é a “iluminação da leitura”. De fato, esta é a iluminação que o herói Riobaldo pode transmitir ao leitor atento.

Evidenciamos, dessa maneira, em nosso segundo capítulo, que diversas são as experiências estéticas advindas dos padrões de identificações possíveis do leitor com o herói Riobaldo, tais como catarse, iluminação, libertação e emancipação.

Levando em consideração que os padrões de identificação entre o herói e o leitor evidenciado pelos leitores críticos da obra, uma vez que estes se articulam por meio de textos, produzindo novos, por sua vez, e atentando ao fato de a recepção crítica de *Grande sertão: veredas* voltar-se, por mais de cinco décadas, para a questão do herói, foi a força motriz para o desenvolvimento do terceiro capítulo do presente estudo, devidamente intitulado: “A categoria estética do herói na recepção crítica de *Grande sertão: veredas* — um exame estético-recepcional”, no qual analisamos críticas consolidadas sobre o herói rosiano.

As leituras críticas que se fizeram no intuito de clarificar e expandir os limites do herói rosiano foram selecionadas e agrupadas em categorias de heróis que elas abrangeram. Para tanto, abordamos textos pioneiros e recentes, tais como “Trilhas no *Grande sertão*” (1959), de Manuel Cavalcanti Proença, “O homem dos avessos” (1964) e “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” (1970), de Antonio Candido, que compreenderam Riobaldo como herói que apresenta claras ressonâncias de heróis épico-medievais; “A matéria vertente” (1983) e “*Grande sertão: veredas*: uma abordagem filosófica” (1985), de Benedito Nunes, que conjugado a “O lógos trágico na obra de João Guimarães Rosa” (2004), de Ettore Finazzi-Agrò, empreenderam uma leitura da dimensão trágica no herói Riobaldo; “O mundo muito misturado” (1994), de Davi Arrigucci Jr., que faz uma leitura crítica das características do herói problemático do idealismo abstrato, o herói demoníaco em Riobaldo. Também abordamos as leituras críticas que compreenderam Riobaldo como herói híbrido moderno, em textos como *As formas do falso*, de Walnice Nogueira Galvão (1972), “Epopéia do sertão, torre de Babel ou manual do satanismo”? (1966/1991), de Mario Vargas Llosa e em “O

romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil” (1999), de José Antonio Pasta Jr.

Tais críticas deveras prenunciam novos horizontes de expectativa diante do herói rosiano, pois a partir da crítica que se desdobra diante do herói rosiano, encontramos o reconhecimento do leitor como grande personagem da obra, o ser que atribui significação e que é capaz de participar da gênese do material literário.

Assim, trouxemos a lúmen uma análise metacrítica dos diversos modos com que os críticos compreenderam o herói e como estes estudos contribuíram e contribuirão para a ampliação do horizonte de expectativa diante do herói, de uma obra, na qual “homem humano” se expande para uma travessia em veredas inesgotáveis que só podem ser trilhadas pela participação ativa do leitor, de modo que ele se torna, de acordo com a Estética da recepção, o grande herói de *Grande sertão: veredas*.

Obviamente, não pretendemos (bem como não é possível) esgotar o tema, até porque como notou Paulo Rónai “mesmo ao olhar mais agudo seria impossível abranger a totalidade intrincada das intenções do mais consciente dos nossos escritores.”⁴¹⁷ Portanto, aqui, a nossa viagem chega a seu termo. Cabe-nos reconhecer muito ainda se dirá sobre o herói em *Grande sertão: veredas*, pois de fato “o livro poderá valer muito mais pelo que nele não deveu caber”⁴¹⁸.

⁴¹⁷ RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 21.

⁴¹⁸ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: Terceiras estórias*. 2. ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1968, p. 12.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Corpus*

1. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, 594 p.

2. Textos de Teoria e Crítica Literárias / Outros textos literários e históricos:

2. *A demanda do Santo Graal*: manuscrito do século XIII: texto sob os cuidados de Heitor Megale. São Paulo: T.A Queiroz; Ed. USP, 1988.

3. ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, 242 p.

4. ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, 176 p.

5. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1992, 151 p.

6. _____. *A Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*.

7. Ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, 116 p.

7. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Suzi F. Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, 502 p.

8. BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*: Pequenos poemas em prosa. Trad. Antônio Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio d'água, 1991, 252 p.

9. BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-20.

10. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 431 p.

11. BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34.ed. São Paulo: Cultrix, 1999, 528 p.

12. CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio [et al.] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 119 p.

13. CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces* [The hero with a thousand faces]. Trad. Adail Ubiraiara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento. 1994, 414 p.

14. CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990, 242 p.

15. CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 285 p.

16. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Ceonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, 292 p.

17. COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1991, 245 p.

18. D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990, 527 p.

19. _____. *Teoria do texto: Prolegômenos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, 507 p.

20. FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é o herói*. São Paulo: Brasiliense, 1995, 103 p.

21. EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983, 240 p.
22. ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 160 p.
23. FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jaus e a estética da recepção. *Letras*. Curitiba, n. 37, p. 265-85, 1988.
24. FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004, 135 p.
25. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1969, 362 p.
26. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 7. ed. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Ed. São Francisco, 2005, 632 p.
27. GASS, Willian H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971, 254 p.
28. GOETHE. Carta a J. F. Rochlitz, de 13 de julho de 1819.
29. _____. Poème Orphique. La Sagesse de Goethe, Introduction, traduction et notes par Henri Lichtenberger, p. 152. Ed. La Renaissance du Livre, Paris, 1993.
30. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, 1.032 p.
31. HEGEL, G. W. F. *Estética — A arte e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1993, 223 p.
32. HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1976, 147 p.
33. _____. *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, 238 p.
34. HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, 363 p.
35. _____. *Íliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, 572 p.
36. ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, 2 v.
37. JAUSS, Hans Robert. A Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.
38. _____. *Aesthetic experience and Literary hermeneutics*. Translation from the German by Michael Shaw. Minnesota: University of Minnesota, 1982, 357 p.
39. _____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78 p.
40. _____. Levels of identification of hero and audience. In: *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974. p. 283-317.
41. _____. *Pequeña apologia de la experiencia estética*. Trad. Daniel Inneraty. Barcelona: Paidós, 2002, p. 28-95.
42. _____. *Por uma hermenêutica literária*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982, p. 11-29.
43. LIMA, Luis Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 532 p.

44. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico- filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, 240 p.
45. _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2010, 296 p.
46. LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, 131 p.
47. MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da Língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, v. 4, 7. Ed. 1995, 465 p.
48. MORETTI, Franco (Org). *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2009, 1120 p.
49. KOTHE, Flávio René. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985, 94 p.
50. MÜLLER, Lutz. *O Herói*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1987, 106 p.
51. PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010, 128 p.
52. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: Terceiras estórias*. 2. ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1968, 194 p.
53. SAN TIAGO DANTAS. *D. Quixote — um apólogo da alma ocidental*. Brasília: Ed. UnB, 1993.
54. SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982, 483 p.
55. SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, 163 p.
56. SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009, 104 p.
57. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, 199 p.
58. VERNANT, Jean-Pierre. *Esboços da vontade na tragédia grega*. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y.H. Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2002, 322 p.
59. WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, 316 p.
60. ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, 124 p.

3. Sobre Guimarães Rosa

61. ARRIGUCCI JR, Davi. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p.7-29, nov. 1994.
62. ÁVILA, Affonso. *Grande sertão: autenticidade e invenção*. In: *Cartas de Aluvião: do pensar e do ser em Minas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2001, 312 p.
63. BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982, 110 p.
64. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, 223 p.
65. _____. *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 135-160.

66. _____. No Grande sertão. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. p. 190-192.
67. _____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 294-309.
68. CHAVES, Flávio Loureiro. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 446-456.
69. COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 98-99.
70. DACANAL, José Hildebrando. A epopeia de Riobaldo. In: *Nova narrativa épica no Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 9-39.
71. DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, 124 p.
72. DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000, 765 p.
73. _____. (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003, 872 p.
74. GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, 136 p.
75. _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Perspectiva, 1978, 128 p.
76. _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000, 76 p.
77. _____. Riobaldo, o homem das metamorfoses. In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALLA JR, Benjamin. *Personae*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 237-264.
78. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O lógos trágico na obra de João Guimarães Rosa. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 155-160.
79. LLOSA, Mario V. Epopeia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo? Trad. Alcino Leite Neto. Folha de São Paulo, 30 mar, 1991. Banco de dados Folha. Arcevo on line. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_30mar1991.htm> Acesso em: 10/07/2011.
80. LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.
81. MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa: um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.
82. MENDES, Lauro B; OLIVEIRA, Luiz Claudio V. *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, 160 p.
83. MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *A fonte e a forma*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, 136 p.
84. NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: NUNES, Benedito [et al]. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 9-39.
85. _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, 278 p.
86. _____. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*. *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*. Paris, ADPF, 1985, n. 44-45, p. 389-404, 1985.
87. PASTA JR., José Antonio. “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos Cebrap*, 55. São Paulo: Cebrap, 1999, p. 61-70.
88. PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio

de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 446-456.

89. PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 210-234.

90. Revista *Discutindo literatura*: Guimarães Rosa. Escala educacional, v. 1, n. 4. 68 p.

91. RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 160 p.

92. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 457 p.

93. SANTOS, Paulo de Tarso. *O diálogo no Grande sertão: veredas*. São Paulo: HUCITEC, 1978. 48 p.

94. VIEGAS, Sônia Maria. *O universo épico-trágico do Grande sertão: veredas*. Minas Gerais: Laboratório de Estética da UFMG, 1982, 79 p.