



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MARÍLIA ANGÉLICA BRAGA DO NASCIMENTO**

**SOBRE HEROÍSMO E ANTI-HEROÍSMO: A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM  
PROTAGONISTA EM AQUILINO RIBEIRO E EM GUIMARÃES ROSA**

**FORTALEZA**

**2018**

MARÍLIA ANGÉLICA BRAGA DO NASCIMENTO

**SOBRE HEROÍSMO E ANTI-HEROÍSMO: A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM  
PROTAGONISTA EM AQUILINO RIBEIRO E EM GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Marcia Alves Siqueira.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- N196s Nascimento, Marília Angélica Braga do.  
Sobre heroísmo e anti-heroísmo : a configuração da personagem protagonista em Aquilino Ribeiro e em Guimarães Rosa / Marília Angélica Braga do Nascimento. – 2018.  
190 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.  
Orientação: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.
1. Aquilino Ribeiro. 2. Guimarães Rosa. 3. Personagem. 4. Herói. 5. Anti-herói. I. Título.
- CDD 400
-

MARÍLIA ANGÉLICA BRAGA DO NASCIMENTO

SOBRE HEROÍSMO E ANTI-HEROÍSMO: A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM  
PROTAGONISTA EM AQUILINO RIBEIRO E EM GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 29/06/2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Marcia Alves Siqueira (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Odalice de Castro e Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Noronha Lima  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Margarida Pontes Timbó  
Faculdade Luciano Feijão (FLF)

A Deus.

Aos meus pais, Erimar e Graça, e ao meu irmão Jackson.

A todos os mestres que fizeram parte da minha vida escolar e acadêmica, especialmente aos que me iniciaram nas letras e no universo literário.

## AGRADECIMENTOS

Ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo, força trina sempre presente, pois, como dizia Guimarães Rosa, “Graças a Deus, tudo é mistério”.

À Ana Marcia, orientadora e amiga, por acreditar em mim e na proposta de pesquisa e pela competência e seriedade na orientação.

À CAPES, pelo amparo financeiro concedido à pesquisa que resultou neste trabalho.

À família querida, por ser sustentáculo e refrigério nas horas de angústia.

Aos amigos fiéis, pelo entusiasmo constante e pelas palavras de incentivo.

Aos professores e professoras participantes da banca examinadora, pela disponibilidade e aceite para leitura e avaliação de nosso texto.

Aos nossos mestres do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, pela amizade e pelo conhecimento partilhado.

Aos funcionários dos setores acima referidos, Luidi, Renata, Victor, Diego, pela cordialidade e solicitude de sempre.

Aos colegas do PPGLetras, pelo companheirismo, pelas discussões e pela alegria em sala de aula e nos eventos.

Ao IFRN, Campus Ipanguaçu, pelo afastamento concedido em etapa adiantada deste estudo, para finalização da escrita.

Aos amigos-irmãos da Igreja do Nazareno em Assu-RN, pelo apoio espiritual, intercessão e unidade.

Ao Arnold Farias, pelo *Abstract*, e à Patrícia de Paulo, pelo *Resumen*.

Uma tese de doutorado é um esforço de criatividade sem ser jamais um ato acadêmico puramente didático. [...] Cada *dis-curso* traz consigo a sua lei e o seu horizonte. (PORTELLA, 1981, p. 25).

## RESUMO

A criação literária do escritor português Aquilino Ribeiro (1885-1963) e a do brasileiro Guimarães Rosa (1908-1967) oferecem material mais que suficiente para uma aproximação de natureza comparativa. Este trabalho defende essa efetiva possibilidade e propõe uma leitura que considera o papel fundamental da figura do autor e de sua visão de mundo na construção de suas personagens e da organicidade da obra como um todo, apresentando como objetivo precípuo a análise crítico-reflexiva de personagens dos dois escritores acima, em especial daquelas que protagonizam as narrativas “A volta do marido pródigo” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, enfeixadas em *Sagarana* (1946), obra de estreia do escritor mineiro, e *Mina de diamantes* (1958), do escritor beirão, as quais constituem o *corpus* principal desta pesquisa. Nossa reflexão sobre o objeto de estudo toma como hipótese uma suposta inadequação da postura teórico-crítica que insiste em designar, indistintamente, como “herói” o protagonista narrativo, procedendo a problematização do conceito de herói em sua relação com a personagem, a partir de noções apresentadas em tratados e manuais de natureza teórica e em alguns textos críticos, discutindo-as a fim de delimitar melhor o referido conceito e observar implicações concernentes às personagens focalizadas. A discussão decorrente examina também o conceito de “anti-herói”, compreendendo-o como subversão aos tradicionais modelos heroicos e observando seus desdobramentos, na medida em que retoma as figuras do pícaro espanhol, do *trickster* e do malandro brasileiro, pontuando aspectos em comum entre essas figuras e verificando confluências e discrepâncias em relação aos protagonistas de Aquilino e de Rosa. A questão posta em discussão foi motivada, portanto, pelo interesse em examinar as configurações peculiares de Diamantino Dores, de Lalino Salãthiel e de Augusto Matraga, cujos resultados apontam, em relação a este último, uma relativa aproximação com modelos tradicionais de heroísmo, e um distanciamento dos outros dois em relação àqueles modelos, uma vez que resvalam mais para um anti-heroísmo, levando-nos a constatar a hipótese lançada e a discordar da postura crítica problematizada.

**Palavras-chave:** Aquilino Ribeiro. Guimarães Rosa. Personagem. Herói. Anti-herói.



## ABSTRACT

The literary creation of the Portuguese writer Aquilino Ribeiro (1885-1963) and the work of the Brazilian writer Guimarães Rosa (1908-1967) offer more than enough material to a rapprochement of comparative nature. The present work sustains this effective possibility and proposes a reading that considers the fundamental role of the authors and their world perspective in the construction of their characters and the organicity of the work as a whole, presenting as main objective the critical and reflexive analysis of characters of both writers described above, in special those ones that features the narratives “A volta do marido pródigo” and “A hora e vez de Augusto Matraga”, reunited in *Sagarana* (1946), opening work of the Brazilian writer, and *Mina de diamantes* (1958), work of the Portuguese writer, which form the main *corpus* of this research. The reflection of the object of study takes as hypotheses a supposed inadequacy of the theoretical and critical stance that insists on designating, indistinctly, as “hero” the narrative protagonist, proceeding the hero concept in his relationship with the character, from the notions presented in treaties and manuals of theoretical nature and some critical texts, discussing them in order to delimit better the referred concept and observe implications concerning the focused characters. The resulting discussion also considers the concept of “antihero”, comprehending it as subversion to the traditional hero models and observing its deployments, as far as it resumes the characters of the Spanish rascal, the trickster and the Brazilian rascal, pointing out similar aspects between these characters and verifying confluences and discrepancies in relation to the protagonists of Aquilino and Rosa. The question raised in discussion was motivated, therefore, by the interest in considering the peculiar setups of Diamantino Dores, Lalino Salãthiel and Augusto Matraga, whose results point out, in relation to this last one, a relative closeness with traditional hero models, and a divergence of the other two concerning those models, since it drifts more to an antihero, taking us to determine the hypothesis previously introduced and disagree with the critical stance issue.

**Keywords:** Aquilino Ribeiro. Guimarães Rosa. Character. Hero. Antihero.

## RESUMEN

La creación literaria del escritor portugués Aquilino Ribeiro (1885-1963) y la del brasileño Guimarães Rosa (1908-1967) ofrecen material más que suficiente para una aproximación de naturaleza comparativa. Este trabajo defiende esa efectiva posibilidad y propone una lectura que considera el papel fundamental de la figura del autor y de su visión de mundo en la construcción de sus personajes y de la organización de la obra como un todo, presentando como objetivo prioritario el análisis crítico-reflexivo de personajes de los dos escritores mencionados, en especial de aquellos que protagonizan las narrativas “A volta do marido pródigo” y “A hora e vez de Augusto Matraga”, aglomeradas en *Sagarana* (1946), obra de estreno del escritor de Minas Gerais, y *Mina de diamantes* (1958), del escritor de Beira, las cuales constituyen el *corpus* principal de esta investigación. Nuestra reflexión sobre el objeto de estudio tiene como hipótesis una supuesta inadecuación de la postura teórico-crítica que insiste en señalar, indistintamente, como “héroe” el protagonista narrativo, procede a la problematización del concepto de héroe en su relación con el personaje, a partir de nociones presentadas en tratados y manuales de naturaleza teórica y en algunos textos críticos, discutiéndolas con el fin de fijar con precisión el referido concepto y observar implicaciones que se refieren a los personajes focalizados. Además, la discusión examina el concepto de “antihéroe”, comprendiéndolo como subversión a los tradicionales padrones heroicos de comportamientos y observando su desarrollo en la medida en que reanuda las figuras del pícaro español, del *trickster* y del malandro brasileño, puntuando aspectos en común entre esas figuras y verificando confluencias y discrepancias en relación a los protagonistas de Aquilino y de Rosa. La cuestión puesta en análisis fue motivada, por tanto, por el interés en examinar las configuraciones peculiares de Diamantino Dores, de Lalino Salãthiel y de Augusto Matraga, cuyos resultados apuntan, en relación a este último, una relativa aproximación con modelos tradicionales de heroísmo y un alejamiento de los otros dos, en lo que se refiere a aquellos modelos, una vez que resbalan más para un antiheroísmo, eso nos lleva a constatar la hipótesis hecha y discordar de la postura crítica problematizada.

**Palavras-chave:** Aquilino Ribeiro. Guimarães Rosa. Personaje. Héroe. Antihéroe.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>O AUTOR E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM .....</b>	<b>23</b>
<b>2.1</b>	<b>Autoria: voltando à questão .....</b>	<b>23</b>
<b>2.2</b>	<b>Aquilino Ribeiro: Literatura como intervenção no mundo, o homem em seu meio e a renovação da Língua.....</b>	<b>34</b>
<b>2.3</b>	<b>Guimarães Rosa: a escrita como responsabilidade e o amor pelo homem e pela Língua .....</b>	<b>55</b>
<b>3</b>	<b>PERSONAGEM E HERÓI: DISCUTINDO CONCEITOS .....</b>	<b>74</b>
<b>3.1</b>	<b>A problemática do conceito de herói e sua relação com a personagem .....</b>	<b>74</b>
<b>3.2</b>	<b>Subversão dos modelos tradicionais .....</b>	<b>100</b>
<b>4</b>	<b>CONFIGURAÇÃO DOS PROTAGONISTAS .....</b>	<b>130</b>
<b>4.1</b>	<b>Breves palavras sobre <i>Sagarana</i> .....</b>	<b>131</b>
<b>4.2</b>	<b>Lalino Salãthiel: “Sou lá besta p’ra pôr mão em lagarta cabeluda?” .....</b>	<b>133</b>
<b>4.3</b>	<b>Augusto Matraga: de “Duro, doido e sem detença” a “santo” .....</b>	<b>146</b>
<b>4.4</b>	<b>Diamantino Dores: “Está no palco: represente, represente!...” .....</b>	<b>158</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>171</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>182</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo. (ROSENFELD, 2011, p. 48).

A criação literária de Aquilino Ribeiro (1885-1963) e a de Guimarães Rosa (1908-1967) oferecem material mais que suficiente para uma aproximação, isto é, para uma investigação comparativa, e até mesmo para um diálogo entre as culturas brasileira e portuguesa, possibilitado pelo texto literário. Pudemos intuir essa possibilidade quando de nosso contato inicial com textos de ambos os escritores, que se deu mais ou menos na mesma época, durante o curso de graduação, por ocasião das disciplinas de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa, entre os anos de 2004 e 2007.<sup>1</sup> Naquele momento, porém, sequer cogitamos a ideia de empreender um trabalho comparativo como este que ora se apresenta.

Resgatando aquela percepção inicial e propondo-nos a defender essa efetiva possibilidade de diálogo, esclarecemos, de antemão, que nosso olhar comparativo deseja focalizar não exatamente especificidades de linguagem e de estilo, nem propriamente aspectos referentes à questão regionalista, presente em ambos os escritores, mas algumas das figuras que habitam seus universos ficcionais, viés, segundo nos consta, ainda minimamente explorado. Sob esse ângulo, as personagens específicas sobre as quais desejamos lançar luz são os respectivos protagonistas das narrativas “A volta do marido pródigo” (Ou “Traços biográficos de Lalino Salãthiel”), “A hora e vez de Augusto Matraga”, ambas figurando em *Sagarana*, de Guimarães Rosa, obra publicada em 1946, e *Mina de diamantes*, de Aquilino Ribeiro, vinda a lume em 1958.

Nossas reflexões em torno do protagonista do texto ficcional foram encetadas em etapa anterior de nossos estudos, durante o curso de Mestrado, quando tivemos a oportunidade de trabalhar com *O Cabeleira*, de Franklin Távora (publicado em 1876), e *O Malhadinhas*, de Aquilino Ribeiro (editado originalmente em 1922, no volume *Estrada de Santiago*, e relançado nos anos de 1949 e 1958), analisando as personagens principais dessas obras a partir das ambiguidades perceptíveis na constituição de ambas. Naquele momento, fomos instigados justamente pelo caráter ambíguo daqueles protagonistas, pelo que nos inclinamos a examiná-

---

<sup>1</sup> Manifestamos, nomeadamente, nossa gratidão à Professora Maria Neuma Barreto Cavalcante e ao Professor José Linhares Filho pela iniciação, respectivamente, aos universos ficcionais de Guimarães Rosa e de Aquilino Ribeiro.

los considerando a relevância de tal aspecto em suas respectivas configurações ficcionais, pois, se, por um lado, essas personagens pareciam evidenciar uma feição heroica, por outro, pareciam negá-la, mostrando o contrário. No entanto, naquela ocasião, resignamo-nos a denominá-las heróis tão somente, a despeito de exibirem também elementos que as afastava da ideia de heroísmo, aproximando-as, antes, a nosso ver, de uma conduta anti-heroica.

Destarte, o interesse que move o presente estudo advém de um trabalho analítico-comparativo precedente, o qual permitiu produzir discussões iniciais que merecem ser aprofundadas, sobretudo quando se trata de narrativas modernas, as quais trazem à tona personagens cujas especificidades impõem desafios significativos à reflexão crítica. Desse modo, apresenta-se aqui uma pesquisa interessada em investigar aspectos referentes a esse componente ficcional designado como personagem protagonista, mas também comumente chamado herói no âmbito dos estudos teórico-críticos.

Apesar de termos procedido à atitude acima exposta, parecia-nos estranho o emprego do termo “herói” para designar personagens que, em nosso entendimento, não se afiguravam exatamente como heróis ou que se distanciavam, pelo seu feitio, de uma imagem heroica. Foi essa inquietação que ficou a ressoar em nosso pensamento após concluir aquela etapa, uma vez que essa “etiqueta” parece não atender à complexidade expressa pelas personagens modernas, soando inadequada ou incoerente. Dela surgiu a ideia e a motivação para este estudo, convertendo-se em problema proposto para o desenvolvimento da pesquisa, na medida em que, para nós, não estava clara a razão do uso quase sistemático – atitude que nos parece recorrente entre os estudos críticos – do termo acima mencionado para se referir aos protagonistas narrativos, independentemente de suas caracterizações e especificidades, ou seja, sem levar em consideração (ou sem ponderar adequadamente sobre) as diferenças manifestas entre os mais diversos tipos de personagens e as dissonâncias apresentadas por elas em relação às imagens consensualmente tidas como heroicas.

Identificado o problema, vimo-nos diante da necessidade de empreender um esclarecimento acerca do conceito de herói, procurando delimitá-lo a partir de asserções postuladas em textos de natureza teórico-crítica, a fim de confrontar os significados decorrentes do exame com a postura teórico-crítica que atribuí, indistintamente, ao protagonista narrativo a designação “herói”, colocando-se esse como objetivo central. Entendemos, dessa maneira, que, situando o conceito, podemos questionar a referida postura, buscando divisar sua motivação e apresentar, ao mesmo tempo, nosso posicionamento. O desenvolvimento das reflexões leva-nos a incluir na discussão o conceito de anti-herói e noções que dele se desdobram, como verificaremos no segundo capítulo de nosso estudo.

A discussão proposta parte, portanto, da hipótese de que o termo “herói” se revela inadequado ou insuficiente para abarcar as mais distintas personagens que protagonizam obras inseridas no contexto da modernidade, incluindo-se aí as produções de Aquilino Ribeiro e de Guimarães Rosa. Nesse sentido, as narrativas supracitadas foram escolhidas pelo fato de suas personagens centrais gerarem em nós a mencionada inquietação acerca de suas configurações, uma vez que, impelindo-nos a refletir sobre elas, nos obrigam a pensar acerca dessa aventada inadequabilidade ou insuficiência.

Neste estudo, tomamos o termo modernidade com base na acepção definida por Marshall Berman (2007) e no entendimento de Leyla Perrone-Moisés (1998) acerca de determinados valores presentes na produção de escritores considerados modernos. Tendo em vista essa acepção, compreendemos o escritor português e o brasileiro como artistas que, por um lado, sentiram as ressonâncias das “convulsões” sociais e artísticas experimentadas pelo público do século XIX, sobretudo em virtude da onda de revoluções do período, e, por outro, vivenciaram, já no século XX, a expansão do processo de modernização, as conquistas alcançadas no âmbito da arte e da filosofia, mas também os dilemas enfrentados pela vida humana num contexto de instabilidade, fragmentação e relativismo. Apesar desse terreno instável, ou justamente por causa dele, podemos perceber, na produção desses dois ficcionistas, alguns dos valores apontados por Perrone-Moisés (1998) como comuns aos escritores modernos. Entre eles, destacamos como dignos de nota em Aquilino Ribeiro e em Guimarães Rosa: maestria técnica, que indica a concepção da obra como resultado não apenas da inspiração, mas também do tratamento cuidadoso com a palavra, de modo que escrever é considerado um ofício; utilidade, valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, que aponta para a ambiguidade da obra, no que se refere a suas implicações e efeitos no contexto em que é produzida, mas sem anular sua autonomia estética; novidade, notadamente aquela relacionada à expressão, indicando ruptura com os moldes convencionais e surpreendendo o leitor.

Assim, colocamos como nosso segundo objetivo: analisar, considerando as reflexões sobre os conceitos acima referidos e as discussões decorrentes, as configurações de Lúcio Salathiel, Augusto Matraga e Diamantino Dores, examinando aspectos referentes à caracterização, às atitudes e ao comportamento de cada um desses protagonistas, com o intuito de verificar ou não a hipótese lançada e chegar a um parecer sobre essas configurações. O exame do modo como cada uma dessas personagens se configura contempla nosso escopo comparativo, na medida em que procedemos a análise de suas singularidades, procurando perceber possíveis analogias e contrastes a partir do confronto com configurações ficcionais

anteriores (retomadas pela discussão acerca dos conceitos) e com as configurações delas entre si.

Inclui-se, ainda, entre nossos objetivos, a intenção de esclarecer as visões de mundo e as concepções estéticas de Aquilino Ribeiro e de Guimarães Rosa, revisitando e discutindo a questão da autoria, a fim de apontar as relações que se estabelecem entre elas (as respectivas concepções e mundividências) e o processo de criação das personagens, verificando suas implicações na configuração dos protagonistas escolhidos para análise. Por conseguinte, buscamos refletir sobre os procedimentos estéticos realizados pelos dois autores para a construção de suas personagens, observando, desse modo, suas especificidades. Nesse intento, levamos em consideração algumas declarações de ambos os autores, as quais fornecem, a nosso ver, elementos relevantes para a compreensão de seus seres ficcionais, e nos colocamos, ao mesmo tempo, em diálogo com outras vozes críticas que se pronunciaram acerca das produções do escritor beirão e do mineiro.

Ademais, inclui-se em nosso propósito uma tentativa de resgatar, entre nossas atuações acadêmicas, uma consciência da relevância da qual se reveste a obra de um autor como Aquilino Ribeiro, cuja fortuna crítica, apesar de sua vasta produção, é drasticamente diminuta (até mesmo em Portugal, ao que nos parece) se posta em paralelo com a de Guimarães Rosa ou até mesmo com a de outros escritores portugueses que lhe foram coevos.<sup>2</sup>

Nossa proposta de trabalho justifica-se na medida em que a personagem de ficção, em virtude de sua versatilidade, é um problema passível de ser constantemente reproposto no âmbito dos estudos literários. Essa categoria ficcional, por sua capacidade de revelar vicissitudes humanas transfiguradas por meio dos procedimentos artísticos levados a cabo pelo escritor, está sempre suscitando novas reflexões e, conseqüentemente, impondo desafios ao pensamento crítico. Nesse sentido, não podemos nos furtar ao fato de que os estudos a ela relacionados exigem contínua atualização e posicionamento crítico-reflexivo, uma vez que há sempre questões a serem elucidadas.

Assim, por nós entendida não apenas como puro objeto estético com fim em si mesmo, mas também como criação artística que não ignora os conflitos do ser e os paradoxos

---

<sup>2</sup> A título de informação, Aquilino Ribeiro foi autor reconhecido e reverenciado por escritores, artistas e intelectuais brasileiros que lhe foram contemporâneos, entre os quais, afora Cecília Meireles, já citada, e o próprio Guimarães Rosa, que lera alguns de seus livros, contam-se Oswald de Andrade, confesso admirador da escrita aquiliniana, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Jorge de Lima, e vários outros, conforme testemunham órgãos da imprensa nacional, noticiando a presença do escritor no Brasil, bem como as homenagens por ele recebidas durante sua estada no País, no ano de 1952. Parte considerável desses testemunhos foi recolhida e publicada, no mesmo ano da viagem, pela Livraria Bertrand de Lisboa, em volume intitulado *Aquilino Ribeiro no Brasil*.

da realidade, a obra literária, recriando aspectos humanos por meio da linguagem, tenta traduzir a complexidade inerente ao homem, os paroxismos manifestos em sua interioridade e seus choques com o exterior, desvelando não somente o indivíduo, mas também o sujeito integrante de uma coletividade. Nessa tentativa de revelar o humano em suas contrariedades e incoerências, o texto literário, confrontando-nos, incita-nos a fazer conjecturas sobre nossa própria condição.

Nesse processo, a personagem e suas ações são, recorrentemente, o alvo sobre o qual recaem essas reflexões. E é este justamente o ponto central de nosso estudo, pois é a observação do feitiço assumido por essa instância ficcional, dentro da fabulação, que nos inquieta a refletir sobre o modo como ela se configura, no sentido de examinar melhor aspectos relacionados à caracterização, ao comportamento, às escolhas e atitudes por ela manifestas e as implicações daí decorrentes para o meio onde se move. A esse respeito, por tocar na questão que estamos a considerar, é interessante certo trecho de um texto escrito pela poetisa Cecília Meireles, em homenagem a Aquilino Ribeiro, por ocasião da vinda do escritor português ao Brasil, no ano de 1952:

E, assim, reinventando o mundo pelo vosso poder, dais vida às figuras que o devem habitar, e que dos muros da solidão e dos espaços desertos se levantam e desprendem e avançam válidas e nítidas em direção à felicidade, ou à indiferença, ou à desgraça, ou à mediocridade, entregues ao vento de uma sorte que lhes preparastes ou ajudais a cumprir. E, como é próprio de sombras que acordam, todas se põem a falar, e conversam entre si ou com seu próprio criador, e tão misturados ficais, tão entrelaçados em vulto e em linguagem, que sois ao mesmo tempo cronista e crónica, o autor da fábula e a vossa própria fábula viva. (MEIRELES, 1952, p. 50, 51).

Constatamos, portanto, na fala da escritora, a percepção de que a personagem é, com efeito, esse componente ficcional no qual podemos flagrar questões propriamente humanas transfiguradas pela arte, como a solidão, a indiferença, a mediocridade, a busca pela felicidade ou a inesperada desgraça, e que, em razão disso, instiga a reflexão, reivindicando para si a atenção do leitor (sobretudo do crítico). Destacamos também, por se relacionar a um dos objetivos acima expostos, a relação entre criador e criatura indicada pela poetisa, uma vez que faz parte do nosso escopo abordar essa questão, considerando como fundamental o papel ativo do autor na configuração assumida por suas personagens. Assim como nós, Meireles concebe o autor como agente responsável por dar vida e ação aos seres criados, encaminhando-os, conforme seu próprio arbítrio, a direções e pontos de chegada diversos. É significativa, ainda, a alusão a uma mistura, a um entrelaçamento, possibilitado pela linguagem, das duas instâncias



(autor e personagem)<sup>3</sup>, uma vez que o próprio Aquilino admite serem suas personagens projeções de si mesmo, no que se refere ao amor demonstrado pela vida. Guimarães Rosa também admite uma estreita relação entre suas personagens e a vida humana, conforme indicam algumas declarações suas no diálogo com Günter Lorenz (1991), quando afirma que seus textos unem ficção e realidade e que, quando escreve, repete o que viveu antes.

Entendemos, assim, que essas figuras criadas pela linguagem literária, como indicam as observações destacadas na epígrafe desta introdução, são capazes de suscitar no homem inquietações que o obrigam a um olhar voltado para si mesmo, a fim de perscrutar questões relacionadas a seu próprio modo de ser e à sua existência no mundo. Essa verificação parece ser ainda mais contundente quando nos deparamos com personagens criadas no âmbito da ficção moderna, na medida em que esta procura explorar o humano a partir dos problemas que tocam de perto questões relacionadas a essa condição. Tal fato instiga-nos, então, a questionar a (im)pertinência da utilização do termo “herói” para designar as personagens que encarnam a nova realidade transfigurada pelas narrativas modernas, inclusive as que nos propusemos analisar, uma vez que, a nosso ver, os sentidos associados ao conceito remetido pelo vocábulo já não parecem corresponder às novas configurações flagradas nessas personagens.

Nesses seres ficcionais são transfigurados aspectos da realidade humana que mostram contradições passíveis de serem flagradas na própria constituição do homem enquanto ser histórico existente no mundo. Medos e anseios, coragem e covardia, força e fraqueza, orgulho e falta de escrúpulos, vaidade, malícia, dissimulação, burlas e trapaças as mais diversas, atitudes que fazem parte da existência humana e, ao mesmo tempo, indicam caracteres peculiares, conflitos, escolhas e caminhos da trajetória das personagens na configuração de suas individualidades. Os protagonistas de Aquilino Ribeiro e de Guimarães Rosa não se afiguram, na verdade, como seres possuidores de capacidades extraordinárias, como homens “superiores”, mas incorporam, antes, como diria Riobaldo, “homens humanos”, evidenciando, em seus contornos, as limitações da condição humana. Até mesmo Augusto Matraga, que pode, por

---

<sup>3</sup> Essa percepção de Cecília Meireles leva-nos a recordar certos versos do poeta Carlos Drummond de Andrade, que teria observado, assim pensamos, algo semelhante em relação a Guimarães Rosa: “João era fabulista?/fabuloso?/fábula?” ou “Era um teatro/e todos os artistas/no mesmo papel,/ciranda multívoca?” (ANDRADE, 2001, p. 10, 11). Trata-se do poema “Um chamado João”, escrito em homenagem ao autor de *Sagarana*, por ocasião de sua morte, e publicado na edição de 22 de novembro de 1967 do jornal *Correio da Manhã*, três dias depois do falecimento do escritor, no Rio de Janeiro. Essas duas individualidades poéticas (Cecília referindo-se a Aquilino, e Drummond a Rosa) sugerem, portanto, uma relação estreita, mediada pelo instrumental linguístico, entre personagem e autor, pensamento com o qual comungamos e que será desenvolvido no primeiro capítulo deste estudo.

certos aspectos, ser visto sob uma aura heroica, já que empreende uma busca pelo transcendente, patenteia, como veremos, os limites dessa condição.

O fato é que essas criaturas de linguagem deixam transparecer oscilações em suas atitudes, em seus gestos e pensamentos. Esse caráter instável evidencia, em nosso entender, o aspecto moderno que caracteriza o aspecto humano recriado por Aquilino Ribeiro e por Guimarães Rosa, ao mesmo tempo que mostra a modernidade desses escritores enquanto sujeitos inseridos em seu tempo e atravessados também pelas contradições que lhe são inerentes. Na constituição desses seres ficcionais que, em certa medida, reconstitui a nossa condição, mostram-se, pois, as contradições da realidade que se impõe como moderna e que, paradoxalmente, a despeito do apregoado progresso, não oferece meios sólidos para solucionar as incessantes contrariedades que atingem a vida humana. A presença perceptível de hesitações e ambivalências nesses protagonistas parece indicar a impossibilidade de uma unidade e de uma estabilidade para o homem, mostrando, antes, por um lado, seu caráter fragmentário, desagregado, mas também, por outro, sua abertura para a incorporação de aspectos diversos, o que, de certo ângulo, aponta para a riqueza e complexidade de sua caracterização.

Nossa opção por Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa deve-se às circunstâncias aludidas no parágrafo primeiro desta introdução e justifica-se pelo fato de contemplarmos, em seus textos, personagens que nos inquietam quanto ao problema proposto para discussão, conforme se verifica no desenvolvimento de nossas reflexões. No entanto, a possibilidade aproximativa entre os dois autores fora já sinalizada, de maneira mais ou menos pontual, por mais de um estudioso.

Um dos primeiros a atentar para isso foi o mineiro Fábio Lucas, conforme observa Arnaldo Saraiva em entrevista com Guimarães Rosa, no ano de 1966, e como o provam algumas breves considerações apresentadas no volume *Ficções de Guimarães Rosa: perspectivas*, publicado em 2011.<sup>4</sup> Com efeito, no referido volume, o crítico declara:

Não vi ainda fazer-se a aproximação da obra de Guimarães Rosa à de Aquilino Ribeiro. No entanto, há em ambas alguns pontos de contato nada desprezíveis. A complexa riqueza de linguagem, a autenticidade do regionalismo, a combinação do clássico ao popular, a imaginação candente são constantes de uma e de outra. (LUCAS, 2011, p. 41).

---

<sup>4</sup> Na referida entrevista, Arnaldo Saraiva (2000, p. 29) afirma: “Já, pelo menos, um crítico, o mineiro Fábio Lucas, notou alguns ‘pontos de contato nada desprezíveis’ entre sua obra e a de Aquilino”. Conforme esclarece o próprio Fábio Lucas (2011), seu texto brevíssimo, de apenas três parágrafos, quase à maneira de apontamento, fora escrito em 1958 e originalmente publicado em 1965, no volume (de sua autoria) *Horizontes da crítica*, Belo Horizonte. Agradecemos ao Professor Ulisses Infante a indicação de leitura do texto de Fábio Lucas e do de Antônio Fornazaro, mencionado em seguida.

Em texto publicado originalmente no jornal *O Comércio do Porto*, edição de 10 de maio de 1966, mesmo ano da entrevista acima aludida, Óscar Lopes, comentando a obra do autor de *Sagarana* (1946), a certa altura de suas considerações, afirma: “Claro que Guimarães Rosa não se limita a reproduzir com filológica fidelidade o linguajar dos geralistas, tal como Aquilino não faz o simples traslado de um dialeto beirão nos seus recontos de implantação regional.” (LOPES, 1967, p. 16). Com essa afirmação, compreendemos que o crítico sugere *en passant* uma aproximação entre Rosa e Aquilino no que se refere ao tratamento peculiar conferido à linguagem em seus textos, uma vez que ambos empreendem uma estilização do léxico, explorando as virtualidades da língua, a fim de transfigurar a dicção popular regional, tornando-a aspecto notório em suas personagens.

Um paralelo por essa via é também indicado, a título de rápida lembrança, pelo escritor José Gomes Ferreira, em nota preambular a *Um escritor confessa-se* (volume de memórias de Aquilino Ribeiro, publicado postumamente, em 1974), quando, aludindo à reinvenção linguística perpetrada pelo escritor beirão, abre um parêntese e supõe: “Aqui, agora, caberia talvez a comparação, dentro de limites claros, entre Aquilino e Guimarães Rosa, opondo às hipotéticas semelhanças as diferenças manifestas.” (FERREIRA, 2008, p. 16).

Em 1976, observando um “aparente parentesco” entre *O Malhadinhas* de Aquilino Ribeiro, e *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa, Antônio F. Fornazaro (2011, p. 48-53) lista alguns “pontos de contato” entre ambas as narrativas, a saber: a oralidade do relato, a reconstituição do passado, Deus e o Diabo, a culpa e a penitência.

Com efeito, quando de uma leitura concomitante de ambos os textos, realizada vários anos antes de tomarmos conhecimento do estudo de Fornazaro, pudemos perceber essas relações possíveis, uma vez que, consideradas as diferenças, as duas obras apresentam um protagonista-narrador cujo discurso se constitui numa espécie de monólogo que, permeado por particularidades de cunho regional em que se nota a presença marcante de uma dicção oral popular, narra sua vida pregressa a um interlocutor sem voz expressa diretamente no relato. Ambos os protagonistas (um com menos, outro com mais densidade reflexiva) debatem-se diante do conflito entre o Bem e o Mal, evocado pela recorrente inquietação de Riobaldo acerca da existência do “Demo” e do pacto com ele e pelas lutas travadas de vez em quando na consciência de Malhadinhas, como ilustra o trecho imediato: “Com remorso, ao mesmo tempo, chamava-me perdido mil vezes, e a Deus e ao Diabo rogava que me sepultassem logo no inferno para castigo da minha sem-vergonha.” (RIBEIRO, 1958, p. 123). O remorso referido pela personagem, decorrente de aventuras amorosas extraconjugais, expressa o sentimento de culpa

que às vezes lhe assalta e que conduz, ao final da vida, à penitência religiosa. Não é outro o sentimento que assoma de quando em quando no relato de Riobaldo, para quem “todo-o-mundo é louco” e “Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço!” (ROSA, 2006, p. 16).<sup>5</sup>

O poeta e ensaísta Alexei Bueno, por sua vez, em breve estudo publicado em 2011 (mas apresentado no ano de 2009, em evento internacional ocorrido na cidade do Porto), defende não apenas a existência de afinidades entre a obra de Aquilino e a de Rosa, mas afirma, com mais veemência que Lucas e que Fornazaro, uma influência direta do escritor beirão sobre o mineiro, ressaltada nas seguintes palavras: “Mas se falarmos especificamente da matriz lingüística da mais característica prosa roseana [...] não duvidamos que a primeira e mais direta influência na criação dessa linguagem encontra-se na obra do grande escritor português Aquilino Ribeiro.” (BUENO, 2011, p. 36). A fim de validar sua afirmação, Bueno recorda o fato de terem sido encontrados, no levantamento da biblioteca de Rosa feito por Suzi Frankl Sperber, três livros de Aquilino Ribeiro, a saber: *Uma luz ao longe* (1948), *Cinco réis de gente* (1948) e *Estrada de Santiago* (1922), em cujo volume foi publicado originalmente *O Malhadinhas*, narrativa na qual o poeta também enxerga um paralelo com o romance rosiano, considerando-a como baliza de uma “profunda afinidade genésica com a prosa de *Grande sertão: veredas*” em que o “parentesco estilístico e estético é inegável”.

De nossa parte, escolhemos propor o paralelo por meio do exame de personagens pelas razões já explicitadas e, reiteramos, pelo fato de ser esse um viés praticamente não explorado ou abordado de modo muito breve e pontual, merecendo, portanto, maior atenção por parte da crítica luso-brasileira atual, uma vez que se revela um campo fértil para discussões, se consideramos, como apontado, o caráter mutável e polimorfo desse componente ficcional.

Cientes de outras (diversas e amplas) possibilidades de enfoque comparatista em relação ao conjunto da obra de ambos os autores em destaque, consideramos que nossa abordagem contribui, não obstante mui modestamente, para minimizar uma lacuna que se faz sentir no campo dos estudos críticos que buscam evidenciar as relações culturais e literárias

---

<sup>5</sup> Fornazaro (2011, p. 52) acredita que “o livro de Aquilino foi uma das fontes inspiradoras do mestre mineiro.” De nossa parte, não negamos essa possibilidade, embora Guimarães Rosa mostre uma atitude até certo ponto esquiiva quando interrogado por Arnaldo Saraiva, na entrevista já referida, sobre uma possível influência de Aquilino. Apenas a título de ilustração, podemos afirmar que não passaram despercebidos aos nossos olhos alguns vocábulos peculiares encontrados no léxico de ambos os autores. O termo “nonada” que abre o romance rosiano está presente também na página de abertura de *O Malhadinhas*; as “huris” mencionadas em “A volta do marido pródigo” (*Sagarana*) são referenciadas em “A catedral de Córdova” (*Jardim das tormentas*); Em *Mina de diamantes*, encontramos as palavras “buriti” e “tuta-e-meia”, as quais remetem a títulos de dois volumes de Rosa.

entre Brasil e Portugal no que se refere ao período no qual Aquilino e Rosa se inserem, lacuna essa apontada por Arnaldo Saraiva em texto introdutório ao volume *Modernismo brasileiro e Modernismo português*, editado em Portugal no ano de 1986 e publicado, com alterações pontuais, no Brasil, em 2004.

Considerando nosso escopo comparativo, recordamos, em certos termos, uma definição proposta por P. Brunel, C. Pichois e A. M. Rousseau (1995, p. 140): “A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogias, de parentesco e de influência, [...] de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, [...] a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los.” Assim, tendo em vista a possibilidade aproximativa por nós propugnada, considerando as obras ficcionais dos dois autores em foco, valemo-nos da comparação como importante recurso a ser empregado no estudo crítico-reflexivo das narrativas que constituem o *corpus* de nosso trabalho, convertendo-a em operação fundamental da análise proposta. Desse modo, enquanto procedimento analítico e interpretativo, confirmamos ser ela instrumento apropriado para nos auxiliar na abordagem dos textos escolhidos, visando a uma melhor compreensão e apreciação deles.

Assim, na análise de nosso objeto, ou seja, das narrativas-alvo desta pesquisa, procuramos aliar a observação de elementos intrínsecos ao texto à reflexão sobre as relações que podem ser estabelecidas com a realidade exterior, incluindo fatores histórico-sociais e culturais envolvidos no contexto de produção e postos em cena pelo autor. Com esses termos, não estamos afirmando que basta comparar a obra com o real exterior para poder compreendê-la, pois temos consciência, partilhando do entendimento de Antonio Candido (2000, p. 13), “da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente” e da liberdade criativa, ou seja, do “quinhão da fantasia” que modifica “a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva”. Assim, além da observação dos procedimentos artísticos empreendidos pelo autor, consideramos importante, para a compreensão de aspectos presentes na obra, seu pensamento acerca de seu próprio processo de criação, isto é, sua concepção sobre o objeto artístico e sobre suas implicações para o universo exterior ao mundo ficcional, sua visão de mundo e as possíveis projeções desta sobre o fenômeno literário.

Acreditamos, portanto, que uma compreensão elucidativa da obra literária é possibilitada quando se concebe a atividade analítica como um processo que se desenvolve por meio de uma relação de complementaridade que investiga, por um lado, o material linguístico

construído, o resultado arquitetado pelo escritor e, por outro, os fatores (aparentemente) externos que podem ter motivado a criação literária.

O estudo que ora se apresenta configura-se, por conseguinte, como uma possibilidade de análise do texto literário, fundamentada em pesquisa teórico-bibliográfica e realizada com base em duas diretrizes: uma que tenta empreender uma abordagem crítica acerca do modo como a personagem-protagonista é geralmente vista ou entendida em textos teóricos e em estudos críticos; e outra que visa à análise de aspectos referentes a esse componente ficcional.

Para tanto, procuramos também dialogar com contribuições críticas que se debruçaram sobre a personagem literária e sobre questões a ela concernentes, funcionando estas como importantes subsídios no desenvolvimento de nossas reflexões em torno do objeto de estudo. Nesse sentido, buscamos realizar leituras crítico-reflexivas, revisitando considerações teóricas que procuram dar conta das especificidades dessa categoria ficcional, tendo em mira as conjecturas suscitadas pelos protagonistas dos textos tomados para análise.

Se, neste trabalho, buscamos traçar um paralelo entre as personagens em foco, confrontando-as com configurações anteriores e entre si, esforçamo-nos também por respeitar suas respectivas configurações individuais e específicas, considerando o universo ficcional onde cada uma se move como uma realidade subjetiva criada, é verdade, com base em referências existentes numa realidade exterior a esse universo, mas que se cria também a partir das próprias personagens, conformadas, por sua vez, pelo ato criador de seus respectivos autores. Em outras palavras, segundo nosso entendimento, o Brasil e Portugal, o sertão, a cidade e a aldeia que acham lugar nos mundos ficcionais rosiano e aquiliniano podem ser captados pelo leitor a partir das próprias personagens que se movem nesses espaços.

Na leitura que aqui propomos, as características e os comportamentos observados nos protagonistas por nós analisados apontam para a natureza ambígua e paradoxal propriamente humana. Eles são observados, neste estudo, como seres sociais que incorporam as ambivalências do ser humano enquanto indivíduo, mas também em suas relações com o outro. Assim, mesmo que Matraga opte, em determinado momento, pelo isolamento, não deixa de manter contato com as comunidades na quais se embrenha, mostrando-se socialmente ativo, embora de maneira diferente das de Lalino e de Dedê. Em suas oscilações e dubiedades, essas personagens mostram como a realidade é incerta, insegura ou confusa, atestando, desse modo, que o ser humano, dada a relatividade de sua natural constituição, não pode alcançar a perfeição. Até mesmo Matraga, a despeito de seu ascetismo, não a alcança, porquanto somente a morte vicária lhe oferece o vislumbre do ideal almejado.

Convém, ainda, fazer alguns breves esclarecimentos acerca do modo como estruturamos este estudo, com a finalidade de esboçar uma visão geral do encadeamento de nossas reflexões e apontar, sumariamente, as questões propostas para problematização, bem como as discussões delas provenientes, antecipando, dessa maneira, a linha traçada por nosso pensamento.

Tendo em mente o pressuposto de uma relação efetiva que se estabelece entre autor e obra, bem como o fato de Aquilino Ribeiro ser pouco conhecido no âmbito dos atuais estudos acadêmicos, no capítulo inicial, tecemos considerações sobre o papel dos autores-alvo de nossa pesquisa na construção de suas personagens, procurando pôr em evidência aspectos envolvidos no processo criativo relacionados à configuração dos seres de linguagem que se movem nos universos de suas narrativas. Para tanto, revisitamos a questão da autoria, confrontando alguns pontos de vista sobre ela, como os expostos por Roland Barthes (2004), Michel Foucault (2006) e Mikhail Bakhtin (2010, 2011), concomitantemente esclarecendo nossa própria concepção. Quanto às especificidades relativas à personagem, retomamos as vozes de Antonio Candido (2011) e de Anatol Rosenfeld (2011), além de alguns estudiosos do escritor beirão, a exemplo de Nelly Coelho (1973) e Óscar Lopes (1969, 1987), e do mineiro, como ilustram Marli Fantini (2003) e Neuma Cavalcante (2007). Observamos, assim, a relação autor-criação como aspecto relevante para elucidar a importância da instância autoral enquanto entidade ativa na elaboração do texto literário e dos seres ficcionais que nele figuram. Por conseguinte, consideramos as visões de mundo Aquilino Ribeiro e de Guimarães Rosa – por entendermos que esse aspecto ressoa em suas concepções estéticas e, conseqüentemente, na feitura dos componentes da obra literária e de seu todo orgânico –, refletindo, ao mesmo tempo, sobre os aspectos configuradores manifestos nos procedimentos artísticos adotados por cada um dos dois escritores.

No segundo capítulo, tomando como hipótese uma inadequação da postura teórico-crítica em atribuir indistintamente ao protagonista narrativo o rótulo “herói”, revisitamos o conceito de herói no âmbito literário, procurando problematizá-lo a partir de noções apresentadas em tratados e manuais de natureza teórica, a exemplo de Aristóteles (1993, 2005), Horário (2005), Silva (1991), Bourneuf e Ouellet (1976), Wellek e Warren (1971), bem como em alguns textos críticos, discutindo essas noções a fim de delimitar melhor o referido conceito, apresentando, ao mesmo tempo, nosso próprio entendimento acerca da questão e esboçando suas implicações no que concerne às personagens por nós focalizadas. O estímulo para essa problematização surgiu justamente por percebermos nas personagens-alvo de nossa análise uma caracterização peculiar que, nos casos de Diamantino Dorés e de Lalino Salãthiel, diverge consideravelmente de tradicionais modelos de heroísmo.

Partindo dessa incongruência, examinamos também o conceito de “anti-herói”, compreendendo-o como subversão aos antigos modelos e observando seus desdobramentos, de modo que retomamos as figuras do pícaro espanhol, do *trickster* e do malandro brasileiro, pontuando aspectos em comum entre essas figuras e verificando confluências e discrepâncias em relação aos protagonistas de Aquilino e de Rosa. No que tange a essas configurações transgressivas, dialogamos com Victor Brombert (2001), Mário González (1994, 2005, 2010), Candido (1993), Roberto Goto (1988), entre outros.

No terceiro e último capítulo, tendo em vista uma melhor compreensão do modo como as personagens em apreço são construídas e de como elas se comportam diante das circunstâncias nas quais são colocadas, de como se movem nos universos onde habitam, buscamos examinar mais detidamente suas respectivas configurações, destacando e discutindo aspectos observados em suas caracterizações, importantes para compreendermos suas motivações, suas maneiras de pensar, de agir, de se comportar.

Nesse sentido, procuramos, no procedimento de análise, verificar as relações possíveis com aspectos anteriormente apontados, aprofundando, quando oportuno, as observações em torno deles, e extrair sentidos considerados significativos para o entendimento das referidas configurações. Para tanto, recorreremos ao diálogo com considerações apresentadas nos capítulos precedentes e com estudos críticos referentes à produção dos autores em apreciação, de forma a lançar luz sobre nosso objeto de estudo, isto é, tentando esclarecer elementos e sutilezas importantes para a construção das respectivas personagens e para o entendimento das relações estabelecidas entre elas o mundo ao seu redor. Por conseguinte, procuramos, ao mesmo tempo, perceber e apontar relações com os tipos de personagem expostos e comentados no capítulo anterior, seja no que tange a uma aproximação, seja no que se refere a um afastamento ou a uma subversão dos modelos tradicionais, bem como compreender implicações decorrentes dessas analogias e diferenças.



## 2 O AUTOR E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

“Algo porém, tem de ser dito. Ao autor o que é do autor.”  
(ROSA, 1984, p. 7).

Já não constitui novidade o fato de a autoria ser uma questão controvertida no âmbito dos estudos literários, um ponto nevrálgico, por assim dizer. O debate em torno da questão, como se sabe, ganhou novo fôlego nas últimas décadas do século passado. Nosso posicionamento sobre a figura do autor e sua relação com a obra defronta-se com determinados posicionamentos críticos enunciados naquele período e ainda defendidos em nossos dias por algumas linhas de estudo do texto literário. Referimo-nos, particularmente, às concepções de Roland Barthes (1915-1980) e de Michel Foucault (1926-1984), os quais declararam, de certa forma, em “A morte do autor” (1968) e em “O que é um autor?” (1969), respectivamente, uma espécie de óbito do autor, questionando sua individualidade e presença no texto literário.

### 2.1 Autoria: voltando à questão

Ao conceber a escritura como “neutro”, “composto”, “oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em quem vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”, Barthes (2004, p. 57) sobrepõe a linguagem ao escritor, negando a este a autoridade ou o direito de propriedade sobre o texto que escreve. Sob essa perspectiva, o texto ganha um caráter intransitivo, torna-se simplesmente linguagem, desprovido de qualquer pessoalidade e de origem. Essa postura extrema, pode-se dizer, desfere um corte radical entre a obra e sua origem, como se o texto não tivesse uma causa primeira, como se ele escrevesse a si mesmo de maneira absolutamente independente, constituindo-se pura e simplesmente de linguagem, de palavras esvaziadas de qualquer intenção ou subjetividade.

Foucault (2006), por sua vez, embora com uma proposta diferente, também pode ser incluído nessa linha que decreta, por assim dizer, o óbito autoral, uma vez que pensa a escrita como espaço de ausência, no qual aquele que escreve se encaminha cada vez mais para um desaparecimento, daí falar-se de uma relação da escrita com a morte. O filósofo francês admite, no entanto, não ser suficiente pensar a escrita como ausência do autor, tornando-se necessário, segundo ele, investigar o que preenche esse “espaço vazio”. Por isso, advoga a existência de uma função autor, que seria “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior da sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 274). Desse modo, ele afirma que a função autoral não deve ser buscada no escritor real nem na voz

que se enuncia no texto, mas na cisão, na distância entre um e outro, podendo comportar vários “eus”. Ademais, atribui, ainda, a essa função o papel de instauradora de discursividade, pensando o autor como um fundador de discursos, a partir dos quais surgem novas propostas, perspectivas posteriores, que podem se diferenciar das proposições iniciais e mesmo contestá-las. Em suma, a abordagem foucaultiana – e, neste ponto, ela se aproxima da de Barthes – propõe “retirar do sujeito seu papel de fundamento originário” e analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso.” (FOUCAULT, 2006, p. 287).<sup>6</sup> Assim, tanto a perspectiva barthesiana quanto a foucaultiana, na esteira de uma vertente que contingencia o papel do autor na criação literária – como fizeram os formalistas russos, os estruturalistas, os *new critics* americanos –, rompe com a noção de autor enquanto pessoa, enquanto indivíduo situado histórica e ideologicamente, para conceberem-no essencialmente como sujeito da enunciação, como um “eu” discursivo com existência delimitada pela enunciação e a ela limitada. A nosso ver, tal concepção, ao tentar eliminar a figura do autor, acaba, paradoxalmente, afirmando-a, uma vez que a denegação termina por apontar para aquilo que é denegado.

Desse modo, embora compreendendo os posicionamentos acima referidos e reconhecendo o prestígio crítico que eles alcançaram, a julgar pela significativa adesão posteriormente obtida, permitimo-nos discordar de tais perspectivas, chamando a atenção para o fato de que, não obstante a relação entre escrita e *bios* pareça inadmissível a certas vertentes dos estudos literários, é inegável, a nosso ver, o fato de que existe uma ligação tensa – uma tensionalidade – entre vida e obra.

Acerca dessa tensão, podemos tomar, inclusive, afirmações do próprio Barthes, que, a despeito de sua defesa em torno do *imaginário da escritura*, dá indícios de que o texto literário não é completamente autônomo e nem se desatrela inteiramente de quem o escreve. Exemplos podem ser observados em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) e no *Diário de luto* (2011). Em boa medida, ambos podem ser tomados como escritos autobiográficos, o que, de *per si*, indica uma mudança ou uma revisão de postura crítica por parte de quem declarou o desaparecimento do autor. Em ambos, torna-se perceptível, desde as primeiras páginas, uma inclinação à subjetividade, constatada, por exemplo, nas imagens que abrem o primeiro volume, publicado em 1975, as quais, em seu parecer, “são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro.” (BARTHES, 2003, p. 13, grifo nosso). Trata-se de fotografias

---

<sup>6</sup> A título de conhecimento, é interessante conferir Roger Chartier (1999, 2012), que faz uma revisão crítica do texto de Foucault, retificando alguns equívocos cometidos pelo filósofo francês, sem deixar de salientar, claro, a importância de sua contribuição para o debate em torno da questão.

de pessoas e de lugares familiares, registros de cenas captadas, instantes de diferentes fases da vida (infância, juventude, idade adulta), seguidos de anotações sobre diferentes temas de seu interesse (ideia, palavra, frase, língua, linguagem, discurso, escritura etc) e de fragmentos reflexivos (sobre tolice, ilusão, hipocrisia, gozo, desejo, valor, lembranças de infância...). Tais elementos denunciam, por conseguinte, vivências que, certamente, contribuíram para sua formação como escritor de cuja existência pode se extrair matéria para a literatura. Assim, de modo voluntário ou não, Barthes sugere a relação entre escrita e vida, conforme atestam algumas de suas declarações, entre as quais destacamos a seguinte, extraída do excerto intitulado “O livro do Eu”, em que se lê: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria final do romance [...], é assumido por várias máscaras (*personae*) [...]. A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca.” (BARTHES, 2003, p. 136, 137).

Essa escrita subjetiva e construída a partir de vivências apresenta-se de maneira ainda mais nítida nos registros flagrantemente sensíveis que enunciam a dor, a tristeza, a solidão, o sentimento de abandono diante da perda da mãe e do conseqüente processo de luto, publicados no referido diário, entre outubro de 1977 e setembro de 1979. Embora este último não seja uma obra acabada do autor, pode ser tomado como livro que ilumina o conjunto de sua produção, haja vista ter sido escrito durante um período em que ele se dedicava, concomitantemente, a produzir vários outros trabalhos. Ademais, no registro de 31 de outubro de 1977, lê-se: “Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será –, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades.” (BARTHES, 2011, p. 23). Por essa anotação, infere-se a consciência autoral de que a criação literária paga tributo à vida, originando-se das verdades vivenciadas por aquele que escreve, inclusive aquela que implica enfrentar a realidade da morte do ente querido e a sensação de desamparo daí decorrente.

É óbvio que a obra não se trata de uma simples transferência de experiências, mas não se pode ignorar que as tensões experimentadas pelo autor, pessoais e/ou históricas, reverberam em sua criação. Assim, somente como utopia, o texto literário pode ser absolutamente intransitivo. Como manifestação concreta, em forma de discurso, ele é leitura/interpretação do real, e, como tal, é marcado por subjetividade, constituindo-se, por isso mesmo, como projeção de posições ideológicas. Dessa forma, por mais que se queira desvincular corpo e discurso, isso não pode ocorrer totalmente, porque toda linguagem é uma forma de apreensão da realidade, guardando, portanto, um quinhão de parcialidade e particularidade. Portanto, de acordo com essa compreensão, entendemos que Aquilino Ribeiro

e Guimarães Rosa, de diferentes formas e em diferentes medidas, enquanto indivíduos situados e atravessados por uma realidade histórica, imprimiram em suas criações tensões por eles experimentadas, permitindo ao leitor, via fruição estética, o acesso e reconhecimento dessas tensões e de sentidos a elas relacionados. E suas personagens, enquanto componentes fundamentais de um constructo estético que recupera um universo humano, evidenciam também essas tensões, pois, enquanto representativas da condição humana, estão sujeitas aos embates e contrariedades que dela fazem parte. É nesse sentido, por exemplo, que um Isidro e um Zé Cleto de *Jardim das Tormentas* veem-se às voltas com os flagelos da miséria e com as “injustiças” da Lei. E é nesse sentido também que um Riobaldo Tatarana hesita diante de seus medos mais recônditos, perante as incertezas evocadas pelos “perigos de viver”.

Essa compreensão, por nós aqui defendida, coaduna-se, a nosso ver, com a concepção apresentada por Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975) e enunciada anos antes das de Barthes e de Foucault acima apontadas, mas com as quais dialoga por oposição ou por diferença. Para o filósofo russo, o social, o histórico, o cultural são elementos imanentes, e não exteriores, ao objeto estético. Ele discute a criação estética, conforme elucida Faraco (2009, p. 24, 25), “como um complexo processo de posicionamentos axiológicos em diferentes planos” e afirma “que não há, nem pode haver enunciados neutros”, porque “Todo enunciado emerge sempre e necessariamente num contexto cultural saturado de significados e valores e é sempre um ato responsivo, isto é, uma tomada de posição nesse contexto.” Nessa perspectiva, o texto literário é concebido como produto artístico que surge dentro de uma esfera axiológica, isto é, dentro de um universo impregnado de valores, os quais, inexoravelmente, nele ressoam e configuram-no, de certa forma, como ato humano avaliativo dentro desse contexto. Tal pensamento vai, portanto, de encontro à ideia de óbito do autor e de neutralidade da escritura, na medida em que, por se tratar de um “ato humano”, o texto reclama um corpo, e, por se inserir numa “esfera axiológica”, evidencia um posicionamento, uma avaliação. Nossa compreensão acerca do texto literário compartilha dessa visão, na medida em que o concebemos como fenômeno ao mesmo tempo estético, linguístico, social, inserido num contexto histórico-cultural determinado, do qual, inevitavelmente, extrai valores que são refratados no discurso nele veiculado.

Quanto ao autor, no texto *O autor e a personagem na atividade estética*, escrito nos primeiros anos da década de 1920, em termos genéricos, o filósofo russo assim o define:

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. [...] A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que

abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. (BAKHTIN, 2011, p. 10,11).

Sob essa ótica, o autor é colocado como entidade criadora responsável pela elaboração consciente de cada componente e do todo da obra, cuja consciência abarca e transcende a consciência das personagens e do mundo no qual elas se inserem, exercendo, portanto, cuidadoso controle dos procedimentos artísticos da atividade criativa. Essa perspectiva abrangente da instância autoral é possibilitada, segundo Bakhtin, pelo excedente de visão e conhecimento que ela possui e pelo princípio da exotopia, por meio dos quais o autor precisa, por um lado, estabelecer uma empatia com a personagem, colocar-se no lugar dela, ver axiologicamente seu mundo e, por outro, afastar-se dela, olhá-la à distância, colocando-se de fora, para poder conferir-lhe o acabamento. O autor é, assim, “o agente vivo dessa unidade do acabamento”, pois cumpre a ele “escolher todos os elementos que concluem a personagem e os acontecimentos de sua vida”, do que decorre “a fórmula geral da relação basilar esteticamente produtiva do autor com a personagem – relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 12).

Consta, entretanto, conforme esclarece Faraco (2009, 2011), que Bakhtin distingue autor-pessoa de autor-criador. O primeiro corresponde ao escritor, ao artista, à pessoa física. O segundo, por sua vez, trata-se de um componente do objeto estético, um elemento imanente ao todo artístico, “uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo” (FARACO, 2011, p. 22), responsável por ordenar todos os elementos engendrados da obra, conferindo e sustentando sua unidade. Com efeito, indicando essa distinção, Bakhtin (2011, p. 191) afirma: “O autor não pode e não deve ser definido para nós como pessoa, pois nós estamos nele, nós abrimos caminho no sentido de sua visão ativa” e, de outro modo, “o artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato, só aí iremos procurá-lo.” (BAKHTIN, 2011, p. 5). Esta última afirmação soa-nos, entretanto, como uma contradição, pois, se é na obra que devemos procurar/encontrar o artista, significa que nela constam, ainda que refratados, os seus valores, o seu horizonte axiológico, ou seja, nesse ponto, autor-criador e autor-pessoa parecem se confundir. Faraco (2012) destaca, todavia, que é por intermédio do autor-criador que os elementos sociais, históricos, culturais se tornam imanentes ao objeto estético – ao que nós acrescentamos, insistindo, que é o artista/escritor que viabiliza o acesso a todos esses elementos – e que Bakhtin concebe a relação do autor com o herói como princípio fundamental da atividade estética.

A distinção autor-pessoa/autor-criador, conforme observa Faraco (2009), é retomada posteriormente e passa por uma nova formulação, que pode ser constatada, por exemplo, no texto *O discurso no romance*, escrito na primeira metade da década de 1930, em que Bakhtin (2010, p. 88) declara: “O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz”. Nesse momento, além de vermos nitidamente configurada uma das ideias centrais preconizadas pelo filósofo russo – a pluridiscursividade, a multiplicidade de vozes (*heteroglossia*), que implica, por sua vez, o diálogo –, observamos, também, a importância dada à voz autoral (do prosador), colocada como uma dentre as diversas que compõem o texto literário, de modo que, para Bakhtin (2010, p. 74,75), “O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens” são “unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance”. Essas múltiplas vozes correspondem a “pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas” que “se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista” e “podem penetrar no plano único do romance” (BAKHTIN, 2010, p. 99). A esse respeito, Juciane dos Santos Cavalheiro observa:

O discurso do sujeito falante no romance, resultante de um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, é *representado artisticamente pelo próprio discurso* do autor-pessoa – aquele que tem a fala refratada. É ele quem direciona todas as vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma voz criativa. Essa voz, também refratada, porque é uma *voz segunda*, a do *autor-criador*, é uma voz social que ordena o todo estético. (CAVALHEIRO, 2008, p. 76, grifos da autora).

Tal observação ratifica, assim, a ideia de que a construção textual é levada a cabo por uma voz social incumbida de organizar a obra em seu todo, e que essa voz é, por sua vez, subordinada a uma instância, a uma voz outra que lhe abrange e abrange a outras vozes: o discurso do autor-pessoa. Portanto, é a partir da matéria da vida que a obra é pensada e criada, conforme salienta, na esteira de Bakhtin, Olga Pampa Aran (2014, p. 10, 11) ao afirmar que o artista não cria “fora da vida”, mas “é responsável com sua vida por aquilo que transpôs para a arte, ainda que o tenha organizado de um novo modo. Arte e vida não são o mesmo, mas não podem ser separadas na consideração estética.” Assim, tendo em vista nosso objeto de estudo, podemos afirmar que é dentro, não fora, da vida, isto é, situados histórica e socialmente, manifestando-se axiologicamente, que Aquilino e Rosa realizam seu trabalho criativo, conferindo forma ao objeto estético. Este último, por exemplo, afirma, a certa altura de seu

diálogo com Günter Lorenz (1991, p. 74, 84): “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida” e, mais adiante, “A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve.”<sup>7</sup>

Diante dessas considerações, o que queremos salientar é que Bakhtin (2011), diferentemente de Barthes (2004) e de Foucault (2006), não nega a presença e o papel ativo do autor, concebendo-o, é verdade, não como um indivíduo superior que determina univocamente a criação literária, mas como uma posição estética que indica um ser formado e atravessado por vozes múltiplas, as quais encarnam, por sua vez, diferentes valores que são refratados e insuflados no objeto estético no processo de atividade criativa.

A nosso ver, portanto, o ato de escrita reveste-se de uma verdadeira transindividualidade<sup>8</sup>, uma vez que não se coloca como unitário, mas, antes, como gesto solidário, coletivo, partindo de um contexto cultural e guardando o peso de uma tradição anterior.<sup>9</sup> Desse modo, tanto Aquilino quanto Rosa possuem uma individualidade artística e um estilo próprio de escrever, mas, enquanto sujeitos históricos, estão envolvidos numa esfera sociocultural que influencia na construção de sua identidade literária. Esta, refletida em suas obras, leva em consideração as diferentes fontes às quais os escritores recorreram. Tanto um quanto outro beberam do cabedal da literatura clássica e da moderna, das matrizes nacionais, considerando a tradição literária, mas também conferindo atenção singular à linguagem do povo, e não ignorando as próprias vivências. Essa diversidade de fontes, acreditamos ser possível fazer a aproximação, pode ser relacionada à ideia de pluralidade de vozes preconizada por Bakhtin. Assim, nas narrativas de ambos os autores, enunciam-se vozes do passado – um

---

<sup>7</sup> Investigando a noção de auto-intertextualidade em Guimarães Rosa, Maria Célia Leonel, depois de ponderar as considerações de Philippe Willemart (1988), Wayne Booth (1961), Graciela Reyes (1984) e Wolfgang Kayser (1963), entre outros teóricos, a fim de elucidar as instâncias de escritor, autor, autor implícito e narrador, conclui que “Na obra ‘pronta’, ficam os traços da mão que a compôs, ficam os resultados do desejo, da memória pessoal e cultural do autor.” (LEONEL, 2000, p. 74). Tal concepção parece coadunar-se, portanto, com o entendimento de Rosa acerca da relação entre vida e obra.

<sup>8</sup> A forma adjetiva, normalmente flexionada no plural, “transindividuais”, é comum ao âmbito jurídico, sendo utilizada para designar os direitos coletivos em sentido amplo, os quais transcendem a esfera individual, não pertencendo a ninguém isoladamente, mas a uma coletividade, seja esta passível de determinação ou não. O adjetivo, em sua variante plural, conforme acima destacado, encontra-se no parágrafo único do Artigo 81 do Código de Defesa do Consumidor. Fazemos aqui, portanto, uma apropriação da forma substantiva para afirmar nosso entendimento de que a construção do texto literário processa-se, como indica a etimologia do prefixo latino (trans-), para além do indivíduo, mobilizando a coletividade que integra o autor enquanto ser constituído por um conjunto de vozes com as quais está constantemente a dialogar. Essa apropriação de um termo colhido na esfera do Direito levou-nos a recordar certo pensamento de Antonio Candido (2004), quando defende a inclusão da literatura como “bem incompressível”, reivindicando-lhe lugar entre os direitos humanos.

<sup>9</sup> Recordamos, a propósito dessa relação entre escrita e tradição, o pensamento de T. S. Eliot ao defender a ideia de que a análise crítica deve fundamentar-se em bases que apreciem o talento individual em suas relações com a tradição da qual emerge. O poeta e crítico britânico destaca o sentido histórico da tradição literária e artística como imprescindível para a crítica e para a criação e como elemento capaz de proporcionar ao escritor uma consciência mais aguda “de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade”, pois “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho.” (ELIOT, 1989, p. 39).

passado remoto e um passado recente – e vozes do presente, do momento que lhes é contemporâneo; vozes da infância e da maturidade; vozes da cultura ilustrada e vozes da cultura popular; vozes do homem formalmente instruído e vozes do homem do campo que não teve o acesso à escolarização. E isso de uma maneira imbricada, de um modo em que essas vozes se entrecruzam continuamente, numa dinâmica que redundava em significativa riqueza nos níveis alcançados pela obra literária. Por conseguinte, deve-se salientar que, na construção desse tecido de vozes, a memória assume significativo papel, atuando como elemento fundamental no processo de criação dos dois escritores, como veremos adiante.

Sob essa perspectiva, ainda que se queira reduzir ou subestimar a importância do autor em relação à sua obra, procurando ocultar ou negar a influência de aspectos sociais, históricos, ideológicos, entre outros, seu papel e relevância evidenciam-se por meio dos procedimentos artísticos adotados e impressos na obra. A esse respeito, na discussão sobre as relações entre Literatura e personagem, Anatol Rosenfeld (2011, p. 43) salienta que a obra

adquire relevância estética somente na medida em que o autor consegue projetar este mundo imaginário à base de orações, isto é, mercê da precisão da palavra, do ritmo e do estilo, dos aspectos esquemáticos especialmente preparados, sobretudo no que se refere ao comportamento e à vida íntima das personagens; aspectos estes cujo preparo, por sua vez, se relaciona intimamente à composição estilística e à camada sonora dos fonemas.

A afirmação do crítico remete especialmente ao trabalho realizado pelo autor com a matéria linguística. Cabe a ele organizá-la de maneira tal, lançando mão de recursos e expedientes os mais diversos, que resulte num todo coerente capaz de provocar no apreciador a emoção estética, o envolvimento emocional proporcionado por uma espécie de revelação profunda com a qual esse apreciador se defronta. Vale destacar, no excerto, em relação à atividade criativa do autor, a ênfase sobre a precisão dos recursos utilizados “sobretudo no que se refere ao comportamento e à vida íntima das personagens”. Observa-se, desse modo, o papel ativo, racional e planejado da figura do autor na composição de suas personagens. Cientes disso, Aquilino e Rosa orquestram pensadamente os elementos que dão vida a seus seres ficcionais, levando em consideração seus respectivos propósitos artísticos. É significativo, por exemplo, o termo utilizado, em certos textos, pelo primeiro, para se referir ao conjunto de suas personagens. No prefácio ao romance *Andam faunos pelos bosques*, de 1926, o autor usa o vocábulo “guinhol”, designador de fantoches ou de teatro de bonecos, o que indica, ao mesmo tempo, a natureza ficcional de seu trabalho e o controle por ele exercido no labor criativo. O vocábulo escolhido atesta, assim, o caráter de invenção do objeto estético, cujo sentido é reforçado por Aquilino Ribeiro quando, remetendo-se à galeria que compõe o romance em questão, declara:



Arranquei as minhas figuras aos limos da terra, às mãos ambas, e amassei-as com a devoção de Machado de Castro ao mundo gnómico de seus presépios. Valem pelo que são. Criando, no sentido restrito do vocábulo, rendo como S. Francisco de Assis a minha homenagem ao Criador. (RIBEIRO, 1985a, p. 7)

Evidencia-se no trecho a riqueza semântica da imagem proposta pelo escritor, uma vez que os “limos da terra” podem remeter tanto ao barro, ao pó da terra, referido pelo texto bíblico do *Gênesis*, utilizado na criação do homem pela entidade divina, quanto à matéria-prima utilizada pelo artista plástico, evocado nomeadamente na figura do renomado escultor português Machado de Castro<sup>10</sup>. A imagem da terra aqui pode também ser relacionada metonimicamente à serra, à aldeia – designada significativamente por Alfredo Margarido (1985, p. 32) como “centro vital da visão do mundo de Aquilino Ribeiro” –, enfim ao ambiente beirão, cenário de predileção do autor e no qual faz habitar parte majoritária de suas personagens.

Considerando, portanto, o autor como instância plenamente responsável por sua criação, como Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa nos fazem crer, podemos afirmar, com base nesse posicionamento, que a personagem é uma construção, esteja ela ocupando um estatuto principal ou secundário, atuando em primeiro plano ou apenas como coadjuvante, protagonizando o entrecho narrativo ou relegada ao plano de fundo. Assim, independentemente do modo como ela se apresenta na efabulação, é o autor que faz as escolhas sobre suas ações, sobre sua caracterização e comportamento. Em outras palavras, nesse trabalho construtivo, atua o “olhar” do autor, isto é, sua perspectiva artística, sua concepção estética, sua capacidade criadora. É esse olhar que constrói o objeto, ou seja, aquilo que é percebido, descrito, caracterizado – a personagem –, o é conforme o olhar que se volta para ele. Como o olhar é capaz de dar nova feição à realidade, interpretando-a, assim sucede ao trabalho do escritor, cuja perspectiva lançada sobre o real extrai dele a substância essencial para a criação e, manipulando-a com sua imaginação, lhe dá uma nova forma, um novo acabamento. Como parte fundamental da narrativa, a personagem é construída, em suma, em conformidade com o olhar do autor, isto é, de acordo com os processos definidores por ele escolhidos. Assim, no labor criativo, os procedimentos efetuados pelo autor encarregam-se de realizar a construção estética tanto dos elementos narrativos em suas particularidades quanto do todo orgânico que é a obra.

---

<sup>10</sup> Trata-se de Joaquim Machado de Castro (1731-1822), autor, entre outros trabalhos, de presépios monumentais e da estátua equestre de D. José I, datada de 1775, situada na Praça do Comércio, em Lisboa, conforme verbete consultado na edição eletrônica de Manuel Amaral, 2000-2010, do *Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Volume IV, págs. 659-662, Edição em papel de João Romano Torres - Editor, 1904-1915.

Agudamente conscientes da seriedade necessária à realização desse processo construtivo, Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa assumem o ofício de escrever com profundo senso de responsabilidade, professando um verdadeiro compromisso humanista. A esse propósito, é oportuno lembrar o ponto de vista de Bakhtin sobre a relação entre arte e responsabilidade. O filósofo russo, lamentando uma ausência de unidade entre artista e homem, argumenta que o que lhes pode proporcionar essa unificação é a responsabilidade, conforme afirma: “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos.” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII). Nessa ótica, artista e homem não podem estar unificados de maneira ingênua ou mecânica, pois essa união precisa ser substancial e verdadeira, para que a arte não caia na trivialidade e na esterilidade. Desse modo, Bakhtin (2011, p. XXXIV) assevera: “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.” Essa responsabilidade aludida por Bakhtin relaciona-se à sua ideia de que o homem não tem um alibi diante da existência. Ele existe no mundo, é singular e, de dentro de sua singularidade, precisa se posicionar. A concepção de ausência de alibi, bem como a de responsabilidade do homem-artista, aproximam-se, parece-nos, da ideia de liberdade, e consequente responsabilidade, posteriormente propugnada por Jean-Paul Sartre (1905-1980) para a figura do escritor. Para o nobel francês, “na origem, está a liberdade: sou escritor em primeiro lugar por meu livre projeto de escrever”, e, de acordo com essa perspectiva, a livre escolha de escrever pode implicar um engajamento, pois “um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido.” (SARTRE, 2004, p. 61, 62). Nessa concepção, o escritor é colocado como mediador na medida em que ele decide desvelar o mundo e o homem a outros homens, conclamando-os também à responsabilidade.

Assim, lúcido de sua responsabilidade, Aquilino Ribeiro concebe a atividade de escrita como um “grande ministério” que, para ser exercido “dentro de uma sociedade consciente e solidária”, “é indispensável que [o escritor] seja livremente no meio o que uma antena é no éter quando capta os sons infinitesimais que o sulcam.” (RIBEIRO, 1960, p. 73). Partindo dessa compreensão, o escritor beirão defende que “O homem de letras é um interventor no mundo, não deixando por isso de fazer arte.” (RIBEIRO, 1960, p. 69). O autor de *Grande sertão: veredas*, por seu turno, afirma categoricamente que vê o escritor “como um homem que assume uma grande responsabilidade” cuja missão “é o próprio homem” (LORENZ, 1991, p. 62, 63). Explicando seu “compromisso do coração”, o escritor mineiro expõe seu pensamento

da seguinte forma: “cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa” (LORENZ, 1991, p. 73, 74). Prosseguindo, o criador de Augusto Matraga faz uma declaração que se coaduna, a nosso ver, com a ideia bakhtiniana de unificação artista-homem: “Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas.” (LORENZ, 1991, p. 74).

Entendemos, assim, não ser contrassenso de nossa parte aproximar a concepções de Aquilino e de Rosa, enxergando um diálogo entre elas, pois ambos os escritores reclamam para si uma responsabilidade centrada sobretudo no homem, e é da firme adesão a esse compromisso com o humano que ambos extraem seu valor enquanto homens e enquanto escritores. Seguindo esse princípio, é do humano que suas páginas ficcionais estão cheias; é do homem que se ocupa a “matéria vertente” narrada por Riobaldo, assim como a “crônica” à maneira de “gesta bárbara” desfiada por Malhadinhas; é de humanidade, traduzida pela linguagem, que estão revestidas suas personagens, uma humanidade que ora beira a concretude, se pensarmos nos instintos primitivos manifestos sem peias por inúmeros seres aquilianos, ora sublima-se reflexivamente, enveredando por uma “terceira margem”, se nos lembrarmos das encruzilhadas ou “travessias” existenciais com as quais se deparam certas criaturas rosianas. Ou não será de humanidade que se reveste, aliás, de que se investe um Diamantino Dores, quando usufrui a mulher desejada ou quando decide fugir para salvar a própria pele? E não será também de humanidade que se impregna um Lalino Salãthiel quando, depois de ter gozado os prazeres mundanos que desejava gozar, desiludido, resolve retornar ao antigo posto, usando, para isso, toda sorte de dissimulação? Ou, ainda, não será de natureza fundamente humana um soberbo Nhô Augusto dado a “mulheres-à-toa” e a vinganças, o qual, depois de muito penar numa via dolorosa, atina, finalmente, com sua “hora e vez”? “Será não? Será?”

Dissemos acima que a personagem é construída de acordo com os elementos escolhidos e com o direcionamento que o autor lhes confere no processo criativo. Nosso posicionamento, cumpre esclarecer, não ignora ou menospreza a importância da recepção, uma vez que, como observa Sartre (2004, p. 37), “a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético” e “É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito.” Reconhecemos, portanto, o papel relevante do leitor no ato criador, pois o escritor não escreve apenas para si mesmo, antes, tem em mente um público hipotético e aspira à leitura efetiva de seu texto. No entanto, na abordagem por nós definida para este estudo, analisamos a personagem a partir de sua caracterização no texto,

considerando o acabamento conferido pelo autor mediante os caracteres selecionados para sua configuração. Nesse sentido, conforme afirma Bakhtin (2011, p. 60), “Cada personagem expressa a si mesma, o todo da obra é uma expressão do autor”, e, posteriormente, assinalando o caráter linguístico da personagem e de seu mundo ficcional, o qual adquire sentido pelo trabalho estético realizado pelo autor: “O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística.” (BAKHTIN, 2011, p. 87).

Feitas essas considerações, com o fito de elucidar aspectos utilizados por Aquilino e por Rosa em seus processos criativos, especialmente no que se refere aos seres ficcionais que povoam os universos por eles criados, remeter-nos-emos, nos tópicos seguintes, a concepções acima aventadas, perscrutando-as mais detidamente a fim de iluminar a compreensão dos referidos processos. Além das fontes autorais, por assim dizer, recorreremos também a posicionamentos enunciados em textos críticos sobre a criação dos dois escritores, procurando não deixar de lado, é claro, o texto literário propriamente dito, sendo esta a fonte primordial capaz de nos fornecer elementos para a compreensão do fazer artístico de cada um dos autores.

## **2.2 Aquilino Ribeiro: Literatura como intervenção no mundo, o homem em seu meio e a renovação da Língua**

Julgamos pertinente, tendo em mira a relevância da produção literária de Aquilino Ribeiro, refletir sobre o papel do escritor beirão na construção de seus seres ficcionais, visando à compreensão de seu processo criativo na configuração de suas personagens, particularmente daquela que é foco de nossa análise, conforme se verá no capítulo seguinte. Nossas reflexões levam em consideração a visão de mundo do escritor, aspecto importante, em nosso entender, para a compreensão de sua concepção estética e dos procedimentos artísticos por ele adotados na construção do texto literário.

Nesse sentido, conforme dito anteriormente, consideramos as discussões em torno da questão da autoria como relevantes para elucidar o trabalho do autor enquanto entidade ativa e fundamental na elaboração do universo literário e dos seres ficcionais que nele se movem. A esse respeito, em “Nota preliminar” ao volume que enfeixa *O Malhadinhas e Mina de Diamantes*, publicado em 1958, Aquilino, referindo-se a ambas as narrativas, afirma:

Nelas, como é escúpulo meu, conto com lisura o que sei, vi e ouvi, como se fosse um declarante cortado no lenho dum cristão-velho [...]. Como ele, falo e falarei ao sabor das minhas convicções e temperamento. Que não haja outro mérito, salva-se a dose de originalidade com que se vem à feira, e é tão indispensável ao fabricante de carrinhos de linhas como ao escritor. (RIBEIRO, 1958, p. 9).

Além da defesa da originalidade, atitude não poucas vezes reiterada pelo escritor português, destacamos, em relação ao trecho acima, uma postura que deixa transparecer a ideia de que o autor transpõe para sua obra suas vivências, conhecimentos, experiências, uma vez que conta o que “sabe”, o que “viu”, o que “ouviu”, valendo-se, deve-se salientar, de suas “convicções e temperamento”. Não queremos dizer com isso que Aquilino tão somente reproduz fatos, acontecimentos ou dados da realidade em sua obra, tampouco afirmar que sua criação ficcional deve necessariamente ser lida por meio de sua biografia. Queremos, de outro modo, chamar a atenção para o fato de que não se pode desvincular inteiramente a obra da experiência de vida e dos valores daquele que a criou, uma vez que o escritor é um ser historicamente situado, ou seja, situa-se num tempo e num espaço determinados, num contexto sociocultural singular, que interfere em sua formação e é ao mesmo tempo sujeito à sua interferência. Assim, a obra literária, enquanto produto da atividade humana, é atravessada pela visão de mundo de quem a concebeu. Em outros termos, o autor, no exercício da escrita, insufla no objeto criado, ainda que transfiguradamente, suas ideias, suas concepções, sua cosmovisão.

Sob esse ponto de vista, entendemos que Aquilino Ribeiro, em seu trabalho estético, lança mão dos “saberes” adquiridos, das coisas “vistas” e “ouvidas” que atuaram, de algum modo, na formação de suas convicções e de seu temperamento, transfigurando-os na criação de seu universo ficcional, fazendo-os figurar, muitas vezes, na caracterização, no comportamento das personagens por ele criadas. Essa estratégia de se valer do “visto”, do “ouvido”, do “vivido” também está presente em Guimarães Rosa, conforme veremos no tópico seguinte.

Nossa concepção de que a relação entre autor e obra não deve ser menosprezada coaduna-se com o pensamento de Antonio Candido (2000, p. 24, 23) quando, focalizando os aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária, afirma que “a arte pressupõe um indivíduo que assume a iniciativa da obra” e “a obra exige necessariamente a presença do artista criador”, pensamento que parece próximo da ideia bakhtiniana, anteriormente referida, de responsabilidade como elo entre artista e homem, entre arte e vida. Assim, o processo de construção da obra literária não envolve unicamente o recurso a técnicas de utilização do material linguístico, como se o texto se escrevesse por si só ou como se se constituísse tão somente de matéria verbal, mas envolve, antes, outros fatores, a saber, a visão de mundo do escritor, ratificamos, que é, por seu turno, formada por valores que foram sendo agregados à

sua existência enquanto ser humano. Esse legado existencial, plasmado por experiências diversas, é, inelutavelmente, filtrado no momento de dar lugar à imaginação e entregar-se ao processo criativo, entrelaçando, ao mesmo tempo, memória, sentimento, crenças, de modo que a personagem, enquanto categoria fundamental para a narrativa, resulta também dessa filtragem. Ela é, portanto, construída de modo consciente, racional, e em sua constituição são impressos os caracteres, os valores que o escritor deseja conferir-lhe e aos quais teve acesso em algum momento de sua vida – através da observação, da experiência, de leituras, de relações diversas travadas com outros seres humanos –, armazenando-os em seu repositório pessoal. As palavras de Candido, referindo-se à personagem enquanto *invenção*, corroboram nosso entendimento acerca desse elemento narrativo e da intervenção do autor em sua criação, afirmando a necessidade de reconhecer que

esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 2011, p. 69).

O crítico brasileiro acrescenta, ainda, que “as declarações do romancista” são “Uma grande fonte para o estudo da gênese das personagens”, advertindo que “é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias.” (CANDIDO, 2011, p. 69) Em consonância com esse ponto de vista, compreendemos que a produção literária de Aquilino Ribeiro, como vimos reiterando, deixa transparecer a visão de mundo do autor, sua posição axiológica, refratando a realidade na qual ele se insere, na medida em que o escritor se vale de suas experiências para construir o mundo onde se movem os seres ficcionais criados por sua pena vigorosa. Nesse sentido, a mundividência aquiliniana, captada através de sua obra, apresenta uma fisionomia fundamentalmente realista, de um realismo que certamente tem bases na tradição portuguesa alavancada, por exemplo, por Eça de Queirós, mas que, ao mesmo tempo, se diferencia dela, por revelar, entre outros aspectos, no dizer de Óscar Lopes (1969, p. 298), “uma natureza material, instintiva ou sensorial em todo a sua opulência cromática”. O realismo aquiliniano, assumindo uma feição própria, radica igualmente no senso crítico do autor diante da realidade na qual se insere, aliado ao seu firme desejo de construir uma literatura que se mostrasse original, verdadeira. Talvez por isso fizesse questão de reiterar frequentemente esse caráter de verdade e de originalidade para suas obras, sobretudo quando se dirigia à crítica sua contemporânea. A esse propósito, ele declara, no preâmbulo a *O servo de Deus e A casa roubada*, livro publicado em 1940: “A esse terrível tribunal o que importa é apresentar, antes

de quaisquer outras virtudes, caráter. Por outros termos, a originalidade. [...] Neste livro procurei ser isso, ser humano, ser verdadeiro, e mais procurei compô-lo com clareza” (RIBEIRO, 1985c, p. 17). É significativa essa afirmação categórica que afiança a busca por mostrar-se enfaticamente humano, bem como é significativo também o uso da forma verbal na primeira pessoa (“procurei”) ligada ao demonstrativo (“neste”), conotando uma relação estreita, quase uma identificação, do autor com sua obra. A aludida busca reafirma o compromisso de Aquilino com o humano, aspecto anteriormente destacado e que é reiterado, páginas antes, no mesmo texto preambular, mas, desta vez, referindo-se às personagens do livro: “as minhas personagens calçadas com borzeguins ou de tamancos, vestindo albornoz ou capucha, em paz ou na guerra, eram da primeira plana do género humano” (RIBEIRO, 1985c, p. 7). Em outros termos, independentemente do *status* socioeconômico e das circunstâncias nas quais estejam imersos no mundo ficcionalizado pelo autor, os seres por ele criados refletem o humano e sua condição.

Ainda a respeito desse aspecto, ao ser indagado, em conversa com Luís de Oliveira Guimarães, sobre as tendências e conceitos presentes em sua obra literária, Aquilino prontamente responde que sua preocupação é “esclarecer o problema do homem social e do homem psicológico.” (GUIMARÃES, 1958, p. 57). Tal afirmação remete-nos à sua concepção de escritor como interventor no mundo, como uma espécie de “antena” captadora das coordenadas do meio do qual o homem faz parte, e aponta para a configuração das figuras humanas que podemos encontrar em suas narrativas, pinçadas (ou pensadas), em sua maior parte, (a partir) da realidade experimentada na serra beiroa, torrão natal do escritor.

Consideramos, pois, em acordo com a opinião de Candido (2011), que as afirmações do escritor beirão são importantes para elucidar aspectos de sua obra, inclusive aqueles relacionados à composição de suas personagens. Exemplo disso são algumas declarações encontradas em prefácios de seus livros, conforme aquele acima aludido. Os textos preambulares de *Terras do demo* (1919) e de *Andam faunos pelos bosques* (1926) são igualmente relevantes para essa compreensão.

No primeiro, dedicado a Carlos Malheiro Dias, o autor tece comentários sobre o espaço em que decorre a ação romanesca: as “bárbaras e agrestes” “aldeias montesinhas que moram nos picotos da Beira, olham a Estrela, O Caramulo, a cernelha do Douro”, e sobre os “indivíduos rudes” que o habitam. Assim, Aquilino antecipa ao leitor traços de caracterização dos componentes de sua obra, além de declarar seu propósito de “descer a arte sobre a bronca, fragrante e sincera Serra”, a “Aldeia serrana”, onde ele nasceu e se criou “são e escoreito”. Observamos, desse modo, uma relação estreita entre a realidade que o escritor conheceu já na

infância e a realidade transposta em sua obra, relação que indicia uma identificação com o mundo e com os seres por ele criados, haja vista o autor declarar: “o meu léxico é o deles; as minhas vozes ouvi-lhas”. Este último excerto remete-nos à concepção bakhtiniana de autor, como aquele que reúne em si uma pluralidade de vozes, escolhendo aquelas que deseja que se enunciem no texto. Embora estilizada, como Aquilino mesmo admite no referido prefácio, é a voz do aldeão português – com seu primitivismo, sua rusticidade, seus instintos à flor da pele – que ele procura deixar falar no texto. No entanto, essa estilização deve-se não apenas à “necessidade de fugir à melopeia e à pouca extensão do dizer popular”, como afirma o autor, mas também à refração de outras vozes agregadas à sua formação, provenientes, por exemplo, da instrução acadêmica, do acesso à cultura erudita, do contato com culturas de outras nações. Em suma, como salienta Henrique Almeida (1993, p. 27), “Aquilino tenta transmitir-nos a visão que tem do mundo da aldeia serrana”, o qual ele conheceu de perto, mas sem olhar para a aldeia “como um crítico de costumes, menos ainda como um psicólogo ou moralista”, pois o que procura é “ser fiel à rusticidade das condições de vida e à rusticidade do comportamento do povo (das suas grandezas e da sua miséria)” (ALMEIDA, 1993, p. 27). Consciente de seu propósito, Aquilino chega a comparar seu trabalho ao de um pintor, o que fica patente na utilização dos vocábulos “pintar” e “pincel”. A esse respeito, é significativa, ainda, outra declaração sua no dito prefácio: “As *Terras do Demo* são isso, o estudo do mundo pitoresco e primário da pedra de lameira. Não o examinei à lente; não o avantejei, nem alindei.” (RIBEIRO, 1963, p. 12).

No segundo prefácio acima referido, ofertado desta vez a Brito Camacho, de modo semelhante, depois de render homenagem ao destinatário, Aquilino comenta, entre outros, aspectos relacionados às personagens que figuram na obra e a seu próprio trabalho estético. Volta a aludir à imagem do pintor quando, referindo-se aos sacerdotes retratados no livro prefaciado, declara: “Pintei-os como os conheci na minha infância e como julgo que vêm da genuína tradição lusitana.” (RIBEIRO, 1985a, p. 5). Note-se, neste ponto, conforme vimos comentando, a clara indicação da relação entre o vivido e o recriado, servindo aquele de fonte para este, ou seja, a vida como ponto de partida para o trabalho artístico. Mas, à imagem do pintor, Aquilino soma a do escultor, conforme vimos no tópico anterior, quando menciona Machado de Castro, o reconhecido artista plástico português. Retomemos, a título de lembrete, a comparação do escritor: “Arranquei as minhas figuras aos limos da terra, às mãos ambas, e amassei-as com a devoção de Machado de Castro ao mundo gnómico de seus presépios.” (RIBEIRO, 1985a, p. 7). A associação soa bastante feliz, dado o telurismo perceptível na caracterização dos cenários e dos seres ficcionais que povoam a galeria do autor. Ademais,



Aquilino vai adiante e, defendendo a originalidade de suas figuras, coloca-se como verdadeiro demiurgo ao propor o seguinte símile: “Criando, no sentido restrito do vocábulo, rendo como S. Francisco de Assis a minha homenagem ao Criador.” (RIBEIRO, 1985a, p. 7). Além disso, expressamente consciente do empenho exigido pela atividade de escrita, afirma sentir a “tenacidade teimosa, um pouco absurda, talvez indefensavelmente idealista, dos camponeses da Beira, meus avós”. (RIBEIRO, 1985a, p. 7). Essa tenacidade, essa persistência atávica, que, segundo o próprio autor, supera os raciocínios mais robustos, é a mesma que se manifesta notoriamente em seus camponeses, em suas personagens mais expostas às injustiças de “um mundo sem justiça imanente”, na expressão de Óscar Lopes (1969, p. 289, 290). As injustiças do mundo circundante, que só se mostra favorável aos abastados e privilegiados socialmente, são sentidas bem de perto, por exemplo, por Malhadinhas, nas aventuras nas quais se arrisca, e por ele denunciadas em seu relato de vida. Boa parte das personagens que figuram nos contos de *Jardim das tormentas* veem-se similarmente confrontadas e coagidas pelas forças sociais instituídas, de modo que só podem contar com sua tenaz vontade de viver, apesar de todas as contrariedades.

As declarações do autor configuram-se, pois, como sobejas provas da relevância das experiências vividas para a imaginação e confecção do mundo literário, concretizado pela linguagem, mas que toma como ponto de partida a matéria do real e da vida, seja por aspectos pessoalmente experienciados, seja pelo vivido por outrem, seja pelo conhecimento adquirido por intermédio da instrução formal e da cultura livresca.

Observando também essa relação, Carlos Reis (2016)<sup>11</sup> enuncia-se acerca dos fatores que estruturam o universo ficcional de Aquilino, chamando a atenção para uma visão de mundo inevitavelmente nutrida pela formação pessoal do escritor, por elementos ideológicos, por determinadas temáticas e por escolhas de categorias narrativas, (particularmente as personagens e os espaços) que concorrem para afirmar a referida visão. Em outros termos, é possível observar, sem o propósito de querer explicar a obra pela vida, a presença de projeções autobiográficas na produção ficcional aquiliniana.

Assim, os procedimentos ficcionais empregados pelo autor não escondem inteiramente (nem pretendem fazê-lo) suas experiências pessoais vivenciadas, por exemplo, no cenário da Beira Alta, com sua paisagem agreste, com seus tipos humanos rústicos, com seus

---

<sup>11</sup> Tomamos conhecimento do texto do Professor Carlos Reis através de uma conversa ocorrida por ocasião do ENILLI (III Encontro Nacional e II Encontro Internacional de Linguística e Literatura), evento realizado pela Universidade de Pernambuco no ano de 2015. O pesquisador submeteu-nos, posteriormente, o inédito, que foi publicado em 2016, em volume intitulado *Nos passos de Aquilino*, conforme referência ao final deste trabalho.

costumes e ritos sociais. Desse modo, a memória pessoal é requisitada no processo criativo, que constrói, por sua vez, um espaço narrativo e seres ficcionais constituídos como recriação de lugares e vivências que tiveram papel de destaque sobretudo na infância e na juventude do escritor. A importância da memória do autor para a composição do objeto estético é indicada, por exemplo, quando, referindo-se ao romance *Terras do Demo*, afirma: “sobre o material que de longe me andava na *memória*, dos capítulos que aí vão.” (RIBEIRO, 1963, p. 13, grifo nosso).

De modo semelhante ao que ocorria a Guimarães Rosa, parece-nos, Aquilino guardava na memória parte do material que, em momento oportuno, seria trabalhado esteticamente na atividade criativa. Essa memória reúne também o conhecimento construído pelas leituras pessoais, que, juntamente com o vivido, contribui para a elaboração das feições das personagens, conforme o escritor sinaliza quando afirma ter pintado as figuras eclesiásticas que comparecem em *Andam faunos pelos bosques* como os conhecera na infância e “como julgo que vêm da genuína tradição lusitana.” (RIBEIRO, 1985a, p. 5). Acerca dessa questão, Dominique Maingueneau (2006, p. 91) acentua que “só existe atividade criadora inserida numa memória”. Com efeito, é mui provavelmente com base em reminiscências, aliadas, é claro, à capacidade inventiva, que Aquilino elabora, por exemplo, as cenas de prisão e fugas rocambolescas do Malhadinhas e a repulsa dessa personagem pelas figuras e instituições judiciais: “Desde essa hora, tomei-me de tal asco pelas prisões [...]; aquelas quatro paredes, estreitas demais para a minha viveza de pássaro, [...] deixaram-me a aversão dos despiques e das zagaratas, por mor dos quais nunca faltou mamadeira aos doutores de leis e à Justiça.” (RIBEIRO, 1958, p. 118, 119).<sup>12</sup>

É certamente valendo-se desse mesmo procedimento que o autor de *Mina de Diamantes* cria o cenário do Rio de Janeiro e a fisionomia do protagonista Dedê e de outras personagens dessa narrativa, uma vez que, na base do posicionamento adotado, conforme observa Francisco Topa (2014, p. 128), “estão certamente as impressões que o autor colheu quando em 1952 visitou o Brasil por um período de três meses.”<sup>13</sup> Desse modo, no plano textual,

---

<sup>12</sup> No volume *Um escritor confessa-se*, escrito em 1960, mas publicado postumamente, em 1974, encontram-se relatos de episódios de fuga da aventurosa trajetória do autor. O escritor beirão vivenciou mais de uma vez essa experiência, sendo a primeira delas a que sucede à sua prisão em decorrência de uma grave explosão de bombas, que estavam a ser fabricadas em seu quarto, no centro de Lisboa, em 1907. Aquilino, em acordo com seu temperamento anárquico e revolucionário, participou das conspirações antimonárquicas, na preparação da República. A referida prisão é seguida de interrogatórios realizados por um famigerado juiz Veiga, e o conspirador é remetido para a Esquadra do Caminho Novo, de onde se evade a 12 de janeiro de 1908.

<sup>13</sup> De acordo com certas referências do enredo, o leitor presume que a história narrada passa-se na primeira metade da década de 1950, haja vista o narrador fazer alusão, por exemplo, à construção do estádio do Maracanã (cuja

ao mesmo tempo que se percebe, por intermédio do narrador, certo desconforto e atordoamento perante o tumulto da “grande cidade do Rio”, uma vez que “A tromba de veículos irrompia furiosa com um furor de mil artilharias a trote, de duas trovoadas que se encontram, de todos os zés-pereiras de Portugal e de todas as sacabuxas dos tempos idos, instrumento azoinador por excelência, ao desafio.” (RIBEIRO, 1958, p. 174), percebe-se também a atmosfera social que (en)forma Diamantino Dores, povoada, entre outros tipos, por “capoeiras”, mulatas, mamelucos, jornalistas charlatões, empresários e funcionários públicos dissimulados e desonestos. Mas, se as burlas existem do lado de cá do Atlântico, não deixam de comparecer também no lado de lá, conforme observamos quando Dedê se encontra nas terras lusas da província natal, de modo que, sob esse aspecto, flagramos o olhar crítico e não poucas vezes irônico de Aquilino Ribeiro.

Na segunda parte da narrativa, embora em menor medida que em outras obras do autor, podemos observar elementos que participam na construção de suas personagens mais típicas, isto é, determinados aspectos regionais e sociais que refletem a rusticidade e a difícil realidade da vida camponesa na aldeia, despida de idealismos e de laivos românticos (como é possível notar em Camilo Castelo Branco e em Júlio Dinis, por exemplo), mas reveladora, ao contrário, dos impulsos primitivos do homem inclinado para a satisfação de seus desejos sensuais e de suas necessidades biológicas, daí certas considerações críticas apontarem o instinto sexual e a fome como motivos centrais da obra ficcional de Aquilino, os quais aparecem de maneira expressiva na caracterização e na realidade vivida por suas personagens.

O primeiro desses motivos, flagramo-lo em Dedê logo de partida, uma vez que sua decisão “forçada” de ir a Portugal deve-se à necessidade de “pôr-se de largo”, para fugir à “bala de Flobert” de Nicanor por suspeitar este de que aquele mantinha um caso amoroso com Helespontina, uma mulata sua companheira. Além disso, ele mantivera relações com Maria do Resgate Parosi, senhora casada que o ajudara a galgar posições até chegar ao serviço na prefeitura do Rio de Janeiro. É ainda o instinto sexual que o leva a lograr escaramuças amorosas com suas parentes já em terras portuguesas. O motivo da fome, em decorrência da pobreza familiar, atingira-o diretamente, antes de sair de casa e emigrar para o Brasil aos quinze anos de idade, conforme testemunham as lembranças do protagonista, evocadas, no avião, durante a viagem para a terra natal: “A casa paterna sempre fora pobrinha e assim continuaria nos filhos”; e o dinheiro que remetia aos pais “Não chegava a nada. Afundia-se na cova dum dente, os

---

inauguração ocorreu em 1950) e à figura do presidente Getúlio Vargas (cujo segundo mandato decorreu de 1951 a 1954).

dentes cavaleiros e famélicos do serrano” (RIBEIRO, 1958, p. 201, 202). Por esse motivo mesmo, Dedê conclui ter sido benéfica a atitude de sair da casa paterna ainda bem jovem, mas acaba defrontando-se novamente com a fome quando retorna a Chambão das Maias, fitando-a na leva de pedintes e miseráveis que habitam seu torrão natal, e aos quais é impelido a dar dinheiro.

Acerca dessa última temática – a fome –, Eduardo Lourenço (1985, p. 19) acentua: “O camponês de Aquilino luta para arrancar à terra um escasso sustento ou para defender um património que lhe permite sobreviver um pouco melhor que os vizinhos.” O tema da fome e a tenacidade de lutar pela sobrevivência perpassam várias das personagens da galeria aquiliniana, apresentando-se marcadamente já no seu livro de estreia, o *Jardim das Tormentas* (1913), no qual podemos testemunhar, por exemplo, o drama da família Cleto, núcleo em torno do qual se desenvolve o enredo de “Os ladrões das almas”, um dos contos que compõem a coletânea. Perante a miséria, os membros da família veem-se impelidos pela necessidade vital e, para não morrerem à míngua, obrigam-se a buscar sustento da única maneira que se lhes apresenta:

Em casa dos Cletos a fome assentou arraiais. Para não falecerem à míngua, os velhos saltavam às hortas, ao acaso dos donos, colher ora um olho de couve, ora a molhada de nabiças temporãs. À boca pequena começou a soprar-se que percorriam os campos, altas horas, o Zé com um bacamarte carregado de cabeças de prego, o velho com uma saca onde abismava tudo, couves tronchas, galinhas e cabritos transviados (RIBEIRO, 1985b, p. 181).

O comportamento das personagens, condicionado pela árdua realidade na qual elas estão inseridas, atesta o aspecto acima mencionado e constitui-se como um dos elementos recorrentes na composição dos seres ficcionais que povoam a prosa do autor de *A via Sinuosa* (1918). A opção por apresentar o homem atuando dentro das coordenadas de seu meio social e os conflitos psicológicos desenhados pelo confronto com esse espaço, que não raro se mostra hostil e contraditório, configura-se como um dos vetores principais na criação das personagens aquilinianas. A descrição acima reproduzida indica o papel de intérprete do real assumido por Aquilino e sua visão aguda que desnuda os problemas sociais enfrentados pelo homem beirão da primeira metade do século XX. Nesse sentido, é expressiva a afirmação do escritor quando assegura: “Para mim, o homem só conta no seu meio, tanto físico como social. Quero-o evoluindo no cenário que lhe é próprio.” (RIBEIRO, 1960, p. 59). Observa-se, portanto, que Aquilino constrói suas personagens considerando, de maneira muito consciente e refletida, as circunstâncias externas, o meio, a realidade circundante, em que cada coisa, cada ser, por mais ínfimo que possa parecer, guarda a sua importância. A esse respeito, Nelly Novaes Coelho (1973, p. 154) compreende que, com essa postura, Aquilino mostra “Que o homem esmagado

pela miséria, premido eternamente pela necessidade de suprir a carência básica de seu ser, isto é, a fome, não pode ter olhos para nada que não se ligue diretamente com seu instinto de sobrevivência”. É assim que, fustigados pela fome decorrente da extrema penúria na qual se encontram, o velho Cleto e seu filho Zé terminam por arrombar e assaltar a caixa das almas da ermida do Senhor da Agonia, sendo, por isso, julgados e condenados ao degredo, triste sentença celebrada pela senhora Maria Andrade, que lhes desejava a condenação.

A postura engajada de Aquilino enquanto escritor consciente dos problemas e injustiças sociais de seu tempo é por ele reafirmada no “Solilóquio autobiográfico literário” publicado por Manuel Mendes, em trecho anteriormente mencionado e aqui reiterado a título de lembrete : “Para que o escritor possa exercer o grande ministério que lhe cabe dentro de uma sociedade consciente e solidária, é indispensável que [...] seja livremente no meio o que uma antena é no éter quando capta os sons infinitesimais que o sulcam.” (RIBEIRO, 1960, p. 73). Por conseguinte, Aquilino reclamava uma responsabilidade social para o escritor. Como interventor no mundo, ele deve estar atento às circunstâncias que o envolvem, apreendendo-lhe as sutilezas para, a partir delas, criar uma outra realidade a ser reconfigurada pela leitura, mas sem perder de vista o referencial primeiro.

Desse modo, o autor de *O Malhadinhas* (1958) configura seus seres ficcionais, representando o homem em sua disposição natural e primitiva, não raro despido de adornos postiços da civilização, livre para mover-se e fazer suas escolhas, disposto a defender a todo custo sua vida, a rir-se de suas atitudes e espertezas ou a praguejar contra a própria sorte. Eis a índole do homem serrano, do aldeão (re)criado pelo escritor beirão.

O projeto estético de Aquilino apresentava uma nítida conotação social, uma vez que o escritor não se resignava a se portar como um simples observador e receptor dos estímulos externos, mas como um “interventor no mundo”. Como “homem de ação”, tomou para si a missão de contribuir para um renascimento literário que voltasse “às origens, aos clássicos e ao povo”, conforme declara na carta-prefácio de *Terras do Demo*. Em sua perspectiva, a literatura precisa se comprometer, assumindo o papel de “catalizador do facto social”, devendo, por isso, “ocupar-se com as misérias e virtudes, os sonhos e as realidades, os anseios e as cruezas do magma humano no que se oferece de mais rico e profundável.” (RIBEIRO, 1960, p. 69, 70). Assim, na proposta estética do autor de *Mina de diamantes*, reconhece-se, conforme expressão utilizada por Coelho (1973, p. 19), um “impulso renovador nacionalista”, relacionado sobretudo com a representação do homem em seu meio natural/primitivo e com a linguagem do povo. Este último aspecto, como ocorre em Guimarães Rosa, mostra-se relevante para a configuração das personagens, assim como para a constituição do estilo do autor.

Em um dos prefácios acima aludidos, Aquilino declara seu propósito: “descer a arte sobre a bronca, fragrante e sincera Serra, e, em certa medida, activar o desquite entre a nossa Língua e essa literatura desnacionalizada, francizante, de que se atulha a praça.”, porque “Um renascimento literário tem de volver às origens, aos clássicos e ao povo” (RIBEIRO, 1963, p. 9). Na concepção do escritor, a valorização do nacional pressupõe uma renovação da língua, processo que, em seu entender, para ser levado a cabo, deve efetuar um resgate da linguagem popular, cuja “madre é na aldeia”, pois “ali está puro o idioma.” (RIBEIRO, 1963, p. 11). Esse retorno à aldeia serrana fazia-se necessário porque, em seu ponto de vista, a língua havia-se corrompido pelas gírias do ambiente urbano. Guimarães Rosa, por seu turno, também amante da Língua, não repele a presença de estrangeirismos na língua falada no Brasil. Ele realiza, por vezes, em sua atividade criadora, um amálgama de elementos de outras línguas, juntando-os à nossa, a fim de explorar as potencialidades oferecidas por ela. Na visão de Rosa, conforme enuncia no diálogo com Lorenz, o idioma falado em nosso país apresenta essa abertura, permitindo tal procedimento, pelo fato de estar ainda em formação, em processo dinâmico, decorrendo daí a opulência linguística verificável em sua ficção. Sob o aspecto linguístico, tanto Aquilino quanto Rosa foram acusados de barroquismo, de excesso de virtuosismo verbal, a ponto de se afirmar que só seria possível lê-los em posse de um dicionário.

Em se tratando de Aquilino Ribeiro, na busca pela renovação por ele almejada, é notório o recurso à fala popular no que tange ao emprego de coloquialismos e à valorização dos ditados, das sentenças proverbiais que enunciam a sabedoria do povo e da tradição oral. Acerca do tratamento dado à linguagem na obra aquiliniana, Óscar Lopes (196-, p. 34) destaca o colorido e a riqueza da dicção oral das populações rurais, a novidade de sentido, a vivacidade e espontaneidade dos coloquialismos, aspectos que evocam não uma apenas, mas “várias vozes e inflexões vivas” numa espécie de “melodia idiomática”. As “várias vozes” aludidas pelo crítico remetem-nos, uma vez mais, à ideia bakhtiniana de plurivocidade que cabe ao autor orquestrar, pois, ainda que as personagens habitem o mesmo espaço físico (a Aldeia serrana, por exemplo), as vozes que se pronunciam nesse ambiente são variadas em decorrência das diferenças socioeconômicas e ideológicas. Assim, frequentemente, Aquilino faz ecoar, explorando seu potencial semântico, a voz do aldeão, do homem do campo, à semelhança de Rosa, que, mediante uma notória elaboração linguística, outorga voz ao homem do sertão. No entanto, por mais que tenha objetivado dar mostras de como a fala do povo se apresenta em sua proposição original, o escritor beirão não pôde se furtar à estilização (também Rosa estiliza), como ele mesmo admite: “Estilizei, como não, pela necessidade de fugir à melopeia e à pouca extensão do dizer popular”, acrescentando, ainda, que “Para dar a verdade local tem de se

abstrair da linguagem erudita que forjaram árcades, pregadores e gongóricos vates de má morte” (RIBEIRO, 1963, p. 9, 11). Aquilino compreendia esse procedimento como necessário para alcançar a “nascente” pela qual a Língua seria renovada. Desse modo, a oralidade soberbamente impõe-se em seus textos por via, por exemplo, das máximas proverbiais de cunho, até certo ponto, didático. Elas estão largamente presentes no relato de Malhadinhas, mas também, em menor medida, na fala de Dedê e de outras personagens. A título de exemplo, poderíamos dizer que a máxima “Moça não se quer beata” (RIBEIRO, 1958, p. 206), ajuizada por Dedê, encontra correspondência nos ditos chistosos de Malhadinhas: “moça louçã, cabeça vã” (RIBEIRO, 1958, p. 19) ou “A viúva rica com um olho chora, com o outro repica” (RIBEIRO, 1958, p. 160). Os ditados enunciados pelas personagens funcionam como uma pequena mostra de seu fundo psicológico, de seus valores, de sua perspectiva, que pode, inclusive, ser preconceituosa ou machista, conforme se depreende das expressões acima, e como justificativa de sua conduta, tendo em vista, logo em seguida à frase de Dedê acima destacada, à mesma página, acrescentar-se “Ainda mais com padrinhos novos”, revelando as intenções lascivas do protagonista. Essa lubricidade, essa urgência da personagem em satisfazer suas concupiscências indiciam aspecto que marca substancialmente a ficção aquiliniana desde a obra de estreia e que foi, inclusive, apontado pelo autor e assinalado pela crítica: por um lado, uma atitude de revolta contra as convenções sociais e morais da sociedade, e, por outro, a reação do homem instintivo arraigado ao meio e às “leis” naturais que impelem o ser humano.<sup>14</sup>

A pulsão erótica visível na constituição de Dedê (e de várias outras personagens criadas pelo autor) e manifesta em seu comportamento é assinalada, entre outros estudiosos, por José Carlos Seabra Pereira (1990, p. 32) quando afirma que “Desde os seus inícios, o tesouro por excelência que os heróis de Aquilino buscam é o tesouro erótico, ainda que seja um só momento de plenitude afirmativa e fruitiva de um homem e de uma mulher”. Com efeito, já no *Jardim das Tormentas*, é uma sôfrega busca pela conjunção carnal, projetada num plano mítico, que verificamos, por exemplo, no conto “Triunfal”; igualmente sôfrega, desta vez num plano alegórico, é a atração sexual sentida, em relação à estátua de Santa Inês, pelo Arcebispo de “A catedral de Córdova”; a força instintiva do sexo move ainda outras personagens do conjunto, conforme se observa em relação aos contos “A inversão sentimental” e “A tentação

---

<sup>14</sup> Em *Abóboras no Telhado*, referindo-se ao *Jardim das Tormentas*, Aquilino (1963, p. 24) afirma que as páginas dessa obra primeira “correspondem ao bárbaro deslumbrado no limiar da Europa; ao revoltado contra uma boa dose de valores sociais e morais imperantes ao tempo; ao homem que nunca deixou de ouvir cantar os pássaros nos silvados e moitas da terrinha natal. Este tríplice caráter prevaleceu na minha obra fraccionariamente, através duma carreira que tem o seu par de léguas.”

do sátiro”, simbolizada sugestivamente, neste último, pelas figuras estatuárias do sátiro e da ninfa.

A recorrência desse motivo associa-se estreitamente à constante mais abrangente do desejo impetuoso, da vontade obstinada de realização do homem concebido por Aquilino Ribeiro. É essa vontade contumaz que impulsiona suas personagens a reagirem contra os interditos civilizacionais que procuram cercear seus desejos e aspirações. Em consonância com esta concepção, Coelho (1973) afirma que a ficção aquiliniana, em seu conjunto, transparece o embate das forças antagônicas do instinto e da razão, do primitivismo e da civilização, observação, aliás, condizente com as imagens evocadas pelo próprio autor ao se considerar como “bárbaro deslumbrado no limiar da Europa” e como “revoltado contra uma boa dose de valores sociais e morais imperantes ao tempo”, conforme nota acima transcrita.

Esse choque de forças manifesta-se notadamente em um dos contos acima mencionados e em outras narrativas da coletânea da obra de estreia, que antecipa as forças-motrizes presentes no todo da produção de Aquilino. Em “A inversão sentimental”, observamos, no comportamento de Hélia, a *Surflamme* de Hilário Barrelas, uma apologia dos instintos postos em liberdade, por meio da deliberada e espontânea atividade sexual da personagem, liberta de tormentos de natureza social ou moral. O conflito estabelece-se, no entanto, através da visão de Hilário, uma vez que, embora o protagonista compreenda e até considere válido o comportamento de sua amada, não consegue aderir concretamente a ele pelo fato de não possuir a mesma espontaneidade instintiva da moça.<sup>15</sup>

Já no conto “O remorso”, testemunhamos o drama vivido por Isaac Claro, filho do padre Claro, jovem que, a despeito da incompreensão paterna, oculta uma cisão interior desencadeada pelo desajuste ao meio de origem. Isaac é “o fidalgo de mãos alvas e preguiçosas” que se contrapõe ao irmão mais novo, Norberto, o camponês “de mãos grossas sobre a pá cravada no saibro” (RIBEIRO, 1985b, p. 193), e que, não encontrando meios de se reintegrar à realidade social onde nascera, vive na ociosidade, atormentando o pai por dinheiro e envolvendo-se em relações amorosas reprovadas pela família, tendo em conta o fato de encontrar no sexo a única possibilidade de realização de sua vontade. Isaac Claro configura-se, nesse sentido, como

---

<sup>15</sup> A influência do pensamento nietzschiano, perceptível na visão de mundo manifesta na obra de Aquilino Ribeiro, é especialmente patente no conto “A inversão sentimental”. Hilário Barrelas, narrador-personagem, alude nomeadamente ao filósofo prussiano e evidencia sua filosofia no comportamento de Hélia (que seria a corresponde feminina do super-homem idealizado por Nietzsche) e em seu relacionamento com ela. A identificação do pensamento do protagonista com o do poeta-filósofo, conforme assinala Coelho (1973), fica clara notadamente por meio da presença de um elemento característico de sua filosofia: o “poder da vontade” ou a “vontade de domínio”. A concepção nietzschiana de que a vida é uma luta incessante encontra-se diluída no conjunto da produção aquiliniana, fazendo-se notar na constante afirmação da vida pelo homem.



indivíduo cindido entre duas realidades que se mostram opostas ou contraditórias, cujo drama se estabelece na medida em que não consegue vislumbrar uma forma de conciliação entre as ferramentas fornecidas pela cidade, durante o tempo em que estivera afastado realizando estudos, e a (im)possibilidade de utilizá-las na aldeia. Desse modo, sob esse aspecto, a personagem mostra-se deslocada em relação ao meio que outrora fora seu lugar de origem, pois este transmuta-se em zona de estranhamento, dissolvendo o sentimento de pertença, de maneira que a busca pelo prazer (sobretudo o gozo sexual) surge como única via de escape: “Isaac, como todos os ociosos civilizados da aldeia, tinha o culto da bela sação [...]. Andava satisfeito, além disso, no amor-próprio [...] e ela, volvidos dois meses de ruptura, voltara a ser a amante apaixonada, rendida agora, de todo, à sua soberania de macho.” (RIBEIRO, 1985b, p. 201).

Entretanto, os momentos de gozo vividos ao lado de Maria Amada não bastam para proporcionar a plena satisfação. O ápice dramático ocorre quando, premido pela angústia decorrente da impossibilidade de pagar uma dívida que pode envergonhá-lo publicamente, Isaac, diante das negativas do pai, luta corporalmente com este, deixando-o inerte no chão (supostamente morto), e, num acesso de desespero, atira-se à fogueira acesa no alpendre de casa: “E, alucinado de todo, projectou-se de um pulo na fogueira, mergulhou a meio dos carvões incandescentes. [...] E com a carne assada, os cabelos e fato convertidos num archote, correu, noite fora, para os montes, lançando um uivo que atemorizou cinco aldeias.” (RIBEIRO, 1985b, p. 213). O conflito experimentado pelo filho de padre Claro surge posteriormente desenvolvido em Libório Barradas, protagonista de *A via sinuosa*, primeiro romance de Aquilino.

No que se refere a Diamantino Dores, a nosso ver, o confronto entre primitivismo e civilização, entre instinto e razão, faz-se sentir de maneira mais leve, sem a conotação dramática que assume em outras personagens, mas não deixando de influir na trajetória da personagem, de modo que, recém-chegado ao Brasil, longe das “terras mirradas” de Chambão das Maias, “No Rio ganhara muito pontapé na bunda, saíra as portas do comércio a olhar de viés, com tentação na alma de matar o patrão. Não matara ninguém, mas tivera que valer-se de todas as unhas para arribar.” (RIBEIRO, 1958, p. 203). Dedê precisou estudar, fazer cursos, especializar-se para poder ingressar profissionalmente na sociedade carioca, que o acolheu, diferentemente de Isaac Claro, que, uma vez retornando à serra, não pôde atuar com os conhecimentos adquiridos durante os anos de estudos e viu-se inútil em seu meio. Ademais, segundo a própria perspectiva de Dedê, “Quisera a sorte que [ele] nascesse bem apessoado, alto, direito, branco de neve, sobre o ruivaço, tipo a que dão muito apreço as damas cariocas, em suma, o que se chama um bonitão.” (RIBEIRO, 1958, p. 203). Assim, com a ajuda da aparência, apreciada pelas mulheres cariocas, ele consegue os favores de Maria do Resgate,

como dito anteriormente, e, graças à sua favorável compleição física, atua também durante algum tempo como jogador de futebol, de modo que, entre uma atuação e outra, chega a uma posição socioeconômica relativamente confortável. No entanto, no que tange à relação instinto/razão, Dedê não se encontra numa situação tão confortável, pois é em virtude da incontinência de seus instintos que ele se obriga a sair, pelo menos temporariamente, do Rio de Janeiro a fim de salvar a própria pele:

Aquela viagem tê-la-ia dispensado perfeitamente se não fora Nicanor. Mais precisamente, se não fora a bala problemática da Flobert. [...] Os gozos da vida pagam-se e pagava caro banquetear-se nos mimos da crioulinha. Rica mulher, sim, senhor! Mas aquele acidente ao fim e ao cabo causava-lhe sério desmancho na vida. (RIBEIRO, 1958, p. 200).

Todavia, o ônus gerado pelo gozo dos instintos não provoca crise de consciência na personagem. Sua insatisfação por precisar viajar resume-se basicamente à preocupação com os negócios, com os lucros (ilícitos) que deixaria de obter estando fora do país, afastado do trabalho na prefeitura. Sua inquietação não se transmuta em conflito interior, como acontece com Isaac Claro ou com os Cletos, é apenas de ordem prática, utilitária, tanto mais que se fia na esperança de tudo estar resolvido dali a três meses, quando, em sua visão, Nicanor já teria esquecido a desonra.

Assim, conforme as considerações precedentes acerca dos aspectos ora destacados, a concepção que transparece é a de que a cosmovisão manifesta na ficção de Aquilino Ribeiro é a de uma repetida afirmação da vida humana, uma vida que se quer livre, desembaraçada das peias convencionais, voltada obstinadamente para a realização dos desejos prementes, isto é, canalizada para a satisfação dos instintos naturais inerentes ao homem. A esse respeito, é significativo o pensamento, de sabor nietzschiano, atribuído a Horner, velho sábio, personagem de “A revolução” (*Jardim das Tormentas*), a saber, “a melhor lei é a lei da vida; a nossa consciência elevou-se já muito para necessitar de regras; o homem é senhor de si.” (RIBEIRO, 1985b, p. 219). Tal atitude, que continuamente reclama liberdade de ação, alia-se a uma constante luta em defesa da vida, que se patenteia exemplarmente nas personagens de origem rural, experimentadas na realidade árdua da serra beiroa, entre as quais delineiam-se figuras de ascendência picaresca, a exemplo de Rafael de la Ronda (“A catedral de Córdoba”) e Isaac Claro (“O remorso”), acima comentado, que apresentam reminiscências do pícaro espanhol e cujos traços ainda bruxuleantes são desenvolvidos em personagens de obras posteriores.

Comentaremos essa relação com a picaresca, de modo mais detido, no capítulo seguinte, mas podemos afirmar, acerca da primeira das personagens acima citadas, por

exemplo, que esse aspecto está associado ao comportamento mundano, incoerente com as funções eclesiais exercidas na “Sé Catedral”. A própria percepção íntima, evidenciada nos debates “no foro da consciência”, condena o sacristão Rafael, que tem “hábitos de tresnoitado, frascário e calaceiro”. Os adjetivos sumarizam a “vida [que] perdeu o norte”, afeita “ao som das castanholas e pandeiretas da Chica Menuda”, de alguém que chega tarde ao trabalho, “a cair de sono” e cheirando a aguardente. (RIBEIRO, 1985b, p. 19, 20, 21). Em seu solilóquio, Rafael imagina o diálogo com o Arcebispo: – É verdade, maldito de mim! Mas, caramba, alfobre de mulheres como aquele não há segundo na Andaluzia. Para que criou Deus tais pécoras, as castanholas e o vinho de Riego? – És um *granuja*, Rafael, e bem se vê que não tens emenda.” (RIBEIRO, 1985b, p. 20). O termo *granuja*, grifado pelo próprio autor, por ter sido colhido na língua hispânica, é significativo nesse contexto e indica a associação com o pícaro, uma vez que pode ser empregado para se referir a dissimulação, desonestidade, astúcia e artimanha visando o engano, características encontráveis naquela figura.

A respeito dessa relação, convém recordar algumas declarações de Aquilino enquanto entusiasmado apreciador da literatura hispânica, conforme constata-se a seguir:

Quanto a influências, é provável que a minha obra tenha sofrido o ascendente da literatura espanhola do século XVII. Li-a bastante e é difícil escapar ao seu ácido realismo, ao vigor dos seus quadros de uma humanidade viva e borbulhante. Em Espanha, há sempre que explorar. [...] Para o espanhol, o homem mais insatisfeito do Universo, tudo serve de pretexto ao sarcasmo. O sarcasmo da amargura. [...] Ora numa proporção, mínima talvez, creio ter herdado essa qualidade soberba dos nossos irmãos espanhóis. (RIBEIRO, 1960, p. 57, 58).<sup>16</sup>

Tais afirmações denotam uma atitude de reconhecimento da parte do escritor, face à própria obra, de uma dívida em relação a textos e autores anteriores, a uma tradição precedente, da qual destaca, como vimos, um aspecto flagrante em sua produção, “uma humanidade viva e borbulhante”, aliado a certo “sarcasmo da amargura”, também retomado em sua criação. As palavras do autor fazem-nos recordar o pensamento de Eliot (1989, p. 39), notificado páginas antes, uma vez que, em sua autoavaliação, ele parece identificar aquele sentido histórico da tradição literária e artística capaz de proporcionar ao escritor uma consciência mais aguda “de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade”, de sua significação, que se constrói de maneira solidária, coletiva.

---

<sup>16</sup> As considerações de Aquilino não se limitam à literatura. Estendendo-se a outras manifestações artísticas, ele salienta uma verdadeira apreciação e admiração por pintores, filósofos, dramaturgos, romancistas, listando, inclusive, os nomes de alguns deles (Velásquez, Goya, Raimundo Lulle, Cervantes, Calderon).

Por conseguinte, não é gratuitamente, portanto, que observamos, na obra do escritor beirão, filiações à picaresca espanhola, aspecto por ele confirmado, uma vez que se julga por ela influenciado:

Se a não herdei, admiro-a, pelo menos, e esta admiração bastaria para explicar que uma influência da literatura espanhola, sobretudo a picaresca, *se note em mim*. Quem lê Cervantes, o seu *Dom Quixote* ou as *Novelas Exemplares*, não pode esquecê-lo. (RIBEIRO, 1960, p. 58, grifo nosso).

Coadunando-se com nossa percepção e confirmando a filiação acima aludida, Óscar Lopes (1987, p. 376) salienta a sensibilidade de Aquilino a uma larga gama de reações humanas, acentuando nelas “uma vitalidade, uma gana e talento de viver, ou tão-só sobreviver, que o habilita à melhor herança da novela picaresca peninsular.” Tal gana, instinto premente de sobrevivência, afigura-se com maestria, ora de modo dramático, ora bem-humorado, em Malhadinhas, o astuto almocreve de Barrelas que desfia suas façanhas como se estivesse a contar “a gesta bárbara e forte dum Portugal que morreu” (RIBEIRO, 1958, p. 11) e que está sempre preparado a defender a própria vida, nem que, para isso, precise se valer de sua afiada faquinha ou de seu porrete, pois, em sua concepção: “Muitas vezes um cristão, se defende a vida mais que uma saca de dinheiro, é porque a vida naturalmente é um depósito. Deus lho confiou, a ele, só a ele, tem de o restituir.” (RIBEIRO, 1958, p. 85). Diamantino Dores, por sua vez, embora preze pela própria vida e, no discurso, tente se mostrar corajoso, na verdade, na prática, não apresenta o mesmo destemor e valentia para enfrentar face a face o adversário, antes, prefere sair de cena até que sua perfídia seja esquecida. É esse seu verdadeiro intuito quando viaja do Brasil a Portugal sob pretexto de ir visitar os pais, como veremos.

Volvendo à citação acima transcrita, convém observar que Aquilino, na expressão “se note em mim”, por nós grifada, ao utilizar a metonímia, estabelece uma relação estreita entre autor e obra, tomando o primeiro elemento pelo segundo, numa espécie de imagem especular ou mesmo de fusão. Não é à toa que diz, em outro trecho: “a minha obra sou eu próprio.” (RIBEIRO, 1960, p. 60), frase que nos lembra outra, já célebre, enunciada por Gustave Flaubert em relação à sua Ema Bovary. Semelhantemente, o escritor português, referindo-se a alguns tipos de personagens por ele criados, declara: “Esses são projeções do meu eu.” (RIBEIRO, 1960, p. 59). Mas explica que a identificação aqui ocorre pelo fato de estes, à semelhança dele, guardarem um amor singular pela vida, no que se refere aos prazeres eternos e aos transitórios. Adverte, ainda, que “A identificação tem limites”, que suas personagens não são exatamente desdobramentos de si, como quiseram supor alguns, mas “remates lógicos das personagens que cada um traz em germen na maneira de ser e de pensar”,

os quais “desenvolvem-se nos romances, com a amplitude que permite a transposição.” (RIBEIRO, 1960, p. 61). Ciente, portanto, dos expedientes utilizados no processo criativo, Aquilino não esconde ou não nega o fato de, no ato de criação, transfigurar aspectos de sua personalidade, recriando-os e fazendo com que pulsem em suas personagens, conferindo-lhes, assim, uma vivacidade quase palpável, na medida em que transparecem, por exemplo, uma intrepidez triunfante de viver, apesar das dificuldades encontradas.

No que se refere, ainda, à concepção de literatura e de arte, outra declaração de Aquilino Ribeiro mostra-se elucidativa acerca da noção de fazer artístico defendida pelo escritor:

Na minha opinião, para ser romancista, poeta, músico, pintor, antes de mais nada é preciso saltar para cima do telhado da casa em que nascemos, esta grata e inoriginal velharia. De lá tocar a bandurra, falar, exprimir-se. De outro modo não interessamos a ninguém. A vida é renascimento contínuo. [...] O modo de vir a ser escritor, músico, etc., é saltar, repito, para cima do velho telhado. [...] Depois o mais, plectro, unhas, temas, forma, virá ou não virá. Aí está o *quid*. Mas antes de mais nada, salte-se a pés juntos por cima do casarão herdado (RIBEIRO, 1960, p. 86, 87).

As palavras acima refletem o pensamento do escritor beirão em relação ao olhar que o artista/criador deve votar às próprias origens, reconhecendo o valor do “casarão herdado”, do espaço onde nasceu e se criou, do lugar que lhe proporcionou as primeiras experiências com o mundo. Mas “saltar para cima do telhado” paterno implica uma visualização não só do que está ao redor, mas também do que está adiante, além, até onde os olhos e a imaginação podem alcançar. Daí infere-se que o artista, através da obra, deve ser capaz de trazer à tona uma dimensão humana ampla, na qual se descortine o homem em essência. “Tocar a bandurra, falar, exprimir-se” significa, de igual modo, evocar as raízes, manifestando-se de uma forma singular, pois somente assim, mediante uma expressão autêntica, genuína, pode o artista suscitar interesse ao público. Desse reconhecimento e valorização das origens, desse desejo de expressar-se com autenticidade, a ficção aquiliniana dá sobejas provas, transfigurando um telurismo original, uma linguagem opulenta, uma visão inovadoramente realista do humano no modo como concebe e põe em ação suas personagens.

Firme em suas convicções estéticas, Aquilino reitera, quase a modo de advertência: “O escopo da literatura, bem entendido, não se confina no papel platônico, arte pela arte”, porque, em seu ponto de vista, como vimos, “a literatura é uma sorte de catalizador do facto social pelo que envolve de informação, impulsionamento, construtura.” (RIBEIRO, 1960, p. 70). Infere-se, assim, que, para escritor beirão, a criação literária não deve ser pensada como uma arte sem finalidade, gratuita em si mesma. Seu pensamento, em nossa compreensão,

descarta o ideal utópico de uma arte descomprometida, reivindicando, para a literatura, uma finalidade outra que não o simples diletantismo, na medida em que a linguagem literária se revela como forma de desvelamento da realidade. A esse propósito, é expressiva uma sentença que nos faz recordar o consabido preceito horaciano do *dulce et utile*: “a leitura é uma forma de ensinância sem deixar de ser uma diversão.” (RIBEIRO, 1960, p. 78).

Convém esclarecer, no entanto, que pensar a literatura como “uma sorte de catalizador do facto social” não significa pensar a obra literária como mera reprodução de determinada circunstância social, mas, antes, como interpretação dela, uma vez que ela (a obra literária) “nasce num contexto social, como parte de uma cultura, num meio ambiente.”, mas “é oblíqua a relação entre a literatura e a sociedade” (WELLEK e WARREN, 1971, p. 131, 133). Assim, nessa perspectiva, a criação literária mantém liames com uma realidade matriz que a envolve e que nela penetra através do olhar filtrado do autor, e nisto consiste sua obliquidade, na reelaboração de uma realidade, ou, antes, na invenção, por meio do trabalho criativo do escritor, de uma nova realidade que parte de uma outra já conhecida.

É essa consciência, portanto, que flagramos no autor de *Mina de Diamantes* quando reivindica uma responsabilidade social para a obra e para seu criador. Este, tendo assumido o papel de interventor no mundo, não pode permanecer alheio à realidade circundante, mas deve capturar suas nuances e moldar essa matéria a fim de criar uma nova realidade, que será, ulteriormente, reconfigurada pelo leitor. Assim procedendo, “o escritor não se limita a ser influenciado pela sociedade: o escritor influencia a sociedade”. (WELLEK e WARREN, 1971, p. 127). Somente assim, e sem trair “o gênio que lhe é próprio, a sua índole, a sua raça”, o escritor pode levar a cabo o exercício do “grande ministério que lhe cabe dentro de uma sociedade consciente e solidária” (RIBEIRO, 1960, p. 73).

Em suma, pelas declarações examinadas, a concepção de literatura transparece, na visão aquiliniana, de maneira clara e muito consciente, indicando, até certo ponto, uma relação entre autor e obra. Não se quer dizer aqui, ratificamos, que a obra se explica pela vida do autor, a modo de biografismo ou de determinismo, pois o que ocorre não é simples relação de causa e efeito, nem simples transcrição de sentimentos e experiências pessoais, porquanto a obra não consiste em mera reprodução da vida. Todavia, não se pode menosprezar as declarações, avaliações, concepções emitidas pelo escritor, uma vez que estas, a nosso ver, podem lançar luz sobre determinados aspectos de sua obra. Por conseguinte, “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). Assim, ora mais explícita, ora mais implicitamente, nas entrelinhas, nas opções de escrita, nos recursos adotados, é possível captar idiosincrasias,

particularidades estilísticas e mesmo sinais de posicionamentos ideológicos, que podem servir como elementos elucidativos para a compreensão da produção literária em análise.

Portanto, com a maior parte de sua produção concentrada na primeira metade do século XX, Aquilino Ribeiro não se furtou a fazer considerações acerca de sua própria obra e das influências recebidas, nem de enunciar suas concepções de literatura e de arte. Definindo-se como um obreiro das letras e abraçando com profunda seriedade o ofício de escrever, pronunciou-se sobre vários de seus textos, sobre a opinião crítica e sobre o que pensava da missão de ser escritor.

Considerando o estuante caudal de sua produção, Taborda de Vasconcelos (1965, p. 16) afirma que Aquilino Ribeiro realizou uma verdadeira síntese das coordenadas por vezes divergentes de seu tempo. Síntese que resultou pessoal e autônoma pela temática, pela exaltação dos instintos postos em liberdade, pelo entrecruzamento mesmo de aspectos explorados em sua prosa, como o ceticismo, o primitivismo regionalista e o poder de evocar a emoção.

Uma consciência aguda das dificuldades de ser escritor em sua pátria leva Aquilino a afirmar: “Em Portugal há ainda um pouco de prevenção contra um ofício que mal sustenta o obreiro. [...] O escritor desdobra-se habitualmente, em manga de alpaca.” Apesar disso, no auge de sua carreira artística, ele pode dizer: “Hoje sou só romancista. [...] Vivo das letras, o que me dá muita honra.” (RIBEIRO, 1960, p. 60).

Em virtude de sua personalidade autêntica e de seu ideal de originalidade, assim acreditamos, Aquilino não se alinha especificamente a nenhuma das correntes literárias em voga na sua época, optando por seguir um caminho próprio, em consonância com seus propósitos de escrita, sem se dobrar a apelos de outrem: “Não me dirijo de preferência a esta ou àquela classe”, “Nada me fará sacrificar aos gostos nem aos caprichos do público” (RIBEIRO, 1960, p. 55). E acrescenta: “Sempre me esforcei em não me parecer com os demais, não trazer gravata de que visse segunda de mesmo padrão, de não pensar como o geral, sobretudo de não escrever como os infinitos Félix Pereira de nossa acreditada praça.” (RIBEIRO, 1963, p. 16). Assim, embora sendo contemporâneo dos escritores modernistas da Geração de *Orpheu* e da *Presença*, o escritor beirão coloca-se, por assim dizer, conforme observa Graça Videira Lopes (2007), numa espécie de “posição à margem” ou paralela. Seus caminhos literários, suas opções estéticas, suas escolhas políticas e sociais não se identificam com os daqueles; os rumos traçados parecem correr paralelos, com pouco ou nenhum contato.

A título de exemplificação, Aquilino publica seu primeiro livro, *Jardim das Tormentas*, em 1913, dois anos antes do surgimento da revista *Orpheu* (1915), encabeçada pelos jovens modernistas Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro. Este último

publica *A Confissão de Lúcio* em 1914, enquanto *A Engomadeira*, de Almada, é lançado em 1917, seguido pelos primeiros poemas de Pessoa (*Antinous* e *35 Sonnets*), em 1918, ano em que sai o segundo livro de Aquilino (*A Via Sinuosa*). Quando vêm a lume os *English Poems I e II*, de Pessoa, em 1921, já haviam sido editadas, nos dois anos anteriores, a terceira (*Terras do Demo*) e a quarta (*Filhas de Babilônia*) produção aquiliniana. Apesar da concomitância de existências e de publicações, notamos que Aquilino não se integra ao grupo dos idealizadores do Orphismo, os quais, por seu turno, parecem ignorar as publicações do escritor beirão. O fato é que não ocorrem referências mútuas, nem sequer menções públicas de uma parte ou de outra, de modo que, conforme observa Lopes (2007, p. 5), apresentam-se como “entidades culturais autónomas, ‘gavetas’ distintas da história literária e cultural do século XX português.” No que tange às referências literárias e opções estéticas, enquanto Aquilino tem em Anatole France uma de suas maiores influências (o qual, diga-se de passagem, é execrado por Álvaro de Campos no “Ultimatum”), Pessoa e seus companheiros aclamam Filippo Marinetti, cujos princípios futuristas foram compreendidos por aquele, mas não aderidos. Além das diferenças estéticas, podem ser salientadas outras, de ordem social e política, as quais punham, de um lado, jovens lisboetas (formados no meio urbano) de condição econômica mais abastada, adeptos de posições políticas aristocráticas e monárquicas, e, de outro, um beirão (filho do ambiente rural), de origem mais modesta e militante da causa republicana, atiçada por seus ímpetos anárquicos. Por tais divergências, podemos inferir que “O mundo onde se movia o jovem Aquilino não era o mundo onde se moviam os igualmente jovens protagonistas da Geração do Orpheu.” (LOPES, 2007, p. 7). Quanto à *Presença*, embora tenha produzido e publicado várias obras durante o tempo em que vigorou o periódico (que teve duas fases, 1927-1938 e 1939-1940), estando em voga o movimento presencista, Aquilino não declara adesão às premissas estéticas do grupo reunido em torno da revista, ainda que sua produção tenha recebido reconhecimento público de José Régio (principal idealizador do Presencismo), que também lhe teceu críticas.

Contudo, a individualidade artística do escritor, que segue uma postura personalista guiada pelo propósito de originalidade, não significa que não tenha assimilado e assumido influências durante sua formação e trajetória literária, pois, conforme comentamos alhures, ele mesmo admite ter sido influenciado. Como veremos, a seguir, Guimarães Rosa também traça um percurso próprio, que tem prova maior no caráter peculiar evidente em sua obra, marcada, entre outros aspectos, pela inventividade linguística e imaginativa, pela sensibilidade no trato com a palavra e com a representação do humano, pela maestria no domínio da matéria multicultural que salta de suas páginas.



### 2.3 Guimarães Rosa: a escrita como responsabilidade e o amor pelo homem e pela Língua

Adiantamos, de modo breve e diluído, nos tópicos anteriores, certos aspectos acerca do posicionamento de Guimarães Rosa enquanto escritor/artista e acerca de sua obra, os quais queremos retomar a fim de desenvolver algumas considerações, a nosso ver, pertinentes para uma melhor compreensão desses aspectos e da produção literária rosiana.

Dissemos atrás que, semelhantemente ao que ocorre em relação a Aquilino, em Rosa, a memória constitui-se como recurso relevante e significativo para o processo de criação. Tal fato é sugerido, por exemplo, na carta escrita pelo autor a João Condé e que passou a funcionar como prefácio em algumas edições de *Sagarana*. Nesse texto, o escritor mineiro afirma ter passado “horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha *lembrança*, ‘revendo’ paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso.” (ROSA, 1984, p. 9, grifo nosso). A postura descrita pelo autor, ou seja, o ato de se isolar a fim de recordar vivências do passado, indica, por si mesma, o estatuto de importância atribuído à memória para a atividade criativa. O papel atuante desse elemento é evocado não apenas pelo vocábulo destacado, mas pela série de imagens aludidas pelo escritor, as quais fazem referência ao passado, às vivências experimentadas por ele, à sua relação com a cultura sertaneja, com o homem do sertão (aí representado pelo vaqueiro), com o espaço (a terra), com os animais (o gado), ou seja, com os elementos que afinal constituem a matéria de suas histórias. É a memória que possibilita ao escritor “rever” as paisagens conhecidas na infância, e esse verbo, destacado por ele próprio, chama a atenção para o aspecto visual tão ricamente explorado em suas narrativas e que salta aos olhos do leitor logo na história que abre a obra de estreia, a qual, aliás, Rosa declara ter sido “sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos” (ROSA, 1984, p. 9).<sup>17</sup>

As palavras do autor evidenciam, ainda, uma identificação com o lugar de origem, perceptível no emprego do pronome possessivo “minha” junto ao substantivo “terra”, lugar escolhido como “terreno” para suas histórias, “o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra,

---

<sup>17</sup> Com efeito, em “O burrinho pedrês”, narrativa que abre *Sagarana*, deparamo-nos com trechos nos quais a técnica narrativa, através da descrição minuciosa e precisa, leva-nos a visualizar, quase a presentificar, poder-se-ia dizer, as cenas narradas, como ocorre, por exemplo, nos momentos em que o narrador descreve a aparência das inúmeras espécies de bois dos currais observados por Sete-de-Ouros em frente ao casarão da fazenda do Major Saulo: “Sós e seus de pelagem, com as cores mais achadas e impossíveis: pretos, fuscões, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrosos, alaranjados; castanhos tirando a rubro, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores” (ROSA, 1984, p. 19).

a gente, bichos, árvores.” (ROSA, 1984, p. 8). As afirmações do escritor mineiro traspassam o objetivo de justificar a escolha do cenário e deixam transparecer uma relação, a um só tempo afetiva e lúcida, com o espaço eleito para a ambientação e para a ação das personagens de suas histórias. O sentimento de pertença indicado no trecho em questão será frequentemente reafirmado pelo autor e, conforme ele próprio depõe, será sempre evocado em seu ato criador: “nasci em Cordisburgo, uma cidadezinha não muito interessante, mas para mim, sim, de muita importância. [...] sou mineiro. E isto sim é o importante, pois quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo.” (LORENZ, 1991, p. 65).

Esse mesmo sentimento, percebemo-lo em Aquilino Ribeiro. Se Rosa mostra ter fincado suas raízes no sertão mineiro, centro de sua ficção, Aquilino mostra seu apego à aldeia beiroa, cenário vital para a mundividência que se descortina em grande parte de suas páginas. O contato com outras culturas, o conhecimento de outros povos, as experiências com espaços outros tidos, por vezes, como mais “civilizados” que o mundo rural do sertão ou da serra, não suplantaram nesses autores o “compromisso do coração”, não lhes obstaram o reconhecimento do valor humano e da riqueza natural do mundo onde cada um nasceu e gestou seu imaginário, elementos transfigurados com maestria em suas obras.

Consideramos expressivo o fato de Guimarães Rosa conceber o ato de rememoração como parte efetiva de seu processo criador, daí chamarmos a atenção para esse aspecto. Essa compreensão, a nosso ver, é chancelada, por exemplo, pelas palavras dirigidas a Condé quando, referindo-se às escolhas acerca do gênero, do estilo, da linguagem, do cenário, da matéria, enfim, afirma: “Aqui, caro Condé, findava a fase de premeditação. Restava agir.” (ROSA, 1984, p. 9). Logo em seguida, como se referindo à ação (ao ato mesmo de criar), o autor faz a declaração acima transcrita e comentada. A estratégia de se valer do “visto”, do “ouvido”, do “vivido”, que destacamos, no tópico anterior, em relação a Aquilino Ribeiro, é reafirmada por Rosa em declarações posteriores, como aquelas que são feitas, em 1965, no diálogo com Lorenz, quando questionado sobre o que o teria levado a se tornar escritor:

nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias [...]. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. [...]. Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. [...] Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. (LORENZ, 1991, p. 69).

No excerto, fica evidente a relação entre memória e criação, e mesmo entre vida e ficção, uma vez que o autor menciona não somente a vivência de audição das histórias contadas pelos mais velhos, a modo de transmissão oral, mas também o fato de ter crescido em um mundo que pode, por vezes, “se assemelhar a uma lenda cruel”, “um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real”, estabelecendo, portanto, um elo entre a realidade vivida e o imaginário, a ponto quase de os dois planos se misturarem, se confundirem. A esse propósito, são significativas outras afirmações feitas durante a mesma conversa: “às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo”<sup>18</sup>, e “Quando escrevo, repito o que vivi antes” (LORENZ, 1991, p. 71, 72).

A relação na qual insistimos é abonada também por Sandra Guardini Vasconcelos (2008) em estudo que discute certas condições históricas que, para além de aspectos biográficos, teria possibilitado a Rosa a “situação peculiar” de ter sido ao mesmo tempo “um homem do sertão e um cidadão do mundo”. Às primeiras páginas de seu ensaio, a pesquisadora afirma: “*Sagarana*, desde sua primeira versão como *Sezão*, pronta já em 1937, se constituiu em grande parte de materiais organizados pelo trabalho da memória.” (VASCONCELOS, 2008, p. 382). Assim, a memória do escritor mineiro, prenhe de potencialidades ficcionais, foi alimentada pela oralidade, pela poesia popular das cantigas entoadas e dos causos contados pelos vaqueiros, e oportuna e voluntariamente evocada por ele no momento de ação aludido na carta a Condé. Tal procedimento alinha-se, portanto, à proposição de Maingueneau (2006) ao condicionar a atividade criadora à memória. Essa ideia é tão fortemente abraçada por Guimarães Rosa que ele não confia apenas na capacidade armazenadora de sua mente. Para não correr o risco de perder palavras, cores, sons, imagens, tudo enfim que lhe pudesse ser útil no processo criativo, ele munia-se de cadernos, folhas e outros suportes que servissem para anotação, a fim de registrar, ora escrevendo, ora desenhando, o que poderia ser usado posteriormente na

---

<sup>18</sup> Quando lemos essa afirmação pela primeira vez, veio-nos, instantaneamente, à lembrança o processo pessoal de criação dos heterônimos e pensamos, vagamente, naquele momento, na possibilidade de uma aproximação. Mais tarde, tomamos conhecimento de um interessante texto de Walnice Nogueira Galvão, intitulado “Heteronímia em Guimarães Rosa”, publicado, juntamente com outros ensaios, no volume *Mínima mímica* (2008), no qual, elencando os pseudônimos anagramáticos adotados pelo escritor mineiro, a pesquisadora afirma: “Mas Soares Guimaraes, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim, Romaguari Sães, João Barandão são personas de poetas envergonhados. Embrões em clamor por reconhecimento, no negaceio de máscaras e disfarces em que se entremostam, ocultando-se e se desvelando.” (GALVÃO, 2008, p. 178). A nosso ver, além de se tratar de um exercício poético, essa heteronímia embrionária (tímida se comparada à proposta pessoana) não deixa de ser também uma maneira de afirmar o papel fundamental do autor na confecção de seus seres ficcionais, uma vez que os nomes criados por Rosa para identificar seus poetas inventados remetem, em sua maioria, a seu próprio nome. Ademais, essa engenhosidade rosiana reforça a ideia de pluralidade de vozes, da multiplicidade de discursos que compunham a irrequieta imaginação do escritor-diplomata e sua caudalosa dicção literária, a qual é, a um só tempo, prosa e poesia.

gestação de suas estórias: “E a prova está em que tenho montes de cadernos com relações de palavras, de expressões. Acompanhei muitas boiadas, a cavalo, e levei sempre um caderninho e um lápis preso ao bolso da camisa, para anotar tudo o que de bom fosse ouvindo – até o cantar de pássaros.” (SARAIVA, 2000, p. 31).<sup>19</sup>

É pertinente observar que o recurso à memória para fins ficcionais ou narrativos também se manifesta recorrentemente nas personagens de Rosa, ou seja, suas criaturas também (re)criam, contam histórias valendo-se das lembranças, como o prova exemplarmente Riobaldo. Em sua ânsia de contar, quase que a modo de purgação ou de tentativa de resgate, de remissão da culpa, o antigo jagunço serve-se da memória, das lembranças, para reconstituir ou, antes, recriar o vivido, embora o faça de modo fragmentado, entrecortado, caótico: “Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não...”, “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (ROSA, 2006, p. 11, 21). A fala da personagem exprime a dificuldade em organizar as lembranças para contar, daí fazer declarações ao longo do relato dizendo que contar é algo muito dificultoso.

Mas o antigo jagunço não é o único. Vários são os contadores de estórias criados por Guimarães Rosa – antes e depois do monumental romance –, os quais multiplicam o gesto de seu criador. Ainda no espaço ficcional do *Grande sertão*, o próprio Riobaldo compartilha a função narrativa com outras personagens, entre os quais encontra-se o Jõe Bexiguento, por exemplo, que conta ao protagonista o caso de Maria Mutema e Padre Ponte, estória que é recontada por Riobaldo a seu interlocutor imediato e a nós leitores. Contudo, já em *Sagarana*, podemos flagrar o veio criativo caracterizador de alguns de seus seres ficcionais. Esse aspecto destaca-se em Lalino Salãthiel, o qual, caracterizado por um destacado pendor imaginativo, sobretudo quando se trata de criar pretextos para se livrar do trabalho ou diminuir maximamente sua carga, suscita a curiosidade do patrão, Seu Marra, inventando enredos de peças teatrais das quais teria ouvido apenas os títulos: “– Bem, seu Laio. Vamos sentar aqui nestas pedras e você vai me contar a peça. Agora não tem outro jeito. Mas Lalino não se aperta: há atualmente nos seus miolos uma circunvoluçãozinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos, e tanto

---

<sup>19</sup> Além de testemunhos registrados em entrevistas, a postura de querer documentar, de anotar tudo que pudesse servir de matéria-prima para a composição de seus trabalhos literários, ficou também registrada na correspondência pessoal do autor, como, por exemplo, nas cartas enviadas ao pai, Florduardo Rosa, a quem pede registros de matéria referente à tradição oral: “Também, sempre que se lembrar de cantigas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerros. Estou escrevendo outros livros. Lembro-me de muita coisa interessante, tenho muitas notas tomadas, e muitas coisas eu crio ou invento, por imaginação.” (ROSA, V., 2008, p. 243).

melhor.” (ROSA, 1984, p. 91). Miguel, de “Buriti”, novela inicialmente enfeixada na coletânea *Corpo de baile*, vinda a lume no mesmo ano de *Grande sertão*, 1956, é outra personagem rosiana que se ampara na memória para dar a conhecer ao leitor pelo menos parte do relato ficcional. Comentando esse aspecto, Luiz Roncari (2013, p. 16) esclarece que “Toda a primeira parte da novela ‘Buriti’ é composta praticamente pelas lembranças de Miguel [...] Ele a compõe misturando as informações e versões iniciais que recebeu de Nhô Gualberto Gaspar sobre o lugar e as pessoas do Buriti Bom com o que ele próprio pôde observar diretamente”. A memória constitui-se, assim, como expediente narrativo relacionado à composição das personagens, participando de sua configuração e da estruturação do relato. Mas, se esse relato é filtrado pela perspectiva da personagem, deve-se ter em mente que tal recurso constitui-se como estratégia do autor, “que usa de toda a sua capacidade de artifício e destreza para compor, com uma linguagem opaca e intencionalmente abstrusa, uma teia de figuras enigmáticas” (RONCARI, 2013, p. 21).

Quando nos referimos à relação memória-criação, não pretendemos defender, obviamente, uma concepção de obra literária como rigoroso aproveitamento de circunstâncias vivenciadas pelo escritor ou como simples transposição de lembranças acerca de acontecimentos da vida. Sabemos que a memória é, por sua própria natureza, recriadora. Trata-se, antes, de uma operação que une o vivido e o imaginado, imbricando-os no tecido textual. Nesse sentido, a nossa compreensão assemelha-se à de Cecília de Lara (1996, p. 18) quando salienta a liberdade de criação como transfiguradora daquilo que é captado pelos sentidos, “que emerge do mundo interior do artista revitalizado com sopro pessoal, integrando-se aos demais frutos da imaginação”, principalmente em se tratando “de matéria da memória, submetida à ação do tempo e das experiências posteriores, que influem na visão do vivido.” Ciente disso, e buscando o que chamou de “verdadeira poesia”, Guimarães Rosa afirma: “Por isso, retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois *quem escreve estes assuntos é a vida* e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*.” (LORENZ, 1991, p. 70, grifo nosso). Essas palavras do autor validam a ideia de que é da vida que ele retira a matéria de suas histórias, pensamento esse que é convalidado logo em seguida, quando, à mesma página, acrescenta: “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais *se unem a ficção poética e a realidade*.” (LORENZ, 1991, p. 70, grifo nosso).

O pensamento enunciado pelo autor do *Grande sertão*, cuja obra, sem dúvidas, logrou êxito na tentativa de unir os dois elementos por ele mencionados, converge para a ideia de Maingueneau (2001) acerca da “difícil união” entre vida e obra, e para o que Aran (2014), amparada em Bakhtin, afirma sobre a necessidade de o artista considerar a vida na elaboração

do objeto estético. Assim, em consonância também com a proposição bakhtiniana, Rosa, pelo que vivenciou e compreendeu na arte, parece ter conseguido alcançar a união substancial entre arte e vida, de modo que sua obra não resultou trivial, muito menos estéril, como provam-no os incontáveis trabalhos críticos produzidos, sob as mais diversas perspectivas, e os que ainda se estão a produzir, diante das inquietações inquiridoras suscitadas pelo conjunto de sua obra.

Sem dúvidas, foi árduo o caminho percorrido pelo autor até chegar ao resultado final de cada obra sua. O senso contundente de responsabilidade, o compromisso assumido com o humano e a consciência aguda da seriedade exigida pela atividade criativa levam-no a trabalhar incessantemente na feitura de seus textos, buscando avidamente aperfeiçoá-los, burilando, remexendo, refazendo as palavras, como quem deseja, à maneira flaubertiana, alcançar *le mot juste*, a fim de atingir o objetivo pretendido: “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.” (MEYER-CLASON, 1969, p. 107).

A declaração feita ao seu tradutor alemão sintetiza simultaneamente a inquietação e a ambição de Rosa de penetrar no território esconso ou absconso do ser humano, da vida. E o que essa tentativa consegue é sublinhar repetidamente os paradoxos desse terreno movediço, instável. Algumas fórmulas utilizadas pelo narrador-protagonista do *Grande sertão*, por exemplo, servem a contento para ilustrar o caráter paradoxal e “perturbante” dessa realidade perscrutada pelo autor, como a que diz: “É, e não é.” ou, generalizando, “Tudo é e não é.” (ROSA, 2006, p. 11). O exemplo da mandioca mansa e da mandioca brava, exposto por Riobaldo ao seu interlocutor, funciona como metáfora associável a esse pensamento. Explicando que um mesmo “chão” pode “dar” as duas espécies da planta, o narrador questiona: “Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada – motivos não sei [...] E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isto é?” (ROSA, 2006, p. 11). O protagonista procura, através do conhecimento prático de homem do sertão, exprimir suas incertezas diante da vida, ou suas dúvidas perante a realidade de aspectos que lhe parecem inexplicáveis ou absurdos. Em sua atitude reflexiva/especulativa, Riobaldo parece repetir o gesto de seu criador na sôfrega tentativa de desvelar um pouquinho das incógnitas do mundo, da vida. Gesto esse reiterado, para dar outro exemplo, por aquele inquieto e inquietante narrador-personagem do saboroso conto “O espelho”, constante no volume *Primeiras Estórias*, o qual, na tentativa de captar as mais diversas nuances de sua imagem ao espelho, questiona-se acerca de sua (nossa) própria existência. Esse caráter inquisitivo ou indagador inerente à obra

rosiana e observável em várias de suas personagens é assinalado por Óscar Lopes, em texto de 1966, nos seguintes termos:

Com efeito, em todas as narrativas de Guimarães Rosa se sente uma profunda e original meditação, tanto mais impressionante quanto maior a simplicidade de dados a que recorre. [...] O narrador é quase sempre, virtualmente, um sertanejo dentro de cuja experiência e linguagem metaforizada o autor faz caber uma ponderação de alcance universal sobre realidades e destinos concretos. (LOPES, 1967, p. 13).

Notamos, na fala do crítico, não somente o destaque conferido ao aspecto acima comentado, mas também a alusão ao arbítrio do autor na composição de seu texto, ao seu papel ativo na criação, à liberdade de procedimentos para o alcance dos efeitos pretendidos. Ele, o autor, é o responsável por inserir em suas personagens o ato de ponderação, por caracterizá-las com essa atitude, com esse traço de personalidade, conferindo-lhes voz e ação na realidade criada pelo universo ficcional. Trata-se daquela organização do material linguístico, da preparação dos aspectos esquemáticos, referida por Rosenfeld (2011, p. 43), relacionados sobretudo “ao comportamento e à vida íntima das personagens”. Por meio da precisão da palavra – ideal almejado por Rosa –, do ritmo e do estilo, o autor confere relevância ao mundo imaginário por ele projetado.<sup>20</sup>

A inquietação gerada pela incerteza, pela dúvida, associada à reflexão, é aspecto que se destaca na obra de Guimarães Rosa, comparecendo frequentemente em suas narrativas e apresentando-se na caracterização de algumas de suas personagens, como aquelas acima apontadas. Esse aspecto, segundo compreendemos, relaciona-se a um procedimento realizado por Rosa com vistas a um efeito que, em nosso entender, faz parte do projeto estético do autor, tendo em vista o cosmos literário por ele criado. Referimo-nos a um princípio indicado pelo escritor em uma de suas missivas a Curt Meyer-Clason, remetendo-se a certa passagem da tradução italiana de *Corpo de Baile* feita por Edoardo Bizarri, quando esclarece: “Deve-se tomar o ‘braças-e-meia’ como *indeterminado*. Sai-se do lógico, do real, ou do ‘aritmético’ (‘de três metros a menor’) – para o vago, o *indeterminado*, o ‘algébrico’” (ROSA, 2003, p. 207, grifo nosso). O desejo do autor, portanto, era criar, por meio do meticuloso manuseio das palavras, um efeito de indeterminação. Não lhe interessava dizer diretamente, preferia o vago, o impreciso, a sutileza da sugestão, deixando o sentido subjacente, a fim de materializar sua poética do “indeterminado”.

---

<sup>20</sup> Na carta dirigida a João Condé, ele confessa: “Aí, experimentei o meu estilo, como é que estaria. Me agradou. De certo que eu amava a língua. Apenas, não a amo como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira. [...] Um ideal: precisão, micromilimétrica.” (ROSA, 1984, p. 8).

Por conseguinte, certamente comungando dessa percepção, Óscar Lopes (1967, p. 17) aponta como uma das “maiores qualidades desse estilo tão poético” de Rosa a “precisão que consiste em dar por forma imprecisa um pensamento que, como dado imediato, é impreciso, em vez de o mascarar de pseudoprecisão.” Em outros termos, o crítico destaca o fato de o escritor lograr exprimir com exatidão uma ideia imprecisa por meio de uma solução formal também imprecisa. Ou seja, mercê de uma notória habilidade em lidar com o léxico, que ele defendia ser fruto de “trabalho, trabalho e trabalho!” e não de uma presumida “genialidade”, o criador de *Diadorim*, em sua tenaz busca pelo “impossível”, pelo “infinito”, mostra, na língua e através dela, seu “à vontade no incompreensível”.<sup>21</sup>

Outrossim, o aspecto da indeterminação é realçado também por João Adolfo Hansen, que a compreende como produzida conscientemente mediante os jogos de linguagem, os procedimentos técnicos, os expedientes retóricos empreendidos pelo autor, constituindo-se como objeto inventado por seu ponto de vista. Assim, sob essa perspectiva, “Na ficção de Rosa a forma produz indeterminação”, “evidencia a posição autoral” e “se evidencia como resultado do projeto de pôr em cena as matérias sociais, orais e escritas” (HANSEN, 1997, p. 58, 63). Compreendemos, por nosso turno, que os índices de indeterminação presentes na ficção rosiana, não raro relacionados à atitude reflexiva provocada pela dúvida, são pensados e construídos pelo autor através de sua exímia capacidade de elaboração linguística, do tratamento acurado com o idioma, sua principal ferramenta, da seleção cuidadosa do léxico, valendo-se do vasto conhecimento acerca da língua portuguesa e de várias outras, para ordenar a matéria de suas estórias, criando os efeitos desejados. E é a constatação desse processo “alquímico” operado por Guimarães Rosa que leva Alfredo Bosi (1974, p. 482) a afirmar, referindo-se ao aparecimento do *Grande sertão*: “começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica.”

Devemos ter em conta, no entanto, que o bem-sucedido efeito estético alcançado pelo autor de *Tutameia* deve-se, em grande medida, à sua repulsa pelo lugar-comum, à aversão aos clichês em literatura, conforme enfatizava, e este é outro ponto de concordância com Aquilino Ribeiro, que também declarava seu desejo de revitalização da língua e seu horror a fórmulas literárias, defendendo reiteradamente o ideal de originalidade. Quanto a Guimarães

---

<sup>21</sup> Os termos e expressões destacados entre aspas encontram-se na conversa do escritor com Günter Lorenz (1991), em resposta a perguntas do seu interlocutor, conforme se segue: “Genialidade, sei... Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho!” (p. 82); “Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou buscando o impossível, o infinito.” (p. 81); “O escritor deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito” (p. 89).



Rosa, a ojeriza em relação ao uso desgastado das palavras é expressa desde sua publicação de estreia. Na carta a João Condé, ele escreve: “E riqueza, oh! riqueza... Pelo menos, impiedoso, *horror ao lugar-comum*; que as *chapas* são pedaços de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são *taperas* no território do idioma.” (ROSA, 1984, p. 8, grifo nosso). No trecho, como podemos observar, os termos “chapas” e “tapera” são empregados como sinônimos de “lugar-comum”, com a função de enfatizar o “horror” ao convencional. O primeiro pode ser entendido na acepção de forma, peça matriz a partir da qual se reproduzem outras iguais, enquanto o segundo remete à imagem de casa arruinada e pobre, conotações que se opõem frontalmente ao anseio do escritor pela novidade e pelo cultivo da riqueza linguística, por isso ele utiliza as sugestivas metáforas da corrupção e do pecado (podendo ambas assumirem também o sentido de “vício”), associando-as aos clichês presentes na linguagem literária.

Acrescente-se que a aversão do escritor mineiro, assim como ocorre no escritor beirão, não se restringe ao uso do léxico, mas se estende aos preceitos literários limitadores até então vigentes, por isso, antecedendo o trecho acima destacado, ele diz:

Rezei, de verdade, para que *pudesse esquecer-me*, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições — no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe (ROSA, 1984, p. 8, grifo nosso).

A expressão por nós grifada acentua, a nosso ver, a postura de Rosa em não querer se submeter a regras inibidoras da criatividade artística, pensamento que é reforçado pela imagem sugestiva recuperada pelo autor a partir do escritor francês por ele citado. O “rio sem margens” pode ser compreendido nesse contexto, assim pensamos, como metáfora do projeto estético que começava a ser traçado com *Sagarana* e também da língua original ou universal buscada pelo escritor. Tendo em vista a “ausência de margens”, trata-se de um empreendimento arrojado, porquanto abrangente, integrador, aglutinante, assimilador dos mais diversos elementos e fontes, congregando-os e fazendo coexistirem na conformação da obra literária. A sentença “na panela do pobre, tudo é tempero”, por nós conhecida/compreendida como um ditado do homem sertanejo, ratifica essa ideia da amplitude do texto rosiano. Segundo André Jolles (1976), o provérbio ou ditado encerra uma conclusão proveniente da experiência, de modo que a sabedoria é uma de suas propriedades constantes. Assim, a experiência do sertanejo pobre leva-o a concluir que, para contornar a fome, é preciso se valer de todo ingrediente que esteja disponível para temperar a panela. Rosa captura, então, o sentido enunciado pela sabedoria popular para afirmar o caráter múltiplo e aberto (às mais variadas contribuições) da

matéria-prima e das fontes que entram a fazer parte de sua criação. Algumas considerações de Marli Fantini, acreditamos, sintetizam a contento a ideia que estamos a expor. A pesquisadora afirma que Rosa conjuga,

em sua escrita, diferentes formas de conhecimento e formações discursivas de prestígio diferenciado (oral, escrito, popular e erudito, saber mitopoético e saber epistemológico, intuição e razão) [...] ela encena processos de conversação entre várias línguas, entre distintos planos temporais e formações culturais produzidos em âmbito regional, nacional e universal. (FANTINI, 2003, p. 30).

Com efeito, a formação plural, diversificada, do escritor, resultante do amálgama de um espírito curioso e investigativo, das configurações sociais e culturais do ambiente onde nasceu e cresceu, dos estudos acadêmicos, do conhecimento de outras línguas além do vernáculo, das experiências profissionais como médico e como diplomata, dos constantes trânsitos, seja em incursões pelo sertão mineiro e adjacências, seja nas viagens internacionais, cria possibilidades para a configuração do mosaico que constitui sua obra, em que essa série de elementos (e outros mais) figura como ingredientes ou “tempero” não de uma “panela”, mas de um verdadeiro caldeirão de cultura. Destarte (desta arte), podemos afirmar, apropriando-nos de termos bakhtinianos, que Guimarães Rosa deixa transparecer em sua produção um efetivo plurilinguismo, na medida em que promove o diálogo, ou a “conversação”, no dizer de Fantini, entre as mais diversas vozes que comparecem em seus textos. Desse modo, tendo em mente ainda a dicção bakhtiniana, as obras de Rosa não só emergem “num contexto cultural saturado de significados e valores” como materializam e expressam um contexto dessa natureza (plural, polifacetada), além de figurarem como “ato responsivo”, como “tomada de posição”, como ato humano avaliativo dentro dele, uma vez que mostram o posicionamento (reacionário, num sentido otimista de inconformismo, de se contrapor, por insatisfação, ao estado de coisas vigente, inclusive com o modo como a língua era até então trabalhada na composição do texto literário) de seu autor. Essa pluralidade de fontes e de vozes relaciona-se, a nosso ver, à noção de transindividualidade que atrás reivindicamos para a obra literária, uma vez que o texto rosiano apresenta-se como objeto estético construído a partir de uma coletividade de vozes que o autor põe em diálogo e com as quais dialoga. Ciente de que sua tarefa não pode ser levada a cabo de modo solitário ou isolado e de que os elementos usados em seu trabalho são de propriedade coletiva, estão disponíveis para todos, ele declara: “meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros.” (LORENZ, 1991, p. 82) ou “A verdade é que a tarefa que me impus não pode ser só realizada por mim.” (SARAIVA, 2000, p. 31). Tais

afirmações, assim compreendemos, devem ser relacionadas não apenas ao fato de o escritor ser poliglota ou de precisar da colaboração de outras pessoas (para recolher dados, por exemplo, ou para traduzir seus textos), mas também à responsabilidade com o humano, ao “compromisso do coração” advogado por ele. Esse “compromisso do coração”, de caráter humanista, diz respeito ao pensamento de que o escritor pode servir ao homem por meio da língua, pode ajudá-lo através da palavra. Para Rosa, o bem-estar do homem, não depende apenas dos avanços que podem ser proporcionados pela ciência (como a descoberta de tratamentos ou curas para as doenças), mas também de que seja devolvido à palavra o sentido original. Em sua concepção, ao meditar sobre a palavra, o homem torna-se capaz de descobrir a si mesmo, porque, segundo seu lema, a linguagem e a vida são a mesma coisa, o idioma é a expressão da vida. Na compreensão de Rosa, é possível reconhecer na língua a impiedade e a desumanidade, por isso o escritor, enquanto alguém que se sente responsável pela palavra, pode ajudar o homem a vencer esses males.

Volvendo à aversão à qual nos referíamos, notamos que esta é ratificada pelo próprio autor, em momentos posteriores, a modo de justificar a revolução linguística detectada em suas obras, uma vez que confronta convenções literárias do período em que vem à tona. No diálogo com Lorenz, defendendo uma conservação do sentido da vida por meio da língua, Rosa associa a linguagem corrente ao lugar-comum, afirmando: “A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar idéias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária” (LORENZ, 1991, p. 88). Dessa maneira, ele entende que, para fazer literatura que possa perdurar, que tenha condições de despertar interesse mesmo depois de muito tempo, não resta outra alternativa, “cada autor deve criar seu próprio léxico”.

Em conversa com Arnaldo Saraiva, quase um ano antes de sua morte prematura, dizendo de seu desejo de capturar coisas vivas, o escritor afirma:

Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junto à minha *repulsa física pelo lugar-comum* [...] que me levou a outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva. Daí que eu não tenha nenhum preconceito em relação à criação linguística: eu quero aproveitar tudo o que há de bom na língua portuguesa, seja do Brasil, seja de Portugal, de Angola ou Moçambique, e até de outras línguas: pela mesma razão, recorro tanto às esferas populares como às eruditas, tanto à cidade como ao campo. [...] Porque eu nunca substituo as palavras a esmo. Há muitas palavras que rejeito por inexpressivas, e isso é que me leva a buscar ou a criar outras. E faço-o sempre com o maior respeito, e com alma. Respeito muito a língua. (SARAIVA, 2000, p. 30, 31, grifo nosso).

O trecho é elucidativo acerca da concepção de língua postulada pelo autor e acerca de seus procedimentos artísticos. A repulsa pelo lugar-comum está associada, portanto, ao

desejo de conferir mais plasticidade e vivacidade à língua, a fim de torná-la mais rica e mais bela, e, conseqüentemente, acrescentamos, mais apta para atuar no plano literário. Para isso, em sua compreensão, era necessário conceder ao idioma uma abertura tal que implicava a ausência de qualquer tipo de preconceito (inclua-se aí a atitude purista) em relação às suas potencialidades criadoras. Assim, num movimento que nos remete à proposta vanguardista de antropofagia, no que tem de assimilação, Rosa dispõe-se deliberadamente a “aproveitar” as máximas possibilidades oferecidas pelas diferentes variantes do Português e também por outras línguas. Pelo mesmo motivo, isto é, pela busca da língua flexível e bela (sua língua ideal), ele bebe – como Riobaldo, que, referindo-se a seu sincretismo religioso, diz tomar água de todo rio – de todas as fontes, seja na fala do povo, seja na dicção erudita, seja no ambiente urbano, seja no rural. Ratifica, pois, a pluralidade linguístico-cultural de seu projeto renovador e inovador. Ademais, o escritor assegura a seriedade de seu método, uma vez que não despreza palavras por acaso, antes, busca ou cria outras que mostrem mais expressividade, asseverando, contudo, seu respeito pela língua. Para ele, respeitar não é limitar, ao contrário, é expandir, dar liberdade. Esse respeito é, para o autor, sinônimo de amor, um amor que não prende, mas que liberta com um propósito criativo e multiplicador, semelhante ao princípio de fertilidade concedido ao casal genesíaco, se quisermos tomar uma imagem cultural milenar de cuja fonte Rosa também sorveu para dar corpo ao seu caudaloso rio linguístico. Esse amor declarado pelo idioma é anunciado, desde a publicação de *Sagarana*, nos seguintes termos: “De certo que eu amava a língua. Apenas, não a amo como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira” (ROSA, 1984, p. 8). E, recuperando ulteriormente essa imagem, ele diz acerca de sua relação com a língua:

É um relacionamento familiar, amoroso. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim (LORENZ, 1991, p. 83).<sup>22</sup>

A declaração do autor, além de indicar, mediante a imagem afetiva proposta, a necessidade de manter uma estreita familiaridade com o idioma, a fim de explorar suas virtuais potencialidades, ampliando-lhe sobremaneira as possibilidades de uso literário, aponta, sugestivamente, a incompreensão em relação ao seu pensamento linguístico e, por extensão, à sua proposta estética. Convicto, porém, de sua perspectiva e imbuído de agudo senso crítico, o

---

<sup>22</sup> Lendo a afirmação de Rosa, não pudemos deixar de lembrar da postura do casal Rosária e Isidro, protagonista do conto “À hora de vésperas” (*Jardim das Tormentas*), de Aquilino, e que vive amasiado, “sem se importar com o nó da estola e o os selos da lei”, porque, por ser pobre, não tem dinheiro para pagar a dispensa do parentesco e casar no eclesiástico (RIBEIRO, 1985, p. 129).

escritor mineiro, como quem “dá de ombros”, num gesto quase sarcástico, acentua sua despreocupação ou indiferença no que tange a tal postura, contrapondo-lhe a importância maior de sua “amante”. A esse respeito, é reveladora a opinião de Rosa sobre a relação entre autor e crítica. Em sua concepção, o crítico deve desempenhar o papel de mediador (“intérprete ou intermediário”) a fim de facilitar ou “permitir o acesso à obra” e, assim procedendo, auxiliar o escritor “a enfrentar sua solidão” (LORENZ, 1991, p. 75). O mau crítico, porém, figura, para ele, como uma espécie de pedra de tropeço, pois “é um demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade”, por achar “que deve servir a uma verdade só conhecida por ele”, é inimigo do escritor, “pois é inimigo dos descobridores, dos que procuram mundos desconhecidos” (LORENZ, 1991, p. 76). Opinião semelhante, teve Aquilino Ribeiro, que também se indispôs com certas recensões críticas de sua obra, enxergando nelas certos “intuitos malévolos”, sobretudo quando lhe aplicavam, em sentido pejorativo, o rótulo de “regionalista”, o que o levou a rebater-lhes em alguns de seus preâmbulos e em outros textos críticos.

Em relação a Guimarães Rosa, apresentando uma visão mais lúcida e apurada, se comparada às primeiras recepções críticas da obra rosiana, Antonio Candido vislumbra o longo alcance que *Sagarana* estava inaugurando, enfatizando sua autenticidade e prenunciando sua longevidade. Segundo sua observação, o escritor de Cordisburgo transcende “o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da ‘terra’)”, uma vez que a obra estreada se mostra “densa, vigorosa”, “talhada no veio da linguagem popular”, caracterizando-se “por um soberano desdém das convenções.” (CANDIDO, 2002, p. 188). As palavras entusiásticas do crítico, considerando sobretudo o aspecto linguístico, assinalam sua opulência e reiteram a postura anticonvencional do escritor.

É importante, no entanto, destacar que a elaboração linguística, meticulosamente pensada e argutamente usada pelo autor de *Corpo de Baile* para construir seu objeto artístico, não visa apenas notáveis efeitos verbais, nem se constitui como um simples meio ou como um fim em si mesmo. Para Guimarães Rosa, a língua é, sim, instrumento de trabalho, mas não se restringe a isso. Em seu ideal de buscar o impossível, o infinito, o autor vê na língua a chave ou “a porta” para a eternidade, ela é seu “elemento metafísico”, é “espelho da alma”, que deve refletir a existência do homem. Através da revitalização da língua, o escritor busca, no fundo, a ressurreição do homem, a renovação da vida e do mundo: “acredito no homem e lhe desejo um futuro”, “eu penso na ressurreição do homem”, “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”. (LORENZ, 1991, p. 78, 88). E, neste ponto, parece-nos que Rosa e Aquilino

se tocam mais uma vez, pois o desejo de renovar o mundo através da linguagem coaduna-se, a nosso ver, com aquela concepção de interventor no mundo reivindicada como tarefa pelo escritor beirão.

Sob a perspectiva rosiana, linguagem e vida equivalem-se, esta exprime-se por meio daquela, conforme esclarece: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só” e, acrescentando: “Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo ‘compromisso do coração’.” (LORENZ, 1991, p. 83, 84). A literatura de papel seria, conforme nossa compreensão, aquela que se restringe à superfície verbal, mostrando-se oca, vazia, infértil, ao contrário da comprometida com a vida, com o homem. Assim, na aspiração de “voltar à origem da língua”, sacudindo e rejeitando o uso corrente em sua concepção de arte, Rosa tem em mira um desejo: “Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original”, pois “a língua dá ao escritor a possibilidade de servir [...] ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem.” (LORENZ, 1991, p. 84).

Esse anseio por libertar o homem do peso da vida faz-nos recordar um dos valores literários postulados por Italo Calvino – escritor que, à semelhança de Aquilino e de Rosa, também resistiu ao empobrecimento da linguagem e defendeu o ofício de escrever – a serem preservados pelas gerações de escritores do atual milênio, a saber, a “leveza”, conforme pode-se depreender a partir da expressão por nós destacada. Sob esse ângulo, Calvino (1990, p. 39) concebe “a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver.”<sup>23</sup> Nesse sentido, podemos perceber, na produção de Rosa, assim como na de Aquilino, elementos indicativos dessa qualidade literária concebida como leveza, os quais se manifestam, em boa medida, no plano da linguagem, por meio da seleção vocabular, e na configuração das personagens, em sua caracterização, atitudes e comportamentos. Em nossa compreensão, a agilidade de movimentos corporais e a vivacidade da inteligência, por exemplo, notadas em Lalino Salãthiel e em Diamantino Dores, são indícios desse valor destacado por Calvino. Adeptos de uma filosofia de vida particular, ambos procuram se desvencilhar de pressões inerentes à vida humana, principalmente as de cunho social. Augusto Matraga, sob outra

---

<sup>23</sup> A convite da Universidade de Harvard, Italo Calvino proferiu, ao longo do ano letivo de 1985-86, um ciclo de conferências nas quais se dispôs a tratar de alguns valores ou qualidades literárias que, a seu ver, mereciam ser preservadas no curso do milênio que estava por chegar. Referimo-nos aqui à primeira delas, em que o conferencista se detém no valor da leveza, que é discutida considerando-se acepções relacionadas à linguagem, à narração e a imagens de cunho emblemático. (Cf. CALVINO, 1990, p. 13-41).

perspectiva, também caminha em direção à leveza, aspecto que será retomado com mais considerações na parte conclusiva deste estudo.

Na aspiração do criador de Miguilim, observamos, portanto, que seu programa estético ultrapassa a dimensão linguística, ou melhor, integra-a, funde-a com a dimensão humana, que é, por sua vez, transfigurada nas personagens que habitam o vasto universo ficcional rosiano. É a percepção desse aspecto, acreditamos, que leva Óscar Lopes (1967, p. 17) a afirmar que o escritor mineiro “nos persuade de como a linguagem [...] [é] produtora do real humano na sua mais viva linha de avanço”. Tal pensamento parece ser partilhado também pela pesquisadora Neuma Cavalcante (2007, p. 312), que, examinando as cadernetas de Rosa como fontes da sua criação literária, defende que “Sua preocupação com a língua transcende o aspecto meramente lexical ou sintático. O seu projeto estético confere à língua um estatuto especial: ela está relacionada com a própria estruturação das personagens e com o sentido ético da obra” (CAVALCANTE, 2007, p. 312).

Com efeito, considerando o modo como os paradoxos da vida emergem na obra do autor e as declarações acerca de seu compromisso humano, acima examinadas, podemos perceber que a língua, como instrumento de trabalho, é posta a serviço da configuração das personagens rosianas e, paralelo a isso, podemos vislumbrar também o sentido ético acima apontado, haja vista ele afirmar: “Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem”, pois, “Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão.” (LORENZ, 1991, p. 87, 88). A postura assumida por Rosa remete-nos, nesse sentido, à noção de responsabilidade enunciada por Bakhtin e também por Sartre. O escritor reconhece o seu lugar no mundo e sabe que sua tarefa é preenchê-lo, servindo “à verdade e aos homens”. A decisão de escrever levou-o a um engajamento no momento em que tomou consciência, ou seja, na medida em que passou a executar sua tarefa de modo refletido, abraçando livremente o papel de “cumprir sua missão”.

A esse respeito, é importante salientar que o engajamento ao qual nos referimos difere de uma tônica panfletária ou de discussões em torno de problemas políticos propriamente ditos. Essa diferença é esclarecida logo no início do diálogo com Lorenz, quando Rosa é questionado acerca do motivo pelo qual abandonara a sala no momento em que os escritores participantes do Congresso Latino-Americano debatiam sobre política: “[...] embora eu ache que um escritor de maneira geral deveria se abster de política, peço-lhe que interprete isto mais no sentido da não participação nas ninharias do dia a dia político.” (LORENZ, 1991, p. 63). Para ele, em vez de gastar tempo demasiado com discussões políticas, os escritores poderiam

expressar suas opiniões na escrita, alcançando um auditório maior por meio da palavra impressa. Ademais, no seu entender, quando o escritor assume o seu compromisso com o homem, a política torna-se algo supérfluo.

Com um pensamento que parece entrar em consonância com este, Fantini (2003, p. 30, grifo nosso) afirma: “poder-se-ia identificar, na literatura rosiana, a imagem de um escritor *empenhado* em dotar de voz própria os sujeitos subalternos da história.” Assim, o homem do sertão, nas diversas faces em que surge na obra em epígrafe, parece ser, em certa medida, esse sujeito subalterno ao qual a pesquisadora se refere, pelo fato de se encontrar, na maioria das vezes, distanciado dos grandes centros de poder, ignorado pelo poder público, relegado a segundo plano pelas esferas dominantes ou, por vezes, oprimido mesmo por elas, de modo que é impelido a se valer de uma ética própria, alternativa à (des)ordem estabelecida, para (sobre)viver em seu meio.

Esse engajamento, esse empenho em outorgar voz e vez a sujeitos de camadas sociais desfavorecidas, é um dos aspectos que nos instigam a pensar acerca da configuração de personagens como Lalino Salãthiel e como Augusto Matraga. O primeiro, apesar de inserido em uma classe socioeconomicamente desprestigiada, diferencia-se pela característica da astúcia (e não da resignação ou da ingenuidade), adotando uma postura dissimulada e manipuladora a fim de reverter situações que lhe são desfavoráveis, obter vantagens, alcançar objetivos de natureza particular. Essa postura revela, portanto, uma face diferente, indicando que a classe de “sujeitos subalternos”, no dizer de Fantini, não é exatamente homogênea e que esses sujeitos nem sempre assumem uma postura conformista. Lalino, a despeito das contrariedades, mostra resistência, faz escolhas próprias e revela uma forte tenacidade na maneira como conduz suas ações, direcionando-as para a realização de seus desejos individuais e logrando êxito em seus estratagemas: “– Eu não disse, seu Major? Não falei? No pronto, agora, o senhor está vendo que deu certo... Pois foi p’ra isso que eu levei o Nico na Boa Vista, ensinando o rapaz a cantar serenata e botar flor, e ajeitando o namoro com a Gininha!” (ROSA, 1984, p. 123). Matraga, por sua vez, embora se diferenciando deste último em termos de caracterização e de comportamento, também leva a cabo suas escolhas e empreende esforços para atingir o alvo almejado, ainda que este, por sua natureza transcendente, se mostre obscuro. Inicialmente situado num estrato socioeconomicamente prestigiado, Nhô Augusto vivencia, como resultado de suas próprias atitudes, a ruína econômica (que atinge, concomitantemente, a esfera familiar), perdendo todas as suas posses e igualando-se aos sertanejos pobres, sendo, inclusive, após sua suposta morte, acolhido e cuidado por dois deles. Ele conhece, a partir de então, a realidade árdua enfrentada pelas populações desfavorecidas, na medida em que passa a conviver com elas



nos diferentes povoados em que assenta morada. A sua trajetória, diversa da de Lalino (embora ambos tenham se inclinado para o prazer com “mulheres à-toa”), não se pauta na trapaça pela busca da satisfação amorosa, mas, ao contrário, após o arrependimento da vida errante, se volta para um ideal de salvação da alma, decorrendo daí a opção pelo ascetismo, pela renúncia da vingança e dos prazeres oferecidos pela vida terrena, o que não significa ausência de hesitação ou de dúvida perante a via místico-religiosa escolhida: “– porque eu vou me lembrar dessas coisas logo agora, que meu corpo não está valendo, nem que eu queira, nem p’ra brigar com homem e nem pr’a gostar de mulher... [...] Tenho é de ficar pagando minhas culpas, penando aqui mesmo, no sozinho. [...] mas o meu dia há-de chegar!...” (ROSA, 1985, p. 362, 363).

A expressão humana transfigurada nas principais personagens de Rosa é delineada desde *Sagarana*, de modo que o homem recriado pela linguagem renovadora do autor é pinçado das populações interioranas, onde é possível flagrar com mais precisão a espontaneidade de gestos ainda não podada por determinadas convenções sociais do ambiente urbano. Além disso, a paisagem do interior parece, aos olhos do escritor mineiro, mais viva e colorida, pois é lá, no interior, no sertão, que é possível observar melhor, por um lado, o renascimento (a renovação) e, por outro, as vicissitudes da natureza humana. Assim, é das baixas camadas sociais que o escritor mineiro – à semelhança do escritor beirão em relação aos habitantes da aldeia – extrai os aspectos humanos mais espontâneos, os quais impressionam pela vivacidade (às vezes pela argúcia, às vezes pela singeleza) de espírito e pela plasticidade da linguagem, elemento que se revitaliza pelo resultado da mescla de formas e sentidos habituais (presentes no registro cotidiano) com formas e sentidos captados em outros registros e em variados contextos discursivos. Em termos de aspecto humano, portanto, é a gente pobre e desvalida que comparece em boa parte das páginas de Rosa, ora conseguindo contornar os reveses a que está sujeita, ora entregando-se às suas inexoráveis consequências; ora evocando o riso, ora o enternecimento, mas, de uma forma ou de outra, suscitando a reflexão sobre a condição humana. É significativo, nesse sentido, que Rosa afirme, ainda na conversa com Lorenz (1991, p. 92): “Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade.” A afirmação leva-nos a supor que, para o autor, a humanidade se mostra mais abundante em pessoas menos instruídas ou que não tiveram possibilidade de acesso à instrução formal, a exemplo daquelas que compõem as populações pobres do sertão, recriadas em suas narrativas. Desse modo, talvez seja possível intuir, nas palavras do autor, uma sutil ironia indiciadora de que os intelectuais, diferentemente do povo do interior (composto por “sujeitos subalternos”), têm maior

preocupação com as convenções, com as “poses”, exibindo, por isso, reações artificiais, não espontâneas, resultando, conseqüentemente, numa aparência menos humana.

Acerca, ainda, desse conteúdo humano de que se investe a obra rosiana, seu tradutor alemão, Meyer-Clason, faz um importante registro que parece abonar nossas considerações, servindo-nos de remate para esse pensamento. Na última correspondência remetida ao tradutor, poucos meses antes de o escritor falecer, em 1967, ele responde a uma tese formulada pelo destinatário sobre “o *Quem* de sua língua”. Para Meyer-Clason (1969, p. 132, 133),

na obra de Rosa, primeiro vem o homem, somente então a língua. Rosa não busca a realidade dentro da língua, mas através da língua. Língua para Rosa não é substituto da realidade humana, mas sim o meio para torná-la visível, pensável, sentível, palpável. Em outras palavras: em sua obra a língua não volta a si mesma com mãos vazias, solitária, autocrática; ela não é a sua própria razão, seu ponto de partida e seu próprio alvo. Pelo contrário: ela é veículo, portador, meio de expressão, instrumento. [...] O empenho de Rosa em fazer arte literária não é precedido de uma estética justificada por aquela. Rosa deseja fazer da língua e do homem uma coisa só.

Diante da interpretação, Rosa escreve com entusiasmo sua plena concordância: “Esplêndidas palavras! Tudo certo, exato, e finamente expressado, fiel ao que é ou que pelo menos quer ser o meu ponto-de-sentir, conforme luto por realizá-lo em meus livros e escritos.” (ROSA, 2003, p. 412). Interessa-nos destacar, por último, uma relevante observação feita pelo arguto tradutor-intérprete de Rosa a respeito da categoria personagem, nos seguintes termos: “Por conseguinte: o personagem de seus narradores não é um “Eu” gramatical, desligado de quaisquer situações ficcionais, romanescas.” (MEYER-CLASON, 1969, p. 133). Tal proposição remete-nos ao “estatuto especial”, aludido por Neuma Cavalcante (2007), conferido por Rosa à língua, de maneira que o autor não se volta simplesmente a uma exuberância do estilo, mas estrutura suas personagens conforme a coerência ficcional que deseja dar às suas histórias. Nosso interesse reside no fato de que, a nosso ver, o pensamento aí exposto entra, de certa forma, em concordância com o que expusemos no início deste capítulo acerca de nossa perspectiva sobre a obra literária, concebendo-a não como simples linguagem em que tudo se dilui e se esvazia, mas como objeto artístico que, sob a mão ou a “cabeça”, como diria Rosa, congrega diferentes vozes, posicionamentos, valores. Ilustramos, uma vez mais, a opinião de Rosa, a modo de justificar o vocábulo que acabamos de destacar com as aspas:

o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. (LORENZ, 1991, p. 70,71).

O escritor mineiro reitera, assim, seu procedimento racional e deliberadamente subversivo em relação às normas linguísticas oficialmente estabelecidas, conscientemente aglutinador, compensador, na medida em que busca agregar e assimilar elementos de outros idiomas a fim de enriquecer, revitalizar, tornar mais plástica e flexível a língua utilizada em seus textos. Aqui cumpre observar que, embora Rosa e Aquilino possam ser aproximados pelo desejo de renovar a língua pátria e por reconhecerem suas raízes no seio popular, o escritor brasileiro distancia-se do português por defender um ponto de vista mais amplo, por conceder uma abertura muito maior para a desejada renovação linguística, por pensar a língua numa dimensão macro, visando a possibilidade utópica de uma espécie de comunicação universal, uma vez que almejava a língua original, pré-babélica. Assim, se a perspectiva ambiciosa de Rosa abraça todas as possibilidades de incorporação da contribuição de outras línguas que não apenas a variante vernácula, Aquilino, por seu turno, defendendo uma purificação da língua literária de sua nação, impugnava-se contra os estrangeirismos que, em sua opinião, haviam invadido a literatura portuguesa. Assim, desejando depurá-la dessas “interferências” e do lugar-comum, voltou-se para o registro popular, por acreditar que a língua original aí se encontra, sem deixar, porém, de trabalhar com as fontes clássicas, com arcaísmos e com outras virtualidades oferecidas por seu idioma, mas numa escala de abertura menor do que a de Rosa.

Contudo, cada um, à sua maneira, soube valer-se artisticamente do arsenal linguístico adotado para compor ricos quadros de vida humana e natural, explorando, de maneira peculiar, o ambiente rural e seus habitantes, potencializando a vivacidade e o sentido humano que podem daí ser extraídos. Se o sertão mineiro foi eleito por Rosa como modelo de seu universo, como referencial para a criação de seu sertão literário, Aquilino tem na Beira seu espaço de predileção a partir do qual, usando seu estro criativo, assim como Rosa, à maneira de um demiurgo, constrói suas narrativas que, por vezes, podem ser lidas como verdadeiras fábulas.

### 3 PERSONAGEM E HERÓI: DISCUTINDO CONCEITOS

[...] pues para mí, como para otros escritores de hoy, la literatura no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma – quizá la más completa y profunda – de examinar la condición humana. (SABATO, 2006, p. 7).<sup>24</sup>

No capítulo precedente, ao discutir a questão da autoria em Aquilino Ribeiro e em Guimarães Rosa, apresentando, em certa medida, as propostas estéticas de ambos os escritores, procuramos fazê-lo indicando relações com a construção da personagem, como forma também de introduzir nosso objetivo de perscrutar os protagonistas sobre os quais queremos nos deter, observando-os como personagens que, embora sejam comumente chamadas de herói pelo fato de ocuparem uma posição central no enredo da narrativa, revelam uma configuração que foge, por determinados aspectos, ao que se entende por herói ou ao que se costuma esperar de um herói. Por conseguinte, nosso intento implica a pergunta: por que, no âmbito dos estudos críticos da narrativa ficcional moderna, atribui-se, muitas vezes indistintamente, o termo “herói” ao protagonista da história narrada, mesmo quando ele não se configura exatamente como um herói? Assim posto, o questionamento pressupõe outro: o que vêm a ser herói e heroísmo? Desse modo, antes de nos direcionarmos para uma análise específica das personagens-alvo deste estudo – Lalino Salãthiel, Diamantino Dores, Augusto Matraga –, que será conduzida de modo mais detalhado no capítulo seguinte, convém indagar-nos sobre a relação entre a categoria personagem e o conceito de herói, discutindo o modo como eles comparecem na teoria literária e nos estudos críticos, para então examinar a maneira particular como se caracterizam e se comportam os protagonistas aqui focalizados.

#### 3.1 A problemática do conceito de herói e sua relação com a personagem

Uma resposta para a primeira pergunta acima exposta relaciona-se, como se pode inferir, à problemática relativa à conceituação de herói, que está relacionada, por sua vez, à da personagem. Márcia Mongelli (1986, p. 17) afirma que a origem da problemática da conceituação de herói, inserida no estudo da personagem em geral, “talvez esteja nas dificuldades de se representar a pessoa humana na ficção.” Com efeito, conforme dissemos anteriormente, no processo de criação, o autor lança mão de estratégias diversas para criar seu universo ficcional e os seres que nele atuam. Na construção do simulacro do mundo e da vida,

---

<sup>24</sup> “Pois para mim, como para outros escritores de hoje, a literatura não é um passatempo nem uma evasão, mas uma forma – talvez a mais completa e profunda – de examinar a condição humana.” (Tradução nossa).

o artista precisa se valer de artifícios que sejam capazes de recriar as tensões inerentes à condição humana, o que, em virtude de seu caráter multiforme, não se revela uma tarefa fácil.

A partir de uma série de possibilidades, de elementos, de combinações, o escritor deve eleger aquilo que se coaduna com seus propósitos, com suas concepções estéticas, isto é, ele precisa encontrar uma maneira coerente para dar forma às suas criaturas, imprimindo-lhes determinados caracteres, movimentos, atitudes, que lhes conferem “vida” no plano ficcional, sendo pinçados, em maior ou menor medida, da realidade matriz que é a vida humana. Nesse processo atuam, portanto, a sensibilidade artística, a capacidade de enxergar o mundo e o homem e de captar a complexidade que faz parte de sua constituição. Diante desse desafio que se impõe ao escritor, a personagem cresce em importância como categoria fundamental da narrativa, sobretudo na prosa ficcional moderna, e torna-se, inclusive, meio de aferir a capacidade inventiva do autor e o valor de sua obra.

Nesse sentido, podemos dizer que o início da discussão em torno da personagem, bem como sua relação com o humano, remonta a Aristóteles, o qual, em sua *Poética*, referindo-se à tragédia, afirma que “a imitação é feita por personagens em ação”, e, mais adiante, que essa imitação é “efetuada por pessoas agindo” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). Nesse tratado de seminal importância para as bases da teoria e da crítica literárias, constata-se, assim, uma espécie de correlação entre personagem e pessoa, uma vez que, conforme notamos nesses trechos destacados, o termo “pessoas” retoma o vocábulo “personagens”. A exposição do filósofo-teórico grego aponta, portanto, para uma estreita relação entre personagem e ser humano, em que este serve de modelo para aquela, uma vez que ela efetua ações, incorpora caracteres, manifesta ideias, expressa pensamentos, contribuindo para suscitar sentimentos propriamente humanos, como a piedade e o temor.

Convém observar que essa proposição aristotélica que relaciona personagem e pessoa é reafirmada no percurso trilhado pela teoria e pela crítica literárias. Certas considerações de Edward Morgan Forster em seu *Aspectos do romance*, publicado em sua edição primeira no ano de 1927, são um exemplo dessa retomada. Em sua “poética do romance”, na expressão usada por Luiz Ruffato, Forster (2004, p. 69, 70), referindo-se ao título escolhido para o capítulo em questão, afirma: “Como os atores de uma estória<sup>25</sup> normalmente

---

<sup>25</sup> É interessante observar que o autor usa o termo “estória” diferenciando-o de “história” à medida que compara a atividade do romancista à do historiador, o qual trata de ações e, assim como aquele, “se interessa pela personalidade dos homens”, mas só “na medida em que puder deduzi-la de suas ações.” (FORSTER, 2004, p. 71). Cumpre lembrar que essa diferenciação é aludida na *Poética*, quando, no capítulo IX, afirma Aristóteles (2005, p. 28): “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; [...] a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer.” O interesse dessa observação está no fato de que, como

são seres humanos, pareceu-me conveniente dar a este aspecto o título ‘Pessoas’” e, logo adiante, a modo de reiteração, “podemos dizer que os atores de uma estória são, ou pretender ser, seres humanos.” As proposições do escritor e teórico britânico não significam, porém, que ele considera as personagens como simples cópia de pessoas, como se coincidissem totalmente com a vida. Elucidativamente, Forster (2004, p. 71) afirma a realidade linguística dessas “pessoas”, referindo-se a elas como “massas verbais” a serem arranjadas no universo ficcional pelo romancista.

À semelhança de Mongelli, supracitada, Forster alude às dificuldades do romancista diante dos “ingredientes para manejar” a composição de suas personagens, pois elas aparecem cheias “de um espírito de rebeldia” e por “terem tão numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas” (FORSTER, 2004, p. 90). Em outros termos, o ensaísta britânico corrobora a ideia de que criar personagens, levando em conta certos aspectos humanos que precisam ser transfigurados para a esfera ficcional, não se revela tarefa simples. Ademais, para Forster (2004, p. 71, 90), “a função do romancista é revelar a vida oculta em sua fonte”, uma vez que ele “prefere narrar uma estória sobre seres humanos, e incorpora a vida por valores tanto quanto a vida no tempo.” Esse pensamento recorda-nos o de Bakhtin – que foi contemporâneo a Forster, diga-se de passagem – quando afirma a responsabilidade do artista na composição do objeto estético, o qual, inevitavelmente, refrata a vida com seus valores. Essa perspectiva ratifica, assim, aquela concepção que defende ser a vida a fonte da qual o escritor retira a matéria para sua obra, concepção essa compreendida e abraçada por Aquilino Ribeiro e por Guimarães Rosa, conforme expusemos anteriormente.

Mais recentemente, Anatol Rosenfeld (2011) e Antonio Candido (2011), por seu turno, em *A personagem de ficção*, retomam e, ao mesmo tempo, aprofundam a questão da relação entre personagem e pessoa, revisando, explícita ou implicitamente, certas proposições enunciadas por Aristóteles (como o conceito de verossimilhança, por exemplo) e também por Forster.

Rosenfeld, referindo-se às personagens como “objectualidades [ou seres] puramente intencionais” (ancorado em Roman Ingarden), afirma que elas constituem a ficção, ou seja, que atestam o caráter fictício do texto, configurando-se formalmente como projeção de um indivíduo “real”. Por conseguinte, Rosenfeld não despreza a ideia de que a personagem tem

---

sabemos, Guimarães Rosa referia-se aos seus textos como “estórias”, distinguindo-os, à semelhança de Aristóteles e de Forster, da história, conforme o próprio autor explicita no prefácio “Aletria e hermenêutica”, de *Tutameia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 2001, p. 29).

no ser humano a referência para sua construção, mas no sentido de que as vivências humanas são transfiguradas, pela imaginação e pela linguagem, mediante a manipulação de mecanismos que procuram conferir aparência real ao ser imaginário. Acrescente-se sua compreensão da “grande obra de arte literária (ficcional)” como “o lugar em que nos defrontamos com seres humanos [...] integrados num denso tecido de valores”, os quais “Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana” (ROSENFELD, 2011, p. 45).

Candido (2011, p. 55), desenvolvendo um raciocínio em certos pontos semelhante ao deste último, define a personagem como “um ser fictício”, uma “criação da fantasia” que “comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”, acrescentando que o romance tem por base um “certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem”. Analogamente a Forster, ponderando a ocorrência de afinidades e de diferenças entre o ser vivo e o ser de ficção, o crítico chama a atenção para a importância de se criar o “sentimento de verdade”, ou seja, aquela “aparência de realidade”, à qual se referiu também Rosenfeld, efeito esse que deve ser criado pela habilidade do escritor, ao utilizar os expedientes adequados para conferir uma “vida” convincente à personagem. Em decorrência disso, Candido sublinha que a natureza da personagem depende, pelo menos em parte, da concepção e das intenções do autor, afirmação que endossa algumas de nossas considerações feitas no capítulo precedente, quando comentamos o papel do autor na criação de suas personagens. Para o crítico, portanto, há nas personagens “uma lógica preestabelecida pelo autor”, de modo que, no mundo fictício, elas obedecem a leis próprias, “São mais nítidas, mais conscientes”, apresentam “contorno definido”. (CANDIDO, 2011, p. 67).

Assim, segundo o raciocínio de ambos os teóricos, para que a observação da realidade comunique o “sentimento de verdade” da personagem, é preciso que todos os elementos que participam da composição da obra estejam adequadamente ajustados entre si. Em outros termos, a “impressão de realidade” da personagem depende não só da relação com a vida e com modelos observados, mas principalmente da função que ela exerce na estrutura do texto. Portanto, a organização adequada é decisiva para imprimir “verdade” aos seres fictícios, é o princípio que lhes insufla vida e lhes faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. Desse modo, sob essa ótica, a personagem parece ganhar maior alcance e mais relevo na construção do enredo, mostrando-se mais dinâmica e viva, não se limitando a ser apenas “imitação de pessoas em ação”, mas sendo concebida como criação capaz de transfigurar a realidade de modo mais convincente.

Voltando ao tratado poético de Aristóteles, a fim de examinarmos agora a relação entre personagem e herói, podemos perceber, também, no discurso aristotélico, uma relação entre as noções de personagem e de herói, uma vez que se emprega este último termo praticamente como sinônimo<sup>26</sup> daquele quando se afirma, no capítulo VIII da *Poética*: “Não consiste a unidade da fábula, como crêem<sup>27</sup> alguns, em ter um só *herói*, pois a um mesmo homem acontecem fatos sem conta, sem deles resultar nenhuma unidade. Assim também uma pessoa pratica muitas ações, que não compõem nenhuma ação única.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 27, grifo nosso).

Nesse excerto, indica-se novamente a relação com o ser humano, explicitada pelo termo “homem” e reiterada por “pessoa”, ambos remetendo a “herói”. Além disso, a relação entre personagem e herói é enfatizada pelo fato de o autor do tratado mencionar, no mesmo trecho, as *Heracleidas* e *Teseidas*, poemas, respectivamente, sobre Hércules e Teseu, heróis, como é consabido, de várias façanhas segundo as narrativas mitológicas. O primeiro, inclusive, é aludido nominalmente por Aristóteles, que menciona, em seguida, Homero, o qual “escrevendo a *Odisséia*, não narrou tudo quanto aconteceu ao *herói*” (ARISTÓTELES, 2005, p. 27, 28, grifo nosso), referindo-se, evidentemente, com o último termo, por nós destacado, a Odisseu, personagem principal da epopeia cujo nome deriva do seu.

Dando prosseguimento à exposição, quando Aristóteles enuncia-se sobre a estrutura da tragédia e sobre como deve ser a imitação para que sejam suscitados os sentimentos adequados ao gênero, no capítulo XIII, o termo torna a aparecer, conforme se lê: “Resta o *herói* em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 32, grifo nosso).<sup>28</sup>

Nessa perspectiva, como se pode notar, o herói, enquanto personagem da tragédia, apresenta-se como uma figura socialmente relevante, gozando de um estatuto privilegiado e próspero e, a despeito de cair em desgraça, não deixa de ser designado ou não deixa de ser considerado como herói pelo tratadista. A expressão “situação intermediária” insinua que o herói pode ser encontrado em outras “situações” – para utilizar o vocábulo apresentado no texto

---

<sup>26</sup> A título de esclarecimento: fazemos uso aqui da tradução de Jaime Bruna, direta do grego, conforme edição da Cultrix, referenciada na lista bibliográfica ao final deste trabalho.

<sup>27</sup> Optamos por reproduzir os textos citados seguindo a ortografia vigente no momento da publicação.

<sup>28</sup> Em edição bilíngue da *Poética*, com tradução realizada por Eudoro de Souza, em vez de “herói”, são empregados, respectivamente, nos dois trechos citados (cap. VIII e cap. XIII), os termos “pessoa” (p. 51) e “homem” (p. 69), o que reforça, a nosso ver, aquela relação da personagem com o ser humano e, por extensão, a referida dificuldade de representá-lo em ficção.



–, isto é, ele pode se sobressair pelas qualidades de “virtude e justiça”, mas pode também “cair no infortúnio”, não em consequência de um erro, mas por se inclinar para o “vício e [a] maldade”. Inferese, desse modo, que o herói (trágico) concebido pelo pensamento aristotélico, é uma personagem que reflete caracteres humanos, desfrutando “prestígio e prosperidade”, mas sujeita a cometer erros, a apresentar falhas em suas atitudes, podendo, também, agir movida por sentimentos considerados desprezíveis. Para o filósofo, ainda, os poetas atingem de modo admirável o objetivo de obter a emoção trágica e os sentimentos de humanidade “quando o herói hábil, porém mau, sai logrado, como Sísifo, e o valente, porém iníquo, sai vencido.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 39, grifo nosso). Aqui, Aristóteles associa ao herói características positivas – habilidade e valentia – exaltadas pela sociedade grega de então, opondo-as a características negativas – maldade e iniquidade – que são rejeitadas nesse contexto.

Observamos, no entanto, que ambos os aspectos (positivo e negativo) coexistem na acepção de herói em questão, sugerindo ambiguidade. Sob a ótica aristotélica, todavia, inclinada prevalentemente a uma caracterização idealizadora da personagem, heroísmo é entendido como sinônimo de posturas notáveis, provenientes de habilidades e de qualidades dignas de admiração, como valentia, virtude e justiça, sendo o herói definido, portanto, pela presença desses aspectos em sua constituição, ou, dizendo de outro modo, a presença desses elementos caracterizadores outorga à personagem a designação ou, antes, o estatuto de herói.

Examinando a *Epistula ad Pisones*, de Horácio, cujo pensamento alinhou-se ao de Aristóteles, difundindo-o, podemos perceber que o poeta latino retoma a associação da personagem ao ser humano, defendendo que ela deve ser adequadamente caracterizada, o que corresponde a manter “sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida”, a observar “o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva” (HORÁCIO, 2005, p. 60, 64). Para ele, é essencial que se observe rigorosamente a coerência no momento de criar a personagem e de colocá-la em cena, pois “Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões. Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude” (HORÁCIO, 2005, p. 58, grifo nosso).

No texto horaciano, a partir das menções ao termo, podemos inferir a noção de herói como um tipo de personagem que deve ser caracterizada adequadamente e deve se portar de modo coerente com sua condição, preceito que se alinha, como dissemos, ao raciocínio aristotélico. Horácio, à semelhança do que postula o teórico grego, advoga que o ser humano deve ser tomado como referência para a criação de personagens.

Notamos, pois, nessa perspectiva, uma preocupação ou uma defesa da imitação do homem como pressuposto artístico. O posicionamento do poeta latino termina por conferir uma feição moral à personagem e um caráter pedagógico à literatura, pois, segundo o conhecido preceito do *utile dulci* enunciado em sua *Ars poetica*: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. [...] Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (HORÁCIO, 2005, p. 65). Com esse pensamento, o teórico latino propõe, portanto, uma dupla função para a arte literária, isto é, ela deve ter como finalidade não apenas o divertimento/deleite, deve também ensinar/instruir.<sup>29</sup>

Acerca do posicionamento de Horácio, em consonância com nossa observação acima, Beth Brait (1985, p. 35) afirma que o pensador latino “concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação.” Desse modo, Horácio adere e difunde a tese “ético-representativa” encetada por Aristóteles, reforçando as relações entre arte e ética e acentuando as semelhanças entre homem e personagem, ou seja, entre ser humano e ser ficcional.

Cumpre observar, porém, que, a despeito da ênfase que recaiu sobre a relação personagem-pessoa, defendida por Horácio, com base em Aristóteles, e reiteradamente difundida pela crítica, os estudos mais recentes têm lançado luz sobre a questão, evidenciando um mal-entendido decorrente de interpretação equivocada da *mimesis* (e da verossimilhança, conseqüentemente) aristotélica. No tocante a isso, Fernando Segolim (2006, p. 15), apoiado em Luiz Costa Lima, à semelhança de Brait (1985), confronta a ideia de imitação preconizada por Aristóteles como um preceito de simples cópia ou reflexo da realidade, alertando para o fato de que o teórico grego propõe um trabalho de seleção e de ordenação tendo em vista os “meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra”. Em outras palavras, o filósofo, ao propor a imitação, quer dizer, na verdade, que, para a construção da obra, o autor deve

---

<sup>29</sup> Conforme aludimos no capítulo anterior, Aquilino Ribeiro, enquanto adepto de uma visão que concebe o escritor como sujeito comprometido e vê a literatura como meio de desvelamento da realidade, compartilha da concepção horaciana, uma vez que, para ele, a leitura é, simultaneamente, uma forma de ensino e de diversão. Não é por isso difícil identificar certas passagens “edificantes” em sua obra, como, por exemplo, o significativo episódio vivenciado por Malhadinhas e pelo Frei Joaquim das Sete Dores, na fuga de uma alcateia que lhes vinha no encalço, além dos inúmeros ditos proverbiais que abundam em suas narrativas. Também em Guimarães Rosa, não nos esquecendo de seu “compromisso do coração”, sobretudo com o homem, é possível extrair verdadeiras lições à maneira de fábula, tal como ocorre, para exemplificar, em relação à figura do estoico burrinho pedrês, que nos ensina o valor da paciência e da resignação diante de situações adversas. Essa relação aponta, a nosso ver, para o que é consabido entre os estudiosos dos dois autores em questão: ambos pagaram tributo à tradição clássica, bebendo em suas fontes.

selecionar, com base no real, os elementos necessários e organizá-los, criando um universo que, embora próximo da realidade, não se constitui como uma cópia exata e integral dela, mas como uma possibilidade, um real possível, fruto de um trabalho ordenador em busca da coerência interna do todo, o que envolve, logicamente, a construção da personagem enquanto parte integrante desse conjunto. Esse entendimento, como podemos perceber, é análogo ao apresentado por Rosenfeld (2011) e por Candido (2011) no que se refere à construção da personagem e do todo orgânico da obra, conforme exposto acima.

Volvendo-nos, mais uma vez, às considerações feitas por Aristóteles e por Horácio em suas respectivas poéticas, observando a perspectiva e a concepção entrevista em ambos os pensadores ao sugerirem a relação entre personagem e herói, parece-nos possível chegar à seguinte ilação: o herói por eles delineado é uma personagem que figura como ser idealizado, caracterizado preferencialmente com aspectos positivos, fruto de um pensamento ético-representacional caro a uma sociedade que exaltava indivíduos superiores em habilidades e dotados de valentia, virtude e justiça.

Esse ângulo de visão concebe, portanto, uma imagem voltada para um ideal de grandeza e de triunfalismo. Nesse sentido, o herói destaca-se como aquele que – provido de qualidades como destreza, coragem, virtude – luta, guerreia, vence batalhas, realiza façanhas, merecendo, por isso, ser reconhecido e exaltado. Vemos, pois, que essa imagem, à qual podemos chamar “modelar”<sup>30</sup>, tem suas raízes no mito, uma vez que os teóricos das antigas poéticas tomam como referências obras que versam sobre personagens mitológicas, sendo as epopeias de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*, os modelos principais.

Atentando para isso, Martín Cezar Feijó (1984), igualmente, afirma que a figura do herói nasce no terreno do mito, no contexto das crenças das sociedades primitivas em indivíduos dotados de capacidades extraordinárias. A esse respeito, P. Commelin (1993, p. 219) afirma que Homero denomina “heróis” aos “homens que se distinguem por sua força, sua coragem e suas façanhas”, enquanto Hesíodo, em *Os Trabalhos e os Dias*, emprega a palavra para designar especialmente “os filhos de um deus e de uma mortal”, de modo que Hércules, por exemplo, atende às duas acepções.

Acerca da caracterização dessa imagem modelar, Antonio Luz Furtado (2006, p. 10) afirma que “Cabe ao herói realizar proezas muito além do que se espera de um mortal

---

<sup>30</sup> Adjetivo que, segundo nossa compreensão, pode, por um lado, remeter ao postulado teórico de imitar seres superiores tidos como modelos exemplares, difundido pelas *Poéticas*, e pode, por outro, indicar o fato de que a imagem heroica então concebida gerou ressonâncias posteriores, perdurando longamente nas manifestações artístico-culturais produzidas a partir então.

comum”, distinguindo-se por virtudes extraordinárias. O autor acrescenta, também, que a motivação impulsionadora da realização de façanhas por parte herói constantemente costuma ser relacionada à fama, à honorabilidade pessoal, ao desejo de mostrar superioridade em relação aos outros, acrescentando-se a isso um sentimento de dever, que dominaria a conduta heroica.

Feijó (1984) observa que, migrando da esfera mitológica para a poesia e o drama antigos, o herói transforma-se numa categoria estética, conquistando lugar na epopeia e na tragédia. Nessa transposição, observamos mudanças que indicam, ao mesmo tempo, certo distanciamento do halo de divindade<sup>31</sup> que envolve o herói mítico<sup>32</sup> e uma aproximação do humano, evidenciando a ambiguidade dessa figura no plano literário, se considerarmos a dualidade divino/humano perceptível nas narrativas épicas e o avanço em direção a uma maior humanização na dramaturgia trágica, dada a luta da personagem contra o destino, a exemplo da revolta do Édipo de Sófocles em seu autoflagelo.

Ponderando essas considerações, o sentido ao qual chegamos, levando em conta o modo como se apresenta no âmbito literário – figurando como personagem destacada entre as demais, guardando, ao mesmo tempo, relações com a pessoa humana –, indica que o herói se configura como um ser elevado, distinto do comum dos homens por reunir características que o tornam digno de admiração e de reconhecimento, sendo, por isso, visto como uma espécie de modelo.

Se essa concepção pode ser tomada como uma definição para o que esperamos de um ser ao qual se designa como herói, o que colocamos em questão é o fato de a teoria e a crítica literária empregarem, usualmente, o termo “herói” para se referir às mais diversas personagens que protagonizam a narrativa literária – inclusive a narrativa ficcional moderna e contemporânea, incluindo a produção romântica e a realista do século XIX, conforme comentaremos adiante –, as quais muitas vezes não atendem ou divergem em muito da

---

<sup>31</sup> Podemos fazer essa afirmação com base nas considerações de Mircea Eliade, que concebe o mito segundo a acepção dada pelas sociedades arcaicas, para as quais ele (o mito) trata-se, não de uma ficção ou ilusão, mas de uma tradição sagrada, um modelo de conduta, investido de um sentido religioso, portanto. Nessa perspectiva, o mito é definido como o relato de “um acontecimento ocorrido no tempo primordial”, de “uma realidade [que] passou a existir”, “graças às façanhas dos Entes sobrenaturais” (ELIADE, 2011, p. 11).

<sup>32</sup> Para esclarecimentos acerca do herói mítico, podemos destacar os trabalhos de Lutz Müller (1992), *O herói*, e Joseph Campbell (2007), *O herói de mil faces*, sendo este último mais abrangente e minucioso. Ambos balizados na psicologia analítica de cariz junguiano, descrevem uma espécie de jornada padrão (representativa do processo de individuação), a ser percorrida pelo herói, composta de diferentes estágios e etapas. Esse percurso arquetípico consiste numa ampliação do modelo apresentado em rituais de passagem, sumarizado na sequência *separação-iniciação-retorno*, que envolve diversas provas, situações de perigo até o triunfo final, o reconhecimento e a recompensa que beneficiará a comunidade, pois o herói “traz de sua aventura os meios de regeneração de sua sociedade como um todo”, a vitória obtida libera as benesses para o coletivo, o sucesso conquistado implica a abertura “do fluxo de vida no corpo do mundo” (CAMPBELL, 2007, p. 42, 43).

caracterização acima referida. Essa é uma postura que, a nosso ver, incorre em um desacerto ou descompasso, gerando confusão ou incoerência. A hipótese que lançamos é a de que essa postura seria fruto de uma provável e por vezes irrefletida convenção, ou seja, ao que nos parece, convencionou-se, no âmbito teórico-crítico, denominar, indistintamente, como herói (ou heroína) a personagem central da obra literária, mesmo quando a caracterização dessa personagem destoava das expectativas para aquela figura, posicionamento que nos parece problemático.

Um exemplo sintomático desse suposto convencionalismo é o fato de, no décimo capítulo de *Teoria da literatura*, Vitor Manuel de Aguiar e Silva designar a personagem principal de um romance como “herói ou protagonista”. Nas palavras do teórico, “O protagonista representa [...] o núcleo ou ponto cardinal por onde passam os vectores que configuram as outras personagens, pois é em relação a ele, aos valores que ele consubstancia, aos eventos que ele provoca ou que ele suporta” (SILVA, 1991, p. 699) que se definem as demais personagens. A isso, o teórico ainda acrescenta que, por vezes, o herói é identificado facilmente logo pelo título da obra, citando, entre outros exemplos, o *Werther*, de Goethe. Observamos, portanto, inicialmente, que, segundo essa perspectiva, uma designação se confunde com a outra, ou seja, todo protagonista romanesco seria também o herói da narrativa.

Se optássemos por seguir esse raciocínio, poderíamos então afirmar que as personagens em análise neste estudo são heróis, pelo fato de, deliberadamente, protagonizarem suas respectivas narrativas, e ainda: duas delas intitulam as histórias ou estórias – como preferia Guimarães Rosa – narradas. Com efeito, parece ser esse o entendimento de Luiz Roncari, por exemplo, ao designar igualmente como heróis Riobaldo, Lalino e Lélío, em seu *O Brasil de Rosa* (2004), a despeito das caracterizações diversas (se comparadas entre si e se comparadas àquela concepção modelar por nós acima comentada) dessas personagens. Benedito Nunes, por seu turno, compreendendo *Grande sertão: veredas* como “um épico moderno, na acepção hegeliana repensada por Lukács”, afirma que Riobaldo “seria um *herói problemático*”<sup>33</sup>,

---

<sup>33</sup> A expressão grifada por Benedito Nunes é utilizada por Georg Lukács, em *A teoria do romance*, para identificar o protagonista do romance moderno, distinguindo-o do herói da epopeia grega. Em suas reflexões, o filósofo húngaro caracteriza o mundo helênico como um todo essencial perfeito, harmonioso, equilibrado, completo em si mesmo, uma totalidade presidida por divindades que distribuem as dádivas do destino. Nessa esfera essencial, segundo sua concepção, o sentido é algo preexistente, não havendo divisão entre exterioridade e interioridade, de modo que eu e mundo coadunam-se, vivem perfeitamente unificados. Por ser parte integrante da substância que o rodeia, tendo a companhia constante dos deuses, que lhe asseguram a trajetória, o herói epopeico não se acha solitário, nem se debate em angústias, dúvidas ou impasses, caminha firmemente rumo à aventura. O contrário, na compreensão lukacsiana, ocorre ao “herói problemático” do mundo do romance, uma vez que este teria perdido a essência transcendental, fragmentando-se. Nesse contexto, não há completude, mas abismos, não há unidade, mas uma cisão entre a alma e o mundo, de modo que o sentido precisa ser buscado pelo homem que caminha sozinho,

empreendendo a busca ‘de valores autênticos num mundo degradado’” (NUNES, 2009, p. 149, grifos do autor).

Levando em consideração o sentido épico da narrativa na qual se desenrolam suas aventuras, seria talvez possível alegar que o protagonista-narrador do romance rosiano pode ser visto sob uma feição recuperadora, em certa medida, daqueles aspectos admiráveis de coragem, bravura, habilidade guerreira – dado o contexto bélico de algumas passagens do romance, exigentes de coragem e destreza dos jagunços –, contribuindo, com efeito, para aproximá-lo do herói modelar ao qual nos referimos, concebido no campo mítico e inserido posteriormente, com certas alterações, na epopeia e na tragédia antiga, consoante a caracterização aristotélica, conforme vimos.

Entretanto, Riobaldo, por outro lado, oscilando, assume comportamento divergente desse modelo, o que, em nossa compreensão, não somente justifica a presença do adjetivo “problemático” apenso ao designador “herói”, como, inclusivamente, indicia a inadequação desse estatuto para a personagem em questão, a não ser que se desvirtue o significado de heroísmo. De fato, esse protagonista rosiano, por seus questionamentos, por suas oscilações, por suas atitudes, configura muito mais uma dimensão humana, atenuando aquela dimensão superior atribuída ao herói modelar, pois, como assinala Antonio Candido (2004, p. 111-114), o jagunço de Guimarães Rosa é “fluido e ambíguo”, assume “condutas relativas”, encarnando “as formas mais plenas de contradição no mundo-sertão”. A nosso ver, essa ambiguidade, essa relatividade, revela-se traço marcante da caracterização desse protagonista rosiano, remetendo, ao mesmo tempo, ao aspecto da indeterminação e à dinâmica da dúvida por nós aludidos no capítulo anterior. Tais aspectos acabam por afastar a personagem, a despeito da atmosfera bélica e guerreira onde se encontra, do modelo heroico acima comentado. Na verdade, por vezes, Riobaldo sente-se deslocado nessa realidade, como provam as hesitações apresentadas em certos momentos. A coragem, por exemplo, característica sumamente importante na constituição da imagem modelar de heroísmo, nem sempre é encontrada nele, e suas próprias declarações atestam isso: “Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é: coragem em mim era variável. [...] minha competência foi comprada a todos custos, caminhou com os pés da idade.” (ROSA, 1984, p. 46), assim como sua reação quase indiferente quando Diadorim, entusiasmada, afirma: “nossa destinação é de glória”. A dubiedade e a volubilidade conferem-lhe um feitio incerto (sugerido, aliás, por alguns traços biográficos, como a obscuridade acerca

---

sem oráculos, profetas ou amuletos para auxiliá-lo em seu percurso, pois, “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário” (LUKÁCS, 2009, p. 34).

da figura paterna e a extração social pobre), instável, dificultando, inclusive, uma definição clara acerca de sua configuração ficcional, de modo que, por suas contradições, esse protagonista parece se aproximar mais de uma postura anti-heroica, conforme o conceito a ser comentado mais adiante.

Raciocínio semelhante (atribuir ao protagonista o rótulo “herói”) é observado entre recepções críticas da obra de Aquilino Ribeiro. Nelly Novaes Coelho (1973), uma das pioneiras no Brasil a examinar a produção do escritor português, referindo-se a Hilário Barreiras, o narrador-protagonista de “A inversão sentimental”, chama-o herói simplesmente, a despeito de a personagem assumir um comportamento predominantemente “blasé”, indiferente às infidelidades e futilidades desmedidas e pueris da namorada, incapaz de se opor ao consumismo desenfreado da moça, que lhe despende quase por completo as finanças. Todavia, apesar dessa passividade, o rapaz, no desenlace da narrativa, decide abandonar sua *Surflamme* e ir embora com Ninette, atitude que denota um caráter contraditório, na verdade anunciado desde a primeira página, quando o narrador declara possuir um “amor ilógico do contraste” (RIBEIRO, 1985, p. 35).<sup>34</sup> Tal qual Coelho, Urbano Tavares Rodrigues (1985, p. 61), referindo-se igualmente a Hilário, usa o mesmo termo na expressão “o herói narrador”.

De igual modo, a pesquisadora acima mencionada designa com o termo “herói”, ao mesmo tempo, as personagens Isaac Claro, que figura em “O remorso”, outra narrativa de *Jardim das tormentas*, e Libório Barradas, que protagoniza o romance *Via sinuosa* e em quem se repete, ampliado, o drama vivido pelo primeiro. Ambas as personagens sofrem o conflito do desajuste com o meio social de origem, pelo fato de terem se ausentado dele com fins educacionais. Ao regressarem e se verem deslocados, Isaac e Libório debatem-se em angústia por não conseguirem atuar de maneira efetiva naquele ambiente, sendo a busca pela realização sexual a única via de escape, a única forma de se sentirem vivos e atuantes.

---

<sup>34</sup> Acreditamos ser perceptível nessa narrativa (ambientada em Paris, início do século XX), sobretudo no comportamento do narrador-protagonista, uma crítica irônica de Aquilino à civilizada sociedade parisiense (em contraponto com a rústica, mas autêntica Beira), indicando certo artificialismo nas relações sociais e nos valores disseminados nesse contexto. Apesar de ter vivido por alguns anos na capital francesa e de ter sido influenciado por escritores e intelectuais daquela nação, como Anatole France, por exemplo, o escritor português insurgiu-se contra o francesismo que, em seu entender, havia invadido a literatura portuguesa. Esse confronto é exposto, numa patente insatisfação, em determinados preâmbulos e posfácios de algumas de suas obras e em textos críticos de sua própria autoria. Tal atitude reflete também a decepção do autor ao perceber que a Paris com a qual se defronta não é aquela que tinha em sua imaginação. Comentando esse desencanto, Eduardo Lourenço (1985, p. 18) dirá: “E como um novo Jean-Jacques instruído *à rebours* pelas luzes da cidade, Aquilino regressará à sua Beira natal como quem regressa de um mundo de artifício a um mundo natural.” Nesse sentido, é possível uma analogia, cruzando vida e ficção, entre essa postura do escritor e aquela de Zé Fernandes, personagem de “Civilização” e de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós, semelhantemente decepcionado por Paris.

No que se refere a esse aspecto conflituoso com o mundo, que se põe como obstáculo à realização plena dos desejos do indivíduo, essas duas personagens, talvez, pudessem ser vistas sob a ótica daquele problematismo postulado por Lukács, mas isto, a nosso ver, não se configura como elemento suficiente para lhes designar como herói ou lhes conferir o estatuto correspondente. Desse modo, como podemos perceber, o critério utilizado por ambos os críticos para assim denominar essas personagens aquilínianas foi, ao que tudo indica, o fato de se destacarem enquanto personagens principais, estruturando-se a narrativa em torno de suas ações, ou seja, parece tratar-se, também neste caso, daquela convenção que questionamos acima.

René Wellek e Austin Warren (1971, p. 278), por sua vez, em certa passagem do volume homônimo ao de Silva (1991), escrevem: “No romance, como no drama, temos algo como o elenco de uma companhia de teatro itinerante: o herói, a heroína, o vilão, os ‘actores característicos’ (ou ‘personagens humorísticas’ ou ‘ligeiras’).” Essa declaração, um tanto vaga, não emite exatamente uma definição de herói, pois a nebulosa noção enunciada é a de que o herói, sob essa ótica que assemelha a personagem romanesca à personagem dramática (à semelhança de Forster, que chama as “pessoas” do romance de “atores”), é simplesmente uma personagem assim denominada (sem se esclarecer a motivação e, talvez, deixando subentendido que esse seria um conceito assente e consensual, já bem delimitado pelos leitores do manual), figurando entre as demais personagens da narrativa. Estas, por sua vez, são designadas por outros termos que, teoricamente, as diferenciam do herói, sem se mencionar, porém, quais diferenças seriam essas.

Um pouco adiante, os teóricos, comentando a relação entre homem e natureza, ou seja, entre personagem e ambiente, explicando que este pode ser uma expressão ou projeção da vontade humana, exemplificam o comentário com a seguinte afirmação: “Um herói violento e tempestuoso precipita-se para a tempestade que ruge lá fora.” (WELLEK e WARREN, 1971, p. 279). O trecho permite-nos apenas, pelo emprego do artigo indefinido, inferir que haveria outros tipos de herói distintos desse caracterizado como “violento e tempestuoso”, deixando em suspenso uma definição clara do que seria de fato essa figura. Ademais, páginas antes, referindo-se à dimensão temporal da narrativa romanesca e mencionando, a título de exemplo, a importância da sequência cronológica para o romance picaresco, Wellek e Warren (1971, p. 271) afirmam: “As aventuras [do romance picaresco], sendo cada uma um incidente que podia constituir um conto independente, são ligadas pela figura do herói.”

Como podemos notar, a terminologia revela-se problemática, uma vez que o vocábulo “herói” é utilizado, nesse último excerto, para se referir a um tipo de personagem (o



pícaro) que se distancia em muito daquela imagem modelar acima aludida e ao qual, inclusive, alguns estudiosos se referem não como “herói”, mas como “anti-herói”, conforme veremos posteriormente. Ao que nos parece, no entanto, os autores do manual teórico empregaram o termo como sinônimo de protagonista, isto é, em conformidade com aquela convenção por nós suposta e questionada.

Não é, definitivamente, nossa intenção desautorizar cuidadosas leituras críticas de estudos criteriosos da produção dos autores em foco, menos ainda desacreditar ou condenar todo uso supostamente inadequado que já foi feito da terminologia relacionada ao herói na história da teoria e da crítica literárias. Queremos, antes, instigar uma reflexão acerca dessa atitude que tem sido reiterada no âmbito dos estudos teórico-críticos do texto literário, e que, segundo nossa observação, encontra-se ausente das discussões, a saber: empregar, de maneira equivocada, assim acreditamos, o termo “herói” como designador de personagens que flagrantemente destoam do que se entende por herói – naquele sentido que lhe atribuí características admiráveis, conferindo-lhe um aspecto modelar e triunfante –, pelo simples fato de essas personagens figurarem como protagonistas da obra, sobretudo considerando a narrativa ficcional inserida no contexto moderno, forma essa trabalhada por Aquilino Ribeiro e por Guimarães Rosa e à qual se alinham os textos protagonizados pelas personagens que desejamos analisar. Nós, inclusive, assumimos essa postura em trabalhos críticos anteriores, mas nos vimos confrontados ao fazê-lo, “cismados” diante da caracterização ambígua, do comportamento por vezes contraditório dos seres ficcionais do escritor beirão e do escritor mineiro, hesitando ao nos referirmos a eles com um termo que nos evoca, por certos aspectos, uma imagem tão diversa das suas.

Intuindo a convenção à qual nos referimos acima, Mongelli (1986, p. 17) observa que, em razão de viver os fatos principais ordenados no enredo narrativo, “o herói, via de regra, confunde-se com o protagonista”, circunstância que implica que ele (o herói) seja visto “individualmente e em sua relação com o mundo”, perspectiva fundamental para sua caracterização. Com efeito, segundo nossa compreensão, é a partir do olhar que lançamos sobre a personagem – e não somente aquelas que se identificam como “heróis” –, examinando-lhe os atributos, as feições particulares, as ações, o comportamento em relação às outras personagens com as quais interage ou se liga de alguma maneira, o modo como se nos apresenta, enfim, por meio dos recursos utilizados pelo autor, que podemos captar sua caracterização, buscando extrair sentidos.

A “co(n)-fusão” aludida pela pesquisadora acima, que também podemos chamar “co-incidência”, pode ser constatada, por exemplo, pela verificação ao verbete “Protagonista”

do *Dicionário de teoria da narrativa* (1998) de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, o qual remete de imediato ao verbete “Herói”, sendo este encabeçado, por sua vez, pelas seguintes afirmações:

A postulação teórica do conceito de *herói* relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a *história* (v.). Esta e as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do *herói*, cuja intervenção na *ação*, posicionamento no *espaço* e conexões com o *tempo* (v. estes termos) contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível. (REIS; LOPES, 1988, p. 110, grifos dos autores).

O excerto em destaque permite-nos observar, segundo o ponto de vista dos autores do verbete, os seguintes aspectos definidores do “herói” (diretamente identificado ao protagonista) do texto narrativo ficcional: ele está relacionado a uma concepção antropocêntrica – o que nos remete à relação personagem-pessoa verificada no pensamento aristotélico/horaciano –; é colocado como figura central que condiciona a existência e o desenvolvimento da narrativa, protagonizando-a, ou seja, assumindo o papel principal e destacando-se das demais personagens; condiciona a organização da história narrada e de suas categorias estruturantes, intervindo na ação, situando-se num espaço e num tempo determinados, colocando-se, indiscutivelmente, como eixo central da narrativa.

Sob esse ângulo, notamos, portanto, a suposta co-incidência das definições, pois, a despeito de os aspectos enumerados evidenciarem uma conotação predominantemente positiva relacionada à figura do herói, afirmando, de certo modo, uma condição de supremacia, já que ele se destaca entre as demais personagens, e apontando para uma configuração triunfalista – que nos faz lembrar o herói (naquele sentido modelar por nós já referido) –, o fato é que, conforme podemos compreender, a acepção em questão descreve, na verdade, o protagonista e não propriamente o herói. Com efeito, ela se alinha melhor ao que Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976, p. 214, 215), discorrendo sobre as funções da personagem e observando-a como “um agente da ação”, atribuem ao protagonista, enxergando nele (com base em Étienne Souriau) “um condutor do jogo”, um elemento responsável por provocar o conflito, isto é, uma personagem que dá à ação o seu “primeiro impulso dinâmico”, gerado este por um desejo, uma necessidade ou um temor.

Tal constatação, em nosso entender, vai ao encontro de nossa hipótese, parecendo confirmá-la, ou seja, indicando que ocorre, de fato, uma convenção no que se refere à postura de se referir ao protagonista como herói, confundindo-os. Contudo, se é possível dizer que todo herói é protagonista, na medida em que impulsiona a ação narrativa com as aventuras vividas

no enredo, nem todo protagonista é herói, parecendo-nos, portanto, incongruente ou problemático conferir essa designação a toda e qualquer personagem que assume o papel de protagonizar o relato ficcional. Em outros termos, observamos aqui uma espécie de descompasso entre a palavra e a coisa, isto é, o nome atribuído ao objeto não soa adequado para ele, tornando-se arbitrário o seu uso. Assim, o vocábulo “herói”, que normalmente remete àquele sentido evocador de uma imagem admirável, reverenciada pelas qualidades que apresenta e pelos feitos que realiza, é utilizado, arbitrariamente, para designar seres ficcionais que não lembram em nada aquela figura ou que se distanciam em muito dela.

Cumprido observar, além disso, que essa imagem perceptivelmente idealizada, associada à figura do herói, esperando dele um conjunto de atributos notáveis aferidores de um aspecto superior que o distingue do comum dos homens, aparece em contextos específicos. Conforme esclarecido por Mongelli (1986, p. 17, 18), o meio mais eficiente para evidenciar essas qualidades “é o tema guerreiro, que domina a Literatura maciçamente até o século XVI: as artes bélicas põem à prova não só a destreza física, mas ainda a coragem, a bravura, a lealdade, a honra, etc.” Tais atributos constituem os “paramentos” para que o herói logre êxito em suas aventuras e ganhe a honorabilidade característica de sua figura. Em consonância com o sentido de “herói” que temos tentado esclarecer aqui, a pesquisadora acrescenta: “Em outras palavras, é difícil supor um ‘herói’ corrupto, vil, mesquinho, ou ainda, fraco, insignificante, derrotado. Por ‘herói’, o que se nos representa é a imagem do ser privilegiado, superior, eleito” (MONGELLI, 1986, p. 18).

Como vimos anteriormente, são esses últimos atributos que caracterizam a imagem “modelar” do herói que delineamos atrás com base nos aspectos referidos por Aristóteles na *Poética*. Não restam dúvidas de que esse modelo é colhido principalmente em Homero, na caracterização das personagens que protagonizam suas epopeias, o qual será retomado em momentos posteriores, como ocorre, por exemplo, em manifestações literárias da Idade Média<sup>35</sup>, fazendo-se a recuperação e incorporando-se, ao mesmo tempo, modificações, conforme as configurações socioculturais correspondentes ao período.

---

<sup>35</sup> Acerca desse período, Jean Jacques Le Goff faz uma interessante observação: “O termo ‘herói’, [...], desapareceu da cultura e da linguagem com a Idade Média e o cristianismo no Ocidente. Os homens que a partir de então eram considerados como heróis – sem que esse termo fosse empregado – eram um novo tipo de homem, o santo, e um tipo de governante promovido ao primeiro plano, o rei.” (LE GOFF, 2009, p.15). Nesse sentido, o ostracismo no qual caiu o termo não significou o esquecimento da ideia de heroísmo. O estudioso não cita, no trecho, o cavaleiro medieval, mas, além dos santos e reis, essa figura também conquistou o *status* de herói na Idade Média, sendo exaltada pela valentia. Segundo Le Goff (2009, p. 16), “No século XII, o termo de onde vem a palavra *prouesse* (proeza) era associado ao valor guerreiro e à coragem, e na maior parte das vezes designava um homem destemido, um bom cavaleiro.” No século seguinte, o termo (*prouesse*) passou por uma modificação, ganhando o sentido de cortês, gentil, belo, franco, de modo que o cavaleiro passou a reunir coragem e cortesia.

Essa imagem idealizada, devemos lembrar, foi celebrada também em momentos posteriores, como dão testemunho manifestações estéticas da Renascença, período que, por sua disposição mais conservadora no sentido de seguir modelos, resgata ideais da Antiguidade Clássica, e manifestações do Romantismo, em certas vertentes de tônica idealista interessada em acentuar a grandeza de valores pretéritos ou de afirmar valores nacionais. No que se refere a este último movimento, por exemplo, é significativa, em Portugal, dentro do escopo do projeto de renovação cultural então empreendido, a imagem heroica de algumas personagens de Alexandre Herculano, conforme mostra exemplarmente o protagonista de *Eurico, o presbítero* (1844), talhado nos moldes guerreiros exaltados no contexto medieval. No Brasil, a imagem heroica apresenta-se notadamente em protagonistas de José de Alencar, a exemplo daqueles que figuram em seus romances indianistas, entre os quais *O Guarani* (1857), com o aspecto imponente de Peri, cuja caracterização destaca valores como coragem e lealdade, além de se enquadrar no projeto nacionalista do autor. No entanto, em virtude de sua amplitude e de seu caráter polifacetado, a estética romântica, em outras vertentes, ressaltando anseios individualistas e egocêntricos, põe em cena figuras que se debatem em conflitos interiores ou em contrariedades com a sociedade na qual se inserem, de modo que, em certos casos, algumas logram alcançar os objetivos desejados; outras, porém, frustradas, muitas vezes, diante de um esforço vão, resignam-se a aceitar a condição de vencidas ou buscam saída na morte. Esta última configuração diferencia-se, portanto, da imagem poderosa e triunfante que caracteriza a figura do herói, o que indica ruptura com o modelo.

As modificações incorporadas à figura do protagonista marcam, assim, uma nova postura, caracterizada pelo individualismo, pela atitude egocêntrica, pela introspecção, pelo isolamento. Esses elementos engendram uma personagem que padece daquele problematismo sublinhado por Lukács (2009). Trata-se de um indivíduo marcado pela solidão, desprovido de divindades protetoras, de numes tutelares, de objetos encantados, que precisa se valer por si mesmo, movimentando-se em um mundo carente de sentido, pois suas expectativas são continuamente frustradas em virtude de serem sempre mais amplas que as possibilidades de realização. O mundo vasto e familiar dos afortunados tempos da epopeia, conforme a dicção lukacsiana, já não existe, a harmonia foi quebrada, de modo que eu e mundo vivem agora alheios um ao outro, não havendo integração, mas discordância entre interior e exterior.

O Romantismo traz à cena, portanto, esse tipo de protagonista porque o romance cultivado então, ora procurando atender a valores burgueses, ora se contrapondo a eles, focaliza o indivíduo inconformado com o mundo ao seu redor, pois a vida para ele carece de sentido. Segundo Ana Marcia Siqueira (2007, p. 85), “Diante dessa incompatibilidade entre indivíduo e

sociedade, entre a expectativa de transformação e a realidade decepcionante, a atitude possível para os artistas do período é, por um lado, o sentimento de revolta, por outro, um acentuado pessimismo.” Esse panorama mostra-se propício ao aparecimento de personagens assinaladas pela ambiguidade, pela fragmentação, por uma atitude de rebeldia, revelando um profundo descontentamento com a realidade e ensejando o surgimento de facetas sombrias e demoníacas. Atenta a esses aspectos, para se referir ao protagonista do romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, a pesquisadora supramencionada utiliza a expressão “herói-bandido”, designativo indicador da dubiedade da personagem que, a despeito de criminosa, logra – em virtude de atributos como valentia e destemor e da realização de proezas dignas da admiração popular – um estatuto heroico celebrado nas trovas da poesia oral sertaneja.

Notamos, por conseguinte, uma crescente personalização na configuração da personagem que ocupa a posição de protagonista à medida que este faz oposição, de uma maneira ou de outra, à realidade que o rodeia, pois, como assinala Meletínski (2015, p. 85), na esfera “do sentimentalismo e do romantismo surgem heróis que se encontram em conflito com o meio circunstante ou com a sociedade em geral, sensíveis ou insensíveis, inclinados à tristeza, à resignação melancólica ou, ao contrário, à revolta demoníaca até a negação de Deus.” Atitudes dessa natureza caracterizam figuras rebeldes que remontam, em certa medida, ao Satanás miltoniano do *Paradise Lost* (1667), personagem que, por uma postura pautada na altivez, na revolta e na obstinação, busca, insistentemente, reconquistar a posição perdida. Essa face demoníaca do homem moderno relaciona-se a concepções decorrentes das mudanças que começam a ser processadas a partir do século XVIII nos diversos âmbitos da vida humana. Nesse contexto, os movimentos intelectuais acentuam o racionalismo, o cientificismo, as sociedades experimentam os avanços do processo de industrialização, de maneira a tornar o homem cada vez mais independente, de modo que este, diante de uma realidade instável e decepcionante, passa a debater-se solitariamente em seus conflitos interiores.

Em texto recente, traçando uma caracterização do herói, Reis (2015, p. 165, 166) observa-o como “um componente estruturante de algumas narrativas cuja enunciação se processa em função dessa figura em quem se centram os conflitos e sobre quem pendem ameaças que só ele vence”, acrescentando que “não é uma personagem qualquer”. Esses e outros elementos delineados pelo crítico acentuam a dimensão epidítica da figura do herói, endossando o que até aqui temos demonstrado. Mencionando os últimos períodos por nós acima aludidos (Renascimento e Romantismo), o pesquisador faz a seguinte afirmação:

certos tempos históricos são especialmente propícios à heroização das personagens, por razões que têm que ver com as cosmovisões que as enquadram. O renascimento

foi um desses tempos, potenciado por filosofias de vida, por ideais de beleza e por princípios de emancipação e de plenitude humana que levaram à redescoberta do homem como herói do seu tempo, viajante por espaços inexplorados e renovador do conhecimento de si e do mundo. Por sua vez, o romantismo associou o porte heroico à reivindicação do individualismo como atitude existencial, ato de rebeldia contra a “normalidade” burguesa ou busca de um absoluto que o comum dos mortais não entendia. (REIS, 2015, p. 167).

Sob essa ótica, depreende-se, portanto, que haveria “tempos mais propícios” que outros – no que se refere às aclimações históricas, sociais, culturais – para a configuração de heróis, concebidos, neste caso, como seres que se destacam do “comum dos mortais”, capazes e dispostos a realizar o que outros não realizaram, “atitude existencial” que resultaria, ao final, no “conhecimento de si e do mundo”. Essa concepção alinha-se, desse modo, ao pensamento que situa o herói numa condição especial, por assim dizer, como ser notável por características que o distinguem de seus pares e que o elevam a um estatuto “superior”. Essa condição elevada, ou seja, o fato de o herói não ser uma personagem qualquer, seria subjacente à palavra “herói”, pois nela ecoa “uma tonalidade própria que resulta do facto de o lexema *herói* provir do vocabulário religioso, cultural, antropológico, anterior à sua inclusão no da crítica literária” (QUEFFÉLEC, 1991, p. 242 *apud* REIS, 2015, p. 166, grifo do autor). Essa visão, ao que nos parece, corrobora a ideia que estamos a defender. Em certos momentos, as proposições teóricas e as recensões críticas parecem ter esquecido ou não ter atentado para essa “tonalidade própria”, inerente ao termo, que envolve a figura do herói.

Em relação, ainda, à observação de Reis, acima reproduzida, destacando o fato de haver coordenadas temporais (históricas) especialmente mais favoráveis à manifestação heroica nos moldes mencionados, o crítico assevera, associado a isso, outro aspecto relevante ao afirmar: “o herói não é atemporal nem a-histórico, pelo que não se manifesta do mesmo modo em todas as épocas.” (REIS, 2015, p. 166). Não discordamos da afirmação do estudioso, pois, como deixamos transparecer em algumas de nossas ponderações já apresentadas, de fato, a imagem heroica que se configura no período medieval, encarnada no cavaleiro (ou no santo, ou no rei) não se confunde exatamente com aquela da Antiguidade Clássica, assim como as manifestações heroicas neoclássicas e as românticas também não simplesmente reproduzem aspectos anteriores. Evidentemente, ocorrem modificações que implicam novas configurações, justamente em virtude das “cosmovisões” que enquadram esses diferentes tempos históricos. Importa, contudo, assinalar que, a despeito das mudanças incorporadas, permanece nessas figuras exemplares aquele aspecto modelar, aquele valor de grandeza que as envolve, a aludida “tonalidade” que lhes confere o título e estatuto de herói. Consabidamente, tal fato não ocorre

a toda personagem que protagoniza os eventos narrativos, pelo que, conforme vimos reiterando, não consideramos apropriado empregar indistintamente o termo “herói” para designá-las.

Ademais, é importante lembrar, mesmo no contexto de um período considerado “propício” à emergência de personagens heroicas, podem surgir, paralelamente, personagens que subvertem o modelo. O Romantismo, em decorrência de suas múltiplas e, muitas vezes, contraditórias faces, bem como de seu caráter revolucionário, no sentido de propor novas atitudes estéticas, é um exemplo notório a esse respeito. Atentando para isso, em consonância com nosso pensamento, Mongelli (1986, p. 18) afirma que, a partir desse movimento (Romantismo), “o rótulo de ‘herói’ talvez não fosse o mais adequado para se referir um ser já bastante minimizado ante as potências do mundo exterior, premido pelas circunstâncias sociais a ponto de isolar-se dolorosamente com seu conflito interior.” Assim, as transformações que se vão processando ao longo do tempo dentro do quadro geral das manifestações literárias vão ressoando na criação e caracterização das personagens, de modo que as modificações mais flagrantes nos seres que protagonizam a narrativa ficcional parecem acontecer a partir do século XVIII, acentuando-se nas centúrias seguintes.

Enunciando-se acerca da possibilidade de variações na figura do herói, Silva (1991) afirma que o conceito de herói se relaciona estreitamente aos códigos culturais, ideológicos e éticos da sociedade, sujeitando-se a alterações de acordo com a época histórica, o grupo social e os valores predominantes. Desse modo, para o teórico, em determinados contextos socioculturais, correspondendo aos códigos, “o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam.” (SILVA, 1991, p. 700), enquanto, em outros contextos, contrariamente, pode ser valorizada a atitude transgressora das normas sociais prevalecentes, de modo que o herói surge rompendo os paradigmas, contrapondo-se a eles e inclinando-se para o que a sociedade despreza. O teórico menciona o Neoclassicismo para ilustrar a primeira postura, afirmando ser impensável, nesse contexto, que o herói viesse a rejeitar os valores instituídos pelos grupos sociais detentores da hegemonia.

Devemos lembrar, no entanto, que Silva (1991), conforme expusemos antes, faz coincidirem os conceitos de herói e de protagonista, considerando-os basicamente a mesma coisa. Sendo assim, na perspectiva acima, ao que parece, quando fala de herói, não está, necessariamente, se referindo àquela imagem modelar, mas, sim, ao protagonista da narrativa, tanto que, ao ilustrar a segunda postura do que ele chama “herói”, ou seja, a da transgressão, afirma que, “Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais maioritariamente prevalecentes.”

(SILVA, 1991, p. 700, grifo do autor). Posto está. Se é anti-herói, não é herói, o que nos leva realmente a crer que o teórico, ao dizer “herói”, nas considerações acima, quer dizer, na verdade, “protagonista”, pois, em nossa concepção, o fato de a personagem simplesmente ser moldada em obediência aos parâmetros institucionalizados pela sociedade na qual se insere não é critério suficiente para conferir-lhe o estatuto de herói.

No entanto, concordamos com esse teórico quando considera que os aspectos socioculturais podem influir na construção da personagem (não necessariamente no conceito de herói, conforme discutido acima) e quando salienta o papel do escritor na criação de seus seres ficcionais. Com efeito, conforme procuramos destacar no capítulo anterior, a atuação do autor é fundamental na configuração de suas personagens (trate-se de um herói ou não) e, de uma forma ou de outra, embora criadas propriamente a partir do arcabouço linguístico do qual ele dispõe, refratam a sua cosmovisão, que é, por sua vez, conformada pelo contexto axiológico do qual participa. Em outros termos, o papel ativo e consciente do autor na escolha dos recursos adequados, na maneira de organizar os eventos da ação narrativa, na eleição dos traços para a caracterização da personagem, é fundamental para a composição do todo orgânico que é a obra. É nesse sentido, portanto, que Candido (2011, p. 77) afirma: “embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição de seu pleno funcionamento, e do funcionamento das personagens, depende de um critério estético de organização interna.” Dizendo de outro modo, essa organização é aspecto decisivo para a constituição do efeito de “verdade” dos seres fictícios, é o elemento que lhes confere vida, forjando a aparência de unidade coesa e, ao mesmo tempo, vivacidade e atuação na história narrada. Desse modo, compreende-se que o poder de convencimento da narrativa e dos seres ficcionais que a compõem deve-se, em grande medida, ao trabalho imaginativo do autor, à sua capacidade inventiva posta em ação no processo de escritura.

Fundamentalmente, é no momento desse processo criativo que se encontra, como desafio ao escritor, aquela dificuldade de representar o ser humano na ficção, mencionada nas considerações iniciais deste capítulo. Ciente de que não é possível abranger tudo que envolve a complexidade do homem, na tentativa de recriá-lo por meio da personagem, o autor elege os elementos pertinentes ao que deseja colocar em sua caracterização e ao que condiz com a representação pretendida em sua obra. Por conseguinte, o escritor extrai do humano os aspectos desejados e, aliando sua capacidade imaginativa ao trabalho de manuseio do arsenal linguístico, logra criar um novo ser que se assemelha, por um lado, à pessoa humana, porque teve nela sua referência, e, por outro, dela se afasta porque é também invenção.



Côncios da referida dificuldade, Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa, dotados da capacidade necessária e munidos dos instrumentos apropriados, criam personagens que conseguem incorporar aspectos capazes de expressar de modo significativo um pouco da complexidade humana, mormente no que tange a seus paradoxos e contradições. Na base, pois, dessa complexidade, reside a dificuldade de recriar ficcionalmente o ser humano, de modo que a personagem deve ser observada, conforme consideramos, em sua individualidade e em sua relação com o mundo que a envolve. Pensamos, por conseguinte, que o exame da caracterização dos protagonistas de Aquilino e de Rosa deve levar em consideração essa premissa. Nesse sentido, faz-se importante pontuar a condição de inserção de ambos os autores no contexto da modernidade, a fim de lançar luz sobre a configuração de suas personagens.

À semelhança da semântica do próprio termo que a designa, a chamada “modernidade” apresenta-se sob o signo da instabilidade, ou seja, como contexto marcado por um caráter instável manifesto nos mais diversos campos e sentidos. Para fornecer uma imagem da fragmentação que permeia a vida moderna, Marshall Berman (2007) retoma uma frase enunciada no *Manifesto comunista* (1848) de Karl Marx: “tudo que é sólido desmancha no ar”. Em livro de título homônimo, publicado em 1982, o escritor estadunidense designa como “modernidade” o conjunto de experiências vivenciadas pelo homem com o tempo e o espaço, consigo mesmo e com os outros, com as possibilidades e os perigos da vida. Para Berman (2007, p. 24), a modernidade “é uma unidade paradoxal da espécie humana: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.” São muitas as fontes alimentadoras desse turbilhão da vida moderna, as quais vão desde as revolucionárias descobertas no campo das ciências e da tecnologia, passando por mudanças nos processos de produção industrial, nos espaços humanos (crescimento demográfico e urbano), nas estruturas políticas e econômicas, e por uma série de outros aspectos que atingem a vida individual e em sociedade. Berman esclarece que os processos sociais do século XX que alimentaram esse voraz tropel de mudanças vieram a chamar-se “modernização”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Berman (2007, p. 25-26) divide a história da modernidade em três fases. A primeira situar-se-ia entre o início do século XVI e o final do século XVIII, quando “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna, tateando-a”; a segunda teria iniciado com a “onda revolucionária de 1790, sobretudo com a Revolução Francesa, em que o público do século XIX experimenta “convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política; a terceira e última fase abrange o século XX, que vivencia a expansão generalizada do processo de modernização e “espetaculares triunfos na arte e no pensamento”, mas, ao mesmo tempo, acentua a ideia de fragmentação, de perda de nitidez e de sentido para a vida.

Leyla Perrone-Moisés (1998), por sua vez, aludindo à diferença entre “modernidade” e “modernismo” e considerando o contexto literário brasileiro, explica: “Empregamos *modernismo* para designar as vanguardas do início do século XX”, “e *modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 180, grifos da autora). A estudiosa esclarece que não existe uma necessária correspondência entre modernidade social e modernidade artística, ou seja, esta nem sempre se identifica com aquela. O autor pode ser moderno sem ser necessariamente modernista, como é o caso de Aquilino Ribeiro e de Guimarães Rosa, que foram contemporâneos aos movimentos modernistas, mas suas propostas estéticas não se identificam necessariamente com as daqueles.<sup>37</sup> São, contudo, modernos e escolheram seguir um posicionamento artístico próprio, conforme testemunha a singularidade de seus procedimentos estéticos, mormente em relação ao trabalho de (re)elaboração do material linguístico, em que pese a estilização, o aproveitamento da linguagem popular, a revitalização de arcaísmos, a criação de neologismos, entre outros, além de uma peculiar transfiguração do ambiente regional e de representantes de classes sociais desfavorecidas.

A despeito, no entanto, das controvérsias<sup>38</sup> em torno do conceito ou da delimitação histórico-temporal da modernidade, importa observar que as mudanças processadas com o advento e a instauração do contexto moderno fazem-se ressoar no âmbito das artes em geral e da literatura. Esta, de diferentes maneiras, em maior ou menor medida, refrata os aspectos histórico-sociais que atingem o indivíduo e suas relações com o outro e com o meio. Devemos observar, todavia, conforme Perrone-Moisés (1998) adverte, que, na realidade moderna, a obra de arte pauta-se em uma ambiguidade, uma vez que se relaciona ao contexto no qual é produzida e, ao mesmo tempo, possui autonomia em relação a ele. Isso equivale a dizer que a obra não fica presa à realidade imediata e que o autor tem liberdade de criação, não necessitando agir com subserviência ao que esteja em voga no momento, pois os escritores, cada vez mais livres ao longo do século XIX e, sobretudo no século XX, “sentiram necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões para fazê-lo de determinada maneira.”

---

<sup>37</sup> Aquilino foi contemporâneo ao Orphismo e ao Presencismo, mas preferiu seguir uma carreira à parte. Rosa era bem jovem ainda quando ocorreu a Semana de 1922, escreve *Sagarana* em 1937, retrabalha-o em 1945 e publica em 1946, período em que se destaca a Geração de 45, à qual se relaciona, de certa forma, pelo trabalho com aspectos formais e pelo tratamento do humano em arte.

<sup>38</sup> Perrone-Moisés (1998, p. 180) alude, ao mesmo tempo, à problemática em torno da definição de pós-modernidade, que é ainda mais oscilante, variando de autor para autor e de acordo com critérios diversos, gerando contradições e dificuldades conceituais.

(PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11). Desse modo, eles mesmos estabelecem seus princípios e valores para sua criação artística.

Nesse sentido, de fato, podemos perceber, na produção de Aquilino e na de Rosa, um notável movimento de liberdade criativa, mas isso não significa necessariamente uma diferença radical em relação ao passado ou uma oposição diametral ao que se processa no momento. Em vez disso, notamos a realização de uma mescla de referências colhidas de tradições anteriores e de elementos novos. O elemento antigo é granjeado em fontes tradicionais (próximas ou remotas) anteriores, enquanto os procedimentos inovadores estão ligados, especialmente, ao tratamento conferido à linguagem e ao modo como os escritores alçam, ao primeiro plano de seus enredos, personagens normalmente inseridas num extrato socioeconômico menos favorecido. Estas, no caso do escritor português, na maior parte das vezes, são camponeses, aldeões, habitantes de um mundo rural ainda de feição arcaica e patriarcal, vivendo conforme os costumes locais ou transgredindo-os segundo suas necessidades instintivas particulares, seja em luta para salvar a própria vida, seja para satisfazer os impulsos eróticos. No caso do escritor brasileiro, figura em suas narrativas, majoritariamente, o homem sertanejo, ora numa condição resignada perante as desventuras da vida, postas, às vezes, como obra do *fatum*, ora valendo-se como pode para escapar à má sorte. As palavras de Eduardo Coutinho (1991, p. 224) endossam nossa percepção acerca da condição social das personagens rosianas: “Os personagens de Guimarães Rosa são os habitantes do sertão, a maioria gente sem recursos, pertencente às camadas mais baixas da população, que não recebeu nenhuma instrução.” Assim, Aquilino e Rosa, conforme já mencionamos, aproximam-se sob essa perspectiva, na medida em que, salvo algumas exceções, põem para protagonizar suas narrativas personagens desprestigiadas social e economicamente, aproveitando, ao mesmo tempo, o rico potencial semântico da linguagem popular e das tradições folclóricas.

No entanto, a caracterização de um universo predominantemente rural e de personagens rústicas não oculta a presença de elementos indicadores dos efeitos desencadeados pela modernidade na realidade desse espaço e desses seres ficcionais. Como escritores situados nesse contexto moderno, Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa mostram em suas obras, de uma forma ou de outra, os impactos do insidioso processo de modernização que atinge não apenas o ambiente urbano, mas também as regiões interioranas. Em Rosa, talvez as ressonâncias do moderno em termos de procedimentos artísticos tenham-se feito sentir, pelo menos parcialmente, de maneira mais notória em *Grande sertão: veredas*, que subverte, por certos aspectos, a estrutura romanesca tradicional, mostrando inovações não apenas no que se refere à linguagem utilizada pelo narrador-protagonista (bem como pela de outras personagens que

comparecem no tecido narrativo por via de sua arrevesada rememoração), mas também na ordenação desordenada do enredo, assim como nas reflexões ontológicas de Riobaldo.

Esses efeitos, de modo mais sutil, porém, fazem-se notar, na verdade, desde a obra de estreia. Nas narrativas de *Sagarana*, mesmo nas estórias em que o enredo se apresenta dentro de moldes conhecidos, remetendo-nos, por vezes, às narrativas orais da tradição popular e obedecendo à tradicional lei da causalidade, com o encadeamento sucessivo de motivos e situações, com início, meio e fim bem definidos, o moderno está presente, mas sob diferente feição.

Em “A volta do marido pródigo”, por exemplo, podemos perceber certo traço de aspecto moderno logo no início do enredo, quando somos apresentados ao quadro primeiro do cenário, no qual um grupo de homens encontra-se trabalhando na construção da estrada de rodagem que ligará Belo Horizonte a São Paulo. Trata-se, na verdade, de uma marca do processo de modernização, conforme o esclarecimento de Berman (2007), acima mencionado. Esse elemento figura como índice das mudanças provocadas pelos avanços tecnológicos que atingem os espaços urbanos e que começam a atingir o campo, o sertão mineiro, no caso, recriado por Rosa. Além disso, talvez seja possível entrever certa ironia por parte do autor em relação aos efeitos do progresso que chega ao sertão, na medida em que apresenta, na cena inicial, o trabalho executado pelos animais de carga, descrevendo-o, por meio da voz narrativa, de modo rigoroso, com indicação de horário e de tempo exato gasto na realização da tarefa, sem deixar de aludir ao fator econômico, mencionando remuneração e lucro.

Ademais, a atmosfera moderna imiscui-se nesse meio rural também através da concepção idealizada de Lalino em relação à cidade (especificamente o Rio de Janeiro, para onde decide ir embora), cuja imagem, conforme observação de Claudio Magris (2009, p. 1020), funciona como “emblema do moderno, [mas] logo aparece como alegoria da caducidade, de um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades ciclópicas, mas também e sobretudo acumula ruínas.” Com efeito, semelhantemente ao que ocorre a muitos protagonistas da ficção moderna, percebemos em Lalino os efeitos da desilusão em relação ao objeto almejado, posto que a cidade fluminense não se lhe afigura como imaginara, pois, de acordo com sua percepção, ali “era um outro sistema”, “ali não valia a pena” (ROSA, 1984, p. 101). Decorre desse desencanto o seu regresso ao arraial, à semelhança do filho pródigo da parábola evangélica que retorna ao lar paterno, inspirando o título da narrativa. No entanto, diferentemente de personagens modernas que desvanecem com a desilusão, entregando-se a uma espécie de abulia ou de niilismo, esse protagonista rosiano mostra-se obstinado em sua intenção de recuperar a mulher abandonada e negociada com o espanhol Ramiro. Com vistas a

esse propósito, ele se empenha maximamente, valendo-se de burlas diversas à custa de sua retórica dissimulada até conseguiu-lo.

Quanto a Aquilino, em *Mina de diamantes*, os efeitos da modernidade concretizam-se, sobretudo, no cenário onde se move Dedê na primeira parte do enredo, ou seja, na cidade do Rio de Janeiro. Conforme trecho que destacamos no capítulo anterior, na capital fluminense então recriada, o moderno mostra-se de modo agressivo na imagem da tromba de veículos que circulam furiosos e ameaçadores, exibindo pressa e, conseqüentemente, impaciência diante dos transeuntes. Acrescente-se a isso a presença insidiosa de construções de obras públicas, perceptíveis nas alusões ao ofício de Diamantino Dores e às “negociarras” que ele realiza com os construtores, além do episódio transcorrido no aeroporto, onde o protagonista encontra-se prestes a embarcar no avião com destino a Portugal. Esse episódio se desdobra, em seguida, no momento em que, já acomodado na aeronave, Dedê faz conjecturas sobre aspectos ligados ao processo de modernização, como a própria construção daquele meio de transporte e sua suposta segurança:

Diamantino, à ideia do seu domicílio, precisamente na altura em que a aeronave mergulhava, ao sorvo do poço atmosférico, lembrou-se que não estava em chão firme. [...] E sorriu à ideia paradoxal de segurança ali no esquife aéreo, em si, apenas de tempos a tempos problemática ao seu entendimento. [...] Verdade verdadinha, de tempos a tempos, ao olhar para o tecto da aeronave, onde as ampolas refulgiam com nitidez carbuncular, vinha-lhe ao entendimento: se se escangalha esta geringonça? [...] Diamantino, tomado às vezes de inquietude, considerava instintivamente aquele bojo de cetáceo, espriando olhos a todos os pontos, inclusive às bancadas que ficavam à sua espalda. (RIBEIRO, 1958, p. 206, 207).

Além de revelar certa preocupação de Dedê em relação à confiabilidade da aeronave em termos de segurança, as cogitações do protagonista ao longo do segundo capítulo da narrativa, do qual extraímos o trecho acima, servem, inclusive, para refutar a acusação crítica de que Aquilino não trabalhava a psicologia de suas personagens. Na verdade, o autor tinha, em relação a esse aspecto, uma concepção diferente daquela perseguida pela crítica sua contemporânea. Ele esclarece seu posicionamento a esse respeito no preâmbulo de *O servo de Deus e a casa roubada*, anteriormente aludido por nós, afirmando que a psicologia em arte “é o básico; o sal; a substância inata.” (RIBEIRO, 1985c, p. 11). O escritor lusitano quer dizer com isso que a dimensão psicológica da personagem é inerente à sua constituição e está presente na obra sem que o autor precise, necessariamente, imprimir contornos sinuosos à psique de seus seres ficcionais. Para Aquilino, a crítica do período dava excessiva atenção ao aspecto psicológico, perscrutando na obra a presença/ausência ou o grau de profundidade no modo como esse elemento era trabalhado pelo autor, relacionando obsessivamente a isso o valor

estético. É contra essa postura que as palavras do escritor, destacadas do referido prefácio, se insurgem.

Feitas essas considerações, reiteramos, pois, o fato de que os contextos onde são criadas, isto é, onde ganham vida ficcional e onde se movem as personagens de Aquilino Ribeiro e as de Guimarães Rosa diferem, significativamente, dos contextos nos quais foram idealizadas a figuras heroicas de outrora que comumente protagonizavam as histórias contadas (e ouvidas com encanto). Aliadas, é claro, aos intuítos criativos dos autores, essas diferenças contextuais implicam, conseqüentemente, mudanças na configuração desses seres ficcionais, que se evidenciam em suas características, nos comportamentos, na linguagem adotada.

### **3.2 Subversão dos modelos tradicionais**

Pensando nessa implicação, concordamos com Victor Brombert (2001, p. 14) quando afirma que a literatura dos séculos XIX e XX está repleta de “personagens [que] não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heróicas” e “até se contrapõem a eles”, podendo haver, porém, “grande vigor nessa oposição”, na medida em que, de modo implícito ou explícito, essas personagens “lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis.” As palavras do estudioso vão ao encontro de algumas de nossas considerações já esboçadas acima, acerca de protagonistas literários cuja caracterização contrapõe-se ou subverte, em determinados aspectos, os modelos tradicionalmente exaltados e celebrados como heróis. Estes, na compreensão de Brombert – que se alinha à nossa –, apresentam como características constantes o viver segundo um código pessoal pautado na bravura, a obstinação perante as adversidades, a ousadia, o compromisso com a honra e o orgulho, portando-se como figuras exemplares e situando-se num ponto diferenciado da experiência humana. Mas o fato é que parcela significativa da produção literária moderna insurge-se contra essa índole heroica, trazendo à tona protagonistas inegavelmente divergentes dessa caracterização triunfalista. Por encarnarem uma configuração diversa, subversiva, esses protagonistas são designados como “anti-heróis”, também chamados por Brombert de “contramodelos”, “antimodelos” ou “heróis negativos”, podendo caracterizar-se como “fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza” (BROMBERT, 2001, p. 14).

No entanto, tais caracteres não devem ser considerados de modo isolado ou rígido, pois, como Brombert (2001, p. 14) mesmo adverte, “As linhas de demarcação que separam o

heroico do não-heróico estão borradas.” Com efeito, uma personagem que se mostra fraca ou inapta, sob certos aspectos ou em determinadas circunstâncias, pode mostrar-se firme e persistente em outras. Diamantino Dores, por exemplo, revela-se, por um lado, incapaz de redigir discursos próprios para serem proferidos perante determinado público, mas mostra, por outro, uma finória capacidade de persuasão pela palavra quando se trata de realizar suas negociatas ou suas conquistas amorosas. Lalino Salãthiel, por seu turno, fracassa em seu intento de conquistar as mulheres do Rio de Janeiro em sua experiência pródiga, uma vez que aquelas eram “diversas em tudo” e “navegavam em desafino com a gente, assim em apartado, no real” (ROSA, 1984, p. 100, 101), mas se conduz de maneira muito hábil em sua atividade de cabo eleitoral do Major Anacleto e em seus estratagemas de reconquista de Maria Rita, sua ex-mulher.

Esses e outros inúmeros exemplos encontrados em outros textos evidenciam, conforme pudemos observar, o paradoxo e a ambiguidade como aspectos peculiarmente presentes na configuração de personagens que protagonizam obras da literatura moderna. A esse respeito, Brombert (2001, p. 13) faz um esclarecimento que se relaciona à nossa observação, afirmando que o termo “anti-herói” está “ligado a uma postura paradoxal, às vezes provocativa” e foi posto em circulação por Dostoiévski na última parte de suas *Memórias do subsolo*, obra publicada em 1864, na qual o termo é associado “à noção de paradoxo”, sendo o próprio narrador denominado “paradoxista”. De fato, a voz do anti-herói dostoiievskiano proveniente do subterrâneo faz ressoar um discurso que revela construções paradoxais e, ao mesmo tempo, profundamente contundentes e críticas da sociedade russa de então. A dicção mordaz da personagem, que questiona, num nível profundo, o sentido da vida, problematizando questões essencialmente humanas, aponta para a fragilidade do homem perante uma realidade turbulenta e atordoante, desagregada e fragmentária. A caracterização instável e oscilatória desse excêntrico protagonista, perceptível em seu monólogo autodepreciativo, bem como as questões por ele postas em xeque levam-nos à constatação de que “se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade”, uma “tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo”, revelada “no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno.” (ROSENFELD, 2009, p. 97).

Essa precariedade está, paradoxalmente, ligada à independência reclamada pelo indivíduo moderno, aspecto que implica, por sua vez, uma autonomia indicadora, nesse caso, não apenas do aspecto positivo de liberdade de ação, mas também do sentimento de “estar sozinho” para realizar a viagem interior imposta como necessária, ou seja, para efetuar a busca

existencial de um sentido para a vida, uma vez que aquele outro sentido, o de coletividade, foi esquecido.

As relações entre o indivíduo e a sociedade, no contexto da modernidade, são tratadas por Richard Sennett em *O declínio do homem público* (1998), livro no qual desenvolve a tese de que os indicadores de “uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada [...] São resultantes de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com a formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista.” (SENNETT, 1998, p. 30). Além de situar o início dessa mudança no fim do Antigo Regime, o estudioso analisa seus desdobramentos nos séculos XIX e XX, discutindo, entre outros, os conceitos de “público”, “privado”, “narcisismo”, “cidade”, “civildade”, e apresentando exemplos nos campos da psicologia, das artes, da literatura, da política, da comunicação, para demonstrar o desenvolvimento insidioso da sociedade intimista que impõe suas “tirantias da intimidade”. De acordo com esse pensamento, a vida pública (as relações sociais mediadas por convenções ou códigos que preservavam a civildade no espaço público) entra em derrocada à medida que a prática social se torna cada vez mais intimista, isto é, pautada em razões estritamente pessoais.

Nessa perspectiva, a atitude de retraimento vivenciada pelo indivíduo moderno é associada a mudanças desencadeadas pelo capitalismo e pela crença religiosa, evidenciando uma “erosão da vida pública”, de modo que os sentimentos individuais se sobrepõem às relações sociais. Nesse sentido, os sentimentos pessoais e a valorização excessiva (ou culto) da personalidade imiscuem-se de tal forma na esfera pública, subvertendo as relações sociais, que rompem suas fronteiras, transformando-a em um “espaço morto”. Insatisfeito ou decepcionado com o mundo exterior, que lhe parece insípido e vazio, o sujeito moderno evita a multidão, isola-se, preocupando-se muito mais com sua vida particular e com suas próprias emoções, sobrevalorizando, assim, sua intimidade, ainda que esta não lhe supra o desejo de autoconhecimento ou de autossatisfação. Ele vive, portanto, o paradoxo do isolamento relacionado a uma postura narcisista que redundava, por sua vez, na busca malograda por uma identidade pessoal composta estritamente por conteúdos advindos da interioridade. Por conseguinte, na concepção de Sennett, essa preocupação tem se revelado mais danosa do que libertadora, haja vista a constatação de que “O eu de cada pessoa tornou-se o próprio fardo” (SENNETT, 1998, p. 16).

Se há uma imagem que pode ser associada à condição solitária do homem retratado pela ficção literária moderna, em sua postura demasiadamente individualista, na busca por satisfazer seus anseios particulares, essa imagem é a do labirinto. Este, nesse sentido, liga-se à ideia de “estar perdido”, confuso, perplexo perante a profusão de possibilidades, o emaranhado



de caminhos e a angústia de não saber qual rumo tomar. Diferentemente de Teseu, o herói grego que, com a ajuda do fio de Ariadne, consegue percorrer a fortaleza criada por Dédalo, encontrar a fera, derrotá-la e perfazer o caminho de retorno, o indivíduo moderno conta apenas consigo mesmo e precisa caminhar no “escuro”, no “vazio”, sem saber ao certo aonde chegará (ou se chegará), muito menos se conseguirá fazer o caminho de volta. Essa instabilidade revela o esfacelamento do mundo moderno e a fragilidade do “eu” diante do absurdo da vida.

Discutindo a simbologia da imagem acima aludida, Ana Maria Lisboa de Mello (2007) tece comentários acerca de *Grande sertão: veredas*, assinalando a presença de uma alusão ao labirinto já no título da obra, uma vez que as veredas são os estreitos caminhos percorridos pelo homem do sertão em sua árdua trajetória de vida. Segundo a autora, esse percurso simboliza, no caso de Riobaldo, a travessia, a passagem capaz de oportunizar um autoconhecimento e um conhecimento da condição humana. Mencionando também *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, Mello (2007, p. 375) explica que a sensação “de ter perdido algo ou de estar perdida”, experimentada pela protagonista do romance clariceano, “assemelha-se à entrada no labirinto, com o deslocamento espacial e a experiência do silêncio e da solidão, até o encontro da porta de saída.”

O percurso labiríntico é feito, portanto, de maneira solitária, exigindo uma ruptura com o próprio “eu”, abrindo a consciência para o fato de que a vida se constitui como uma totalidade muito mais ampla. O motivo do labirinto, por um lado, pode surgir representando a trajetória para o amadurecimento e a transformação, oportunizados pela solidão e pela angústia vividas no caminho e que levam ao contato íntimo do homem consigo mesmo; e pode, por outro, indicar uma correspondência ao absurdo da condição humana, porque “Viver é percorrer solitariamente o labirinto, sem porta de saída e sem nenhuma possibilidade de um ato heróico que coloque um ser humano acima dos demais seres ou que dê significado especial à errância.” (MELLO, 2007, p. 378). A primeira dessas vertentes, segundo a pesquisadora, seria predominante em nossa literatura, como uma via simbólica e mística condutora ao contato com o sagrado.

Com efeito, é possível, a nosso ver, identificar, na trajetória trilhada por Augusto Matraga, por exemplo, um percurso labiríntico, na medida em que a personagem, encontrando-se enferma, desesperançada, sem perspectivas em relação ao futuro, precisa entregar-se a um processo penitencial que inclui renúncia, desenvolvimento da habilidade de dominar os próprios instintos, sucessivos deslocamentos, até conseguir intuir o significado final de sua jornada, a sua “hora e vez” que proporcionará, por fim, o encontro com o sagrado. Matraga é construído, portanto, sob o signo de uma transformação que conduz a um destino atávico cujo

sentido último é vislumbrado num plano transcendente. Certamente desprovido do sentido trágico de que se reveste este último, talvez seja possível enxergar, no caminho enviesado percorrido por Lalino, uma imagem labiríntica, uma vez que esse protagonista também precisa enfrentar barreiras, contornar, persistentemente, circunstâncias que se impunham como obstáculos aos seus planos até conseguir concretizá-los. Se pensarmos, ainda, em outras narrativas de *Sagarana*, observaremos que a mesma imagem é encontrável nas trajetórias traçadas e retraçadas pelos protagonistas de “Duelo”, no emaranhado de vias abertas e cruzadas por Cassiano e Turíbio Todo, não escapando também estes a um sentimento trágico da existência, impresso pelo autor à narrativa, sobretudo em seu desfecho, até certo ponto, inusitado. Em relação a estes últimos protagonistas, o sentido da trajetória parece constituir-se na própria busca, traduzida em caça/perseguição insana, que sinaliza, por sua vez, o absurdo do arbítrio humano.

Desse modo, sem dúvidas, a produção ficcional rosiana dá testemunho das mudanças necessariamente processadas na configuração das personagens nascidas no novo contexto que ora se apresenta. Com a de Aquilino Ribeiro não é diferente. Seus protagonistas, na maioria das vezes, caminham em desajuste com os modelos heroicos tradicionalmente valorizados, conforme já sinalizamos acerca da caracterização de Diamantino Dores, a ser detalhada no capítulo seguinte, e de outras personagens já aludidas neste estudo.

Mas, se a obra de Dostoiévski, publicada na segunda metade do século XIX, põe em circulação o termo “anti-herói” e se mostra fundamental para o entendimento desse conceito, considerando-se sobretudo a postura de aviltamento da figura do herói assumida pelo protagonista, é possível identificar, já no século XVI, o aparecimento de personagens que encarnam essa conduta antimodelar. Mario M. González (1994, 2005, 2010), por exemplo, utiliza o termo “anti-herói” para se referir não só à personagem central do *Lazarillo de Tormes* (1552-1553?) em particular, mas, de modo geral, aos protagonistas das obras posteriores que se enquadram no gênero romanesco inaugurado por essa narrativa anônima: o romance picaresco. O raciocínio usado, nesse caso, para empregar a referida designação, ao que nos parece, é o mesmo de Silva (1991) quando este afirma que a criação de anti-heróis – enquanto indivíduos que entram em conflito com a comunidade, rompendo os paradigmas por ela aceites e exaltados – é já verificável nessa modalidade narrativa, tornando-se frequente na literatura produzida posteriormente.

Devemos esclarecer, por conseguinte, segundo nossa própria compreensão, que, assim como não há um único tipo de herói, também o anti-herói não se constitui em tipo uniforme. Em outras palavras, assim como o herói, conforme vimos, pode assumir diferentes

configurações de acordo com o tempo, o lugar, as pretensões do autor, o anti-herói, semelhantemente, pode apresentar-se sob nuances diversas. Desse modo, a personagem pode se colocar como contramodelo do herói, conforme o prefixo indica, mas pode fazê-lo de diferentes maneiras, encarnando diferentes características e comportamentos diversos. Assim, em nossa compreensão, “anti-herói” é um termo mais amplo, que serve para designar uma personagem, normalmente colocada na posição de protagonista, que foge ou subverte a imagem modelar de herói. Essa postura transgressora pode comportar variações, as quais podem, por sua vez, ser pensadas como tipos ou modalidades, recebendo, por vezes, designações específicas. Assim, se o homem do subsolo de Dostoiévski vitupera o ideal de herói, denunciando a decadência de valores de uma sociedade pautada pelo racionalismo materialista, Lázaro, personagem-narrador do texto anônimo que põe em cena o pícaro<sup>39</sup>, parodia a imagem modelar do cavaleiro que protagonizava as novelas de cavalaria apreciadas no Século de Ouro espanhol, satirizando, por seu turno, valores superficiais da sociedade hispânica de então.

Conforme esclarece González (1994), a Espanha dos séculos XVI e XVII pauta-se em um sistema ideológico de caráter homogeneizante que procura banir elementos tidos como indesejados (judeus, mouros, protestantes, etc.). Esse contexto tem o cavaleiro como modelo social, e a acumulação de riquezas pela conquista, como modelo econômico, de modo que a burguesia, classe emergente, tinha poucas possibilidades de reconhecimento social, posto que seu ideário (o trabalho e a especulação) apresentava supostas semelhanças com os grupos rejeitados pela sociedade, sendo, por isso, descartado. Os dois grandes grupos existentes eram a nobreza e o povo, e entre eles havia um fosso que só poderia ser transposto por vias marginais.

É esse panorama que dá ensejo ao aparecimento do romance picaresco, que, no dizer de González (1994, p. 18), “se apóia num tripé: o anti-herói denominado pícaro, seu aventureiro projeto de ascensão social pela trapaça e a sátira social traçada na narração desse percurso.” O pícaro nasce, pois, num contexto sociocultural determinado e se configura como anti-herói na medida em que faz frente ao modelo heroico então valorizado. Por suas características e pelo modo de se conduzir, Lázaro mostra-se anti-heroico quando posto em confronto com o herói modelar das novelas de cavalaria. No contraste, portanto, entre o pícaro e o herói cavaleiresco, este, geralmente oriundo de nobre estirpe, carrega consigo valores

---

<sup>39</sup> Segundo Mario González (2010, p. 448) o termo “pícaro” teria sido utilizado, no século XVI, para designar ajudantes (geralmente adolescentes) de cozinha, os quais trabalhavam em troca de comida, situação servil e marginal que os levaria à prática da astúcia para a sobrevivência. Estendendo-se o sentido, passa “a designar o indivíduo marginal, astuto e carente de princípios”. No contexto literário, apesar de Lázaro já ser considerado um pícaro, a palavra aparece como designador do protagonista de romance picaresco no *Guzmán de Alfarache*, cuja primeira parte é publicada em 1599, posteriormente ao *Lazarillo*, portanto.

tradicionalmente exaltados, sublimando-se pela força, coragem, valentia, e prezando a lealdade, a justiça, a honra, a glória, a fama. Aquele, ao contrário, em circunstâncias sociais de pobreza degradante, forja-se na covardia, na deslealdade, valendo-se, para sobreviver às hostilidades do meio, de expedientes desonestos. Para ele, o que impera é a lei das burlas, do engano, da fraude, da transgressão das normas vigentes. Assim, se o cavaleiro encarna valores como honra e valentia, arriscando, se preciso, a própria vida para defender os mais fracos e injustiçados, o pícaro, por seu lado, desprovido de nobreza e movido, as mais das vezes, por instintos egoístas, age tão somente em benefício próprio. O sentido parodístico reside justamente nessa inversão de postura, e a sátira caminha na direção da crítica aos valores exaltados pela classe dominante, sobretudo a honra, fundamental para a sociedade do período. Não é à toa, portanto, que, no “Prólogo”, o autor, citando Cícero, invoca a honra como estímulo de sua narrativa. Nesse contexto, a citação imbui-se de um sentido irônico e satírico – diante da apresentação de uma genealogia nada honrosa e dos acontecimentos biográficos narrados – que, na verdade, se faz presente desde as primeiras palavras do texto, quando a voz narrativa, referindo-se ao conteúdo da obra, afirma tratar-se de “coisas tão assinaladas” e “nunca ouvidas nem vistas”, expressões estas recorrentes na matéria cavaleiresca. Esse tipo de anti-herói pode ser definido, portanto, como “um marginal à sociedade, cujas aventuras são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade de sua época.” (GONZÁLEZ, 2005, p. 201).

Acrescentemos a isso que o caráter satírico do romance picaresco denuncia, através das atitudes de seu protagonista, a prevalência da aparência sobre a essência, visando atingir os valores de um universo social fundamentado na hipocrisia, tendo em vista que o ideal cavalheiresco literário não correspondia à realidade da cavalaria histórica, envolvida em ações violentas e de interesse pessoal, político ou econômico. Desse modo, empreendendo uma busca por ascensão em um meio regido pelo imobilismo social, a via encontrada pelo pícaro é permeada por aventuras que envolvem a trapaça, a astúcia geradora de estratégias os mais diversos para o alcance do objetivo almejado. O pícaro surge, então, como indivíduo marginal em uma sociedade decadente e estratificada. Na luta pela sobrevivência, essa personagem age inescrupulosamente, usando a seu favor as únicas armas que tem à sua disposição: o próprio instinto e a astúcia. Aproveita-se da bondade ou da fraqueza alheia para não morrer de fome.

A título de lembrete acerca deste último aspecto, recordemos, conforme dito no capítulo anterior, que a fome atinge de forma premente muitas das personagens de Aquilino Ribeiro, as quais, à semelhança do pícaro, lançam mão de estratégias ou de atos ilícitos para sobreviverem a esse mal. O problema também não está ausente das narrativas de Guimarães

Rosa, sendo perceptível, por exemplo, na referência à magreza das personagens de “Sarapalha”, narrativa em que tudo transparece a ideia de ruína e decadência, ou aludida nomeadamente na designação de um córrego. De uma forma ou de outra, a obra rosiana, assim como a de Aquilino, aponta para a injustiça social que atinge as populações rurais entregues à própria sorte, desassistidas pelas autoridades governamentais.

Outro aspecto que merece realce no que diz respeito à caracterização do pícaro é sua severa aversão ao trabalho. Embora seja portador de um projeto de ascensão social, ele rejeita esse que é um dos valores básicos da burguesia, uma vez que um dos requisitos para a aquisição de títulos de nobreza era a não dependência do trabalho. Este é visto muito mais como impedimento do que como facilitador da escalada social, pois o homem nobre, ao qual o pícaro deseja equiparar-se, não se insere nesse universo laboral. Como a lógica de Lázaro é a da aparência, reflexo da sociedade da qual faz parte, a ideia é se assemelhar assim que possível, pelo menos no aspecto físico, à nobreza, e, para isso, tenta obter uma vestimenta adequada:

Saí-me tão bem no ofício que, ao fim dos quatro anos em que nele estive, controlando bem os ganhos, pude economizar para vestir-me mui honradamente com roupa usada. Comprei um gibão velho de fustão, com saio puído de manga trançada e com punhos, uma capa já sem pelo e uma espada muito antiga, das primeiras de Cuéllar. Desde que me vi em hábito de homem de bem, disse a meu amo que ficasse com seu burro, pois eu não queria mais continuar naquele ofício. (LAZARILHO, 2005, p. 171, 173).

O excerto destacado, extraído do tratado sexto, ilustra bem nosso comentário acima e mostra a rejeição ao trabalho de vendedor de água que Lázaro executava para o capelão, um de seus últimos amos. Em sua ótica, um trabalho desse tipo não era condizente com o *status* de “homem de bem”, por isso, logo que consegue mudar, precariamente, sua aparência, abandona o emprego “pouco nobre”. Depois disso, trabalha a serviço de um oficial de justiça, realizando o que corresponderia à tarefa de beleguim, mas também a este abandona por, juntamente com seu superior, ser posto em fuga e atacado com pedradas e pauladas por foragidos da justiça. A última ocupação que irá exercer, à qual ele qualifica como “ofício real”, é a de pregoeiro (de vinhos postos à venda, de leilões, de objetos achados e perdidos), ofício que estaria entre os últimos na escala do sistema social, mas visto por ele como o suficiente para se sentir no topo da pirâmide. O “coroamento” da carreira desse pícaro dá-se com o casamento arranjado pelo arcepreste de San Salvador com uma criada sua, a qual, segundo o protagonista, é uma mulher

diligente em suas tarefas e lhe garante benefícios do referido arcipreste, que incluem provisão de alimentos e doação de roupas velhas.<sup>40</sup>

Acerca do caráter inovador do *Lazarillo*, González (2005, p. 185) sublinha, ainda, que, em seu contexto de surgimento, essa obra “irrompe para, mediante uma temática e uma estrutura completamente opostas, significar o aparecimento de uma nova maneira de narrar”. A afirmação do estudioso leva-nos à reflexão de que a emergência desse novo modo de narrar condiciona o surgimento desse tipo específico de personagem denominada pícaro, determinando-lhe também os elementos caracterizadores. Essa questão indica-nos o fato de que o autor, valendo-se de seu potencial criador e de sua liberdade estética, é capaz de engendrar, por meio da linguagem, um gênero ficcional inovador em termos estruturais e temáticos, inovando também nas características de suas personagens, que se diferenciam dos paradigmas anteriores para se adequar às necessidades dessa nova modalidade narrativa.

Essa relação estreita entre o gênero ficcional e o tipo de protagonista a ele associado foi teorizada pelo crítico canadense Herman Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, publicado em 1957, no qual propõe uma classificação das “ficções literárias” a partir do “poder de ação do herói”, entendido este, não com o sentido que temos dado ao termo neste estudo, mas como sinônimo de “protagonista”. Em sua teoria dos modos ficcionais, na qual diferencia modo *mimético elevado*, modo *mimético baixo* e modo *irônico*, o crítico retoma a proposta aristotélica de divisão dos gêneros literários, ampliando essa perspectiva e realizando avanços em relação a ela – uma vez que as transformações processadas ao longo do tempo, nas sociedades e no pensamento, trouxeram questões inexistentes à época do filósofo grego –, e sugere uma classificação associada à maneira pela qual o protagonista é retratado diante dos outros homens ou em relação ao seu próprio ambiente. Nesse sentido, a categoria modo constitui-se como uma maneira de pensar a mistura de gêneros, numa tentativa de contemplar sua pluralidade e suas interpenetrações, uma vez que determinada forma literária pode reunir aspectos encontráveis em gêneros diversos. O modo irônico, em especial, abrange modalidades ficcionais que revelam as fissuras, as ambivalências, as fendas dos conceitos. Caracterizado por Frye (2014, 0. 159) como “esperto, carismático e sem escrúpulos”, o “pícaro da novela picaresca” é situado pelo crítico entre os modos ficcionais cômicos, como um “herói” (protagonista) cômico.

---

<sup>40</sup> O texto deixa subentendido o fato de que a mulher de Lázaro o trai com o arcipreste, servindo-lhe e frequentando-lhe a casa a qualquer hora do dia ou da noite. Isso era comentado pelas “más linguas”, mas, por conselhos do eclesiástico e por lamúrias e prantos da esposa, o marido promete-lhe nunca mais tocar no assunto e garante-lhe acreditar em sua fidelidade. A resignação do pícaro quanto a este último aspecto soa como retrocesso em sua trajetória, pois aquele que outrora advertira a si mesmo a estar de olhos bem abertos, a fim de se precaver contra possíveis burlas, termina por não querer enxergar o próprio malogro.

Observamos, portanto, que o crítico associa diretamente o tipo de protagonista a uma forma narrativa determinada. Sob esse raciocínio, talvez as personagens anti-heroicas das quais estamos a falar, enquanto transgressoras dos modelos tradicionais, possam ser pensadas de modo mais adequado a partir dessa perspectiva, ou seja, a partir de uma forma ficcional proposta pelo autor a fim de ironizar ou se contrapor deliberadamente aos modelos de perfeição e de heroísmo.

Conforme assinalamos antes, Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa, na maior parte das vezes, trazem, com efeito, ao centro de suas narrativas, personagens que se caracterizam como tipos representantes de estratos sociais mais desfavorecidos, que se valem de diferentes estratégias de ação a fim de atingir seus objetivos ou de simplesmente sobreviver em um mundo hostil e indiferente às suas necessidades e anseios. Ambos os autores põem, portanto, em primeiro plano, figuras simples, ligadas ao povo, com o objetivo de lhes conferir destaque e, de alguma forma, subverter os paradigmas exaltados pela tradição literária, indicando outros valores.

De certa forma, a nosso ver, a proposta de Frye relaciona-se ao que Candido (2011) e Rosenfeld (2011), já citados por nós, comentam acerca da harmonia que deve existir entre a personagem (suas características e ações) e a intriga proposta no enredo narrativo, a fim de proporcionar a verossimilhança, contribuindo, assim, para uma bem-sucedida organicidade da obra, decisiva, afinal, para seu valor estético. Em outros termos, o “modo ficcional” (com as escolhas referentes à linguagem, ao estilo, às cenas, às ideias, etc.) pelo qual o autor opta no momento de escrever pressupõe um tipo específico de personagem para protagonizar a história criada, de maneira que um desacerto entre um e outro compromete toda a composição, pondo em risco sua coerência e unidade.

Nesse sentido, é importante reiterar que, sobretudo na modernidade, a criação artística não se sujeita a limitações no que tange à obediência a modelos preestabelecidos. Recordemos, a esse propósito, a declaração enérgica de Aquilino Ribeiro ao dizer de seu esforço para não usar “gravata” padronizada, e a veemência de Guimarães Rosa em sua recusa ao lugar-comum, aos “tabiques” e “chapas”, considerados verdadeiros “pecados” no que se refere ao processo criativo. Assim, as narrativas derivadas do moderno romance – o qual denuncia, por sua vez, a crise dos modelos renascentistas – dão provas sobejas dessa insubmissão do escritor. Atenta à inevitável constatação da precariedade da posição do homem no mundo, a literatura produzida a partir de então põe como problema estético a apreensão da nova realidade que se configura. Por conseguinte, em acréscimo às considerações que acima ficam ditas acerca da

relação entre personagem e “modo ficcional”, não se deve esquecer a relação da obra com o meio no qual é produzida.

A esse respeito, podemos retomar, em consonância com a nossa, a opinião de Wellek e Warren (1971) quando consideram a literatura como algo que nasce em um contexto social, em determinado meio ambiente, como parte de uma cultura, concebendo-a, não como mera documentação ou como simples reprodução da vida, mas como possibilidade de interpretação desta. Tendo em mente esse pensamento, eles afirmam que “Os heróis e as heroínas da ficção, os vilões e as aventureiras, encerram interessantes indicações sobre essas atitudes sociais.” (WELLEK e WARREN, 1971, p. 130). Dizendo de outra maneira, podemos afirmar que as configurações socioculturais também exercem ressonâncias na forma romanesca, tanto que, a partir do período setecentista, despontam novidades que procuram modificar aspectos tradicionais do romance cortês, dispensando, por exemplo, uma maior atenção a elementos da realidade cotidiana, aos condicionamentos sociais, aos anseios individuais.

Assim, a configuração das personagens acompanha as mudanças de natureza estrutural, temática, estilística, as quais se fazem notar, como vimos, no aparecimento do gênero picaresco, que põe o pícaro em oposição ao paradigma do cavaleiro cortês. Em suma, a perspectiva que aqui defendemos acredita que as modificações decorrentes do novo panorama sócio-histórico configurador da modernidade atingem também os processos estéticos, uma vez que o autor, enquanto homem de seu tempo, envolvido numa atmosfera axiológica específica, deixa transparecer em suas obras as ressonâncias das novas aclimações.

Considerando, portanto, o pícaro como um tipo de anti-herói – pensamento com o qual comungamos – em virtude de seu caráter parodístico que o coloca como contramodelo do herói cavaleiresco –, González (2005, p. 185) assinala que o gênero inaugurado pelo *Lazarillo* expõe “uma visão extremamente crítica da realidade social imediata” e “vale-se do humor para expor a hipocrisia dominante na sociedade”, que é marcada por paradoxos que colocam lado a lado luxo e miséria e por valores superficiais pautados na aparência. Nesse estado de coisas, Lázaro leva a efeito, ao denunciar o vazio em que se sustenta a sociedade hispânica da época, a derrubada de um modelo que já estava a perder sua significação.

Empreendendo uma espécie de mapeamento da picaresca e admitindo uma extensão de sentido para o termo, González (1994, p. 12) termina por considerar que o romance malandro brasileiro “pode ser visto como uma variante muito peculiar da picaresca do século XX, ou neopicaresca.” Segundo esse raciocínio, Leonardo, o protagonista de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) – obra inicialmente publicada em folhetins entre 1852 e 1853 e, em formato de livro (dois volumes) nos dois anos seguintes –,



deve ser pensado como um novo pícaro, uma vez que, como sabemos, de acordo com Antonio Candido (1993, p. 25), em seu conhecido ensaio de 1970, essa personagem seria “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”. Nestes termos, as duas perspectivas se opõem, posto que Candido, refutando leituras críticas anteriores a respeito do texto de Manuel Antônio, afirma que “Leonardo não é um pícaro saído da tradição espanhola” e que as *Memórias* não são exatamente um romance picaresco, por destoarem em certos pontos dos moldes espanhóis, mas um “Romance profundamente social [...] por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores.” (CANDIDO, 1993, p. 25, 45).

González, por seu turno, defendendo uma aproximação, e não propriamente uma “filiação”, da obra em questão ao gênero picaresco, pensado este numa dimensão mais ampla, argumenta que ela pode ser vista “como ponto de partida de uma picaresca à brasileira, dentro do contexto maior de uma neopicaresca latino-americana.” (GONZÁLEZ, 1994, p. 282). Em sua ótica, as *Memórias* são concebidas como uma atualização do modelo picaresco clássico, dentro de um contexto histórico que apresenta condições socioeconômicas equivalentes às do momento no qual aquele gênero surge.

De nossa parte, compreendemos que os dois tipos, pícaro e malandro, se aproximam, por um lado, por guardarem semelhanças em relação a determinados aspectos, e diferenciam-se, por outro, por questões que dizem respeito a aspectos contextuais, à mundividência dos autores e a suas propostas estéticas, conforme argumentamos alhures. Ademais, em concordância com Candido (1993), entendemos que ambos os tipos possuem raízes comuns, na medida em que encontram ascendência na tradição folclórica e popular. No que tange a esta última proposição, em certa passagem de seu ensaio, o crítico afirma: “O malandro, *como* o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores.” (CANDIDO, 1993, p. 26, grifo nosso). Neste ponto, González também pensa de modo semelhante, pois afirma: “quando o primeiro pícaro da literatura aparece em cena, está montado sobre uma coleção de historietas populares cujas origens se perdem no folclore medieval.” (GONZÁLEZ, 1994, p. 287). Discordamos deste último pesquisador no que se refere à sua opinião de que o contexto onde nasce o romance picaresco e o do Brasil (a América Latina de uma maneira geral), no momento em que surge o romance de Manuel Antônio, são equivalentes. Além disso, divergimos de sua visão ao considerar o texto literário como reprodução da História e preferimos enxergar o malandro como um tipo determinado de personagem, não como uma atualização pícaro.

Em nosso modo de pensar, portanto, pícaro e malandro são tipos anti-heroicos com suas próprias especificidades e que ora se tocam, ora se distanciam. Enquanto o anti-heroísmo

de Lázaro se justifica pelos motivos já apontados, o de Leonardo manifesta-se no fato de essa personagem contrastar com os tipos difundidos no conjunto da ficção brasileira do período, envolvido pela tônica romântica. Nesse contexto, somente alguns anos depois da publicação da obra de Manuel Antônio surgem os romances de José de Alencar com seus protagonistas tipicamente caracterizados segundo os valores românticos, mas já tinham vindo a lume, por exemplo, e conquistado a apreciação do público, vários romances de Joaquim Manuel de Macedo, entre os quais *A Moreninha*, um dos mais conhecidos, que data de 1844.

Desse modo, assim como *Lazarillo* foi inovador em sua época, as *Memórias* também o foram, fazendo frente à produção ficcional típica do período. Colocando em paralelo alguns elementos, podemos dizer que, ao contrário do pícaro espanhol, que guarda um pragmatismo na astúcia, o malandro pratica-a gratuitamente, fato que o aproxima, talvez mais que aquele, de tipos celebrados pelas histórias populares, como Pedro Malasarte, o “amarelinho” ou o Saci, por exemplo. O malandro teria, assim, origens nos modelos populares que comumente se valem da esperteza, em arquétipos folclóricos e lendários que, seguindo uma linha satírico-cômica, povoam o imaginário popular.

Trouxemos à tona esses dois tipos de anti-herói porque, conforme pretendemos demonstrar, dois dos protagonistas (Diamantino Dores e Lalino Salãthiel) que nos propusemos analisar apresentam, em nossa concepção, analogias com eles, pelo menos sob certos aspectos. De fato, como apontamos no capítulo precedente, a produção ficcional de Aquilino Ribeiro é povoada de personagens nas quais, inevitavelmente, se percebe alguma relação com o tipo picaresco, conforme já sublinhara alguma crítica a respeito. Na obra de Guimarães Rosa, essa relação se torna menos aparente e mais rara se comparada à do escritor português, mas comparece com plausibilidade, assim acreditamos, principalmente se tomarmos como ponto de partida a fonte folclórico-popular de cuja água o escritor mineiro bebeu, dando provas disso já em *Sagarana*, que o denuncia desde o título.

Essa ascendência folclórica remota pode ser encontrada na figura do *trickster*, o qual é mencionado por Candido (1993) em seu ensaio, ao considerar o aspecto cômico provocado pelo comportamento astucioso de Leonardo. Acerca dessa figura, Rubelise da Cunha (2007) esclarece que é proveniente de mitologias ameríndias diversas, assumindo papel de destaque entre povos indígenas da América do Norte e da África, mas sendo encontrada também em mitos aborígenes de outros continentes. Segundo a autora, o estudo dessa figura, sob abordagens diversas, tem sido possibilitado pela recuperação das narrativas orais dos ameríndios e de sua transformação pela escrita, mas algumas reflexões revelam o confronto entre o sistema de pensamento ocidental e a compreensão de mundo dos nativos. Por

consequente, ao migrar das histórias orais indígenas para a palavra escrita do texto literário, penetrando os mecanismos de expressão ocidentais, o *trickster* reveste-se de estatuto e função diferentes.

Nesse sentido, salienta-se, na literatura norte-americana contemporânea, um papel transformador e subversivo dessa figura, ligado muitas vezes à ironia e ao humor. Assim, de acordo com Cunha (2007, p. 641), “Os *tricksters* são descritos como figuras ambíguas e amorais que pregam peças e podem ser humanos e animais, criadores e destruidores, heróis e anti-heróis, mas também podem se tornar vítimas das próprias trapaças.”<sup>41</sup> É, possivelmente, a consciência dessa ambiguidade que leva Candido (1993, p. 26) a afirmar que Leonardo seria “menos um ‘anti-herói’ do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares”, admitindo a predominância do “dinamismo próprio dos astuciosos de história popular” no livro de Manuel Antônio. Em sua análise, o crítico também faz menção ao zoomorfismo associado ao *trickster*, aludido pela pesquisadora, mencionando, inclusive, alguns animais, como macaco, raposa e jabuti.

A esse propósito, identificamos em Lalino Salãthiel uma associação zoomórfica sugerida pelo narrador rosiano. Em certo momento, o protagonista é relacionado ao mico-estrela, em referência à sua esperteza, e, depois, ao sapo e à rã, animais que, por sua condição anfíbia, sugerem a ambivalência atribuída ao *trickster*, além de serem imagens presentes no fabulário popular. Assim, é significativo o comentário do narrador quando se refere às “aventuras” libidinosas vividas por Lalino no Rio de Janeiro, sugerindo a comparação com o último dos animais acima referidos: “Todavia, convenientemente expurgadas, talvez mais tarde apareçam, juntamente com a estória daquela rã catacega, que, trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou – ‘Eh, aguão!...’ – e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás.” (ROSA, 1984, p. 100). A fábula recontada pelo narrador ilustra a atitude do protagonista, o qual, assim como a rã de vista curta, precipita-se inadvertidamente numa miragem (a fantasiosa ilusão relativa ao Rio de Janeiro e às mulheres de lá) e, atinando para sua imprudência, recua ao ponto de partida.

---

<sup>41</sup> A autora faz uma ressalva, explicando que a conceituação de *trickster* de que dispomos é uma espécie de projeção do pensamento ocidental a fim de compreender e fornecer explicações para um universo cultural distinto, uma vez que as figuras de *trickster* “não habitam as dicotomias ocidentais pois são oriundas de línguas e memórias culturais nas quais essas oposições binárias não têm sentido.” (CUNHA, 2007, p. 641). Segundo esse entendimento, o *trickster* folclórico não admitiria, portanto, a dicotomia herói/anti-herói. Já o texto literário, enquanto objeto artístico, pode admiti-la livremente, decorrendo da liberdade criativa as ambivalências que envolvem as personagens que, de alguma forma, se ligam a esse arquétipo folclórico.

Meletínski faz uma observação que podemos relacionar ao caráter dúbio muitas vezes encontrado em personagens que ocupam lugar central nos textos literários. Ele afirma nos seguintes termos: “O arquétipo do herói está, desde o início, intimamente ligado ao do anti-herói, o qual muitas vezes une-se ao herói, numa única pessoa” (MELETÍNSKI, 2015, p. 92)<sup>42</sup>. O pesquisador chama atenção para o fato de que aos mais antigos heróis culturais atribuem-se os mais terríveis ardis, executados muitas vezes por vias ilegítimas ou nada exemplares. Acerca dessa duplicidade, ele argumenta que, na mitologia de vários povos, é comum a existência de dois irmãos, em que um deles, considerado “sábio”, corresponde ao herói cultural, e o outro, visto como “idiota”, corresponde ao *trickster*, o qual imita de modo desajeitado o irmão ou realiza propositadamente sucessivos malfeitos. Assim, sob o aspecto da imitação, o *trickster* funciona como uma espécie de impostor ou como variante negativa do herói cultural. Enquanto este é criativo e construtor, providenciando benesses para a comunidade, aquele é tolo e destrutivo, trazendo hostilidade para o grupo. Como consequência, ele tende ao isolamento, primando pela satisfação de seus próprios desejos em detrimento das necessidades do coletivo, por isso Meletínski (2015, p. 98) diz: “O *trickster*, à diferença do herói cultural, é bastante a-social e por isso mesmo mais ‘pessoal’. É este o motivo pelo qual ele é apresentado negativamente, como figura marginal, muitas vezes até mesmo se opondo à própria tribo ou clã.”

Assim, ao que nos parece, é em virtude da dubiedade relacionada a essa figura folclórica que, para Candido (1993, p. 27), Leonardo pai e Leonardo filho “materializam as duas faces do *trickster*: a tolice, que afinal se revela salvadora, e a esperteza, que muitas vezes redundando em desastre, ao menos provisório.” Mas, se no livro de Manuel Antônio, as duas faces encontram-se em personagens distintas, em outras obras, como esclarece Meletínski, elas podem se apresentar concomitantemente em uma única figura. Em “A volta do marido pródigo”, Lalino reúne os dois predicados, ora mostrando-se tolo, na medida em que nutre pensamentos ilusórios e imprevidentes, ora esperto, especialmente quando emprega seu potencial retórico como meio de engano e de persuasão. Já em *Mina de diamantes*, Diamantino Dores, à semelhança da personagem rosiana, congrega ambas as características. Sua tolice pode

---

<sup>42</sup> Meletínski dedica-se à análise da teoria dos arquétipos, entendendo-os como temas, como motivos recorrentes que, em sua forma essencial, são manifestos na obra literária. Para ele, arquétipos são “elementos temáticos permanentes”, “esquemas narrativos” que se constituíram como unidades de “linguagem temática” da literatura universal, ou, em outra formulação, “esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo.” (MELETÍNSKI, 2015, p. 19, 33). Nesse sentido, esses esquemas apresentam significativa uniformidade em estágios iniciais, sofrendo muitas variações em etapas mais tardias, sem perderem, porém, a essência inicial, e estariam presentes na mitologia dos povos primitivos desde os tempos mais remotos, permanecendo, em essência, inclusive, na literatura de nossos dias.

ser notada na liberalidade excessiva com as finanças, que o leva a ficar depauperado e a pedir ajuda ao amigo Rosária para as despesas adquiridas na terra natal, enquanto a astúcia, assim como em Lalino, está estreitamente ligada à retórica enganosa e aos expedientes para se ver livre de “enrascadas”.

Desse modo, considerando os aspectos acima comentados, podemos certamente enxergar no *trickster* um precursor remoto do pícaro e do malandro, cujas características podem ser condensadas na postura transgressora, burladora, por vezes egoísta e atrapalhada ou risível, no que reside também uma vertente cômico-satírica, daí Meletínski (2015) associar a ele a imagem de “bufão” arcaico, inclinado a inverter e ridicularizar as normas vigentes. Essa figura oriunda das performances orais e transposta para a literatura encarna, portanto, as ambivalências perceptíveis em certos tipos de personagem da moderna literatura.

A nosso ver, tanto na obra de Aquilino Ribeiro quanto na de Guimarães Rosa, o aspecto humorístico apresenta-se comumente relacionado à caracterização das personagens, às suas atitudes, à sua visão de mundo, que por vezes conquista a simpatia do leitor, suscitando-lhe o riso. Na ficção aquiliniana, principalmente, a comicidade pode vir acompanhada de uma intenção satírica mais explícita, enquanto nos textos rosianos, quando essa intenção comparece, é de maneira talvez um pouco menos aparente, em conformidade com o gosto estilístico do escritor mineiro pela sutileza e pela indeterminação.

Em Aquilino, o sentido do humor, ainda que por vezes aliado à crítica, relaciona-se estreitamente a uma constante força vital, a uma alegria de viver perceptível em muitas de suas personagens. Notando a presença recorrente desse aspecto, Óscar Lopes (1987, p. 369) traduzo-lo como uma reação “contra uma velha tradição portuguesa carregada com o senso religioso do pecado e com um equivalente abstractismo sentimental, moralista, sentencioso”, na qual explode uma “glorificação renascentista rabelaisiana dos sentidos, a sátira e viveza da novela picaresca espanhola”. De nossa parte, coadunamos com essa afirmação do crítico e queremos destacar a referência a Rabelais, por entendermos ser ela importante para a compreensão desse caráter cômico-satírico que estamos a comentar.

Para Bakhtin (2010, p. 283), Rabelais pretendia, por um lado, desconstruir a mundividência medieval que se pautava numa interpretação simbólica e hierárquica do mundo em vertical e, por outro, recriar um mundo novo para um homem igualmente novo, que fosse inteiro e harmonioso, capaz de cultivar novas formas de relações humanas. Nesse sentido, o criador de Pantagrue opunha-se a uma ideologia que negava a vida corporal, concebendo o corpo humano sob o signo da corrupção e da licenciosidade, imprimindo-lhe um sentido grosseiro e negativo. Assim, na tarefa que o médico humanista se propôs, o riso aparece em

primeiro plano, intimamente “ligado aos gêneros medievais onde figuram o bufão, o trapaceiro e o bobo, e cujas raízes se perdem nas profundezas do folclore primitivo.” (BAKHTIN, 2010, p. 284). E, além de romper com os liames tradicionais, eliminando relações falsas e ideais, o riso rabelaisiano expõe a proximidade direta e rude do que, por via da mentira e da hipocrisia, as pessoas insistem em separar. Desse modo, a intenção de Rabelais era, no entender de Bakhtin (2010, p. 285) “devolver ao corpo a palavra e ao sentido a sua realidade e materialidade.” Desse modo, é pela apologia da vida livre de farisaísmos, pelo incentivo ao conhecimento do corpo e à vivência natural dos gozos que ele pode oferecer, que Lopes associa a produção literária de Aquilino a Rabelais, o autor renascentista considerado por Bakhtin (1987, p. 11) como “o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial.” Diamantino Dores, inclusive, diga-se de passagem, menciona Gargântua, em determinado trecho da carta escrita ao amigo Rosária, aludindo à personagem rabelaisiana para se referir à voracidade com que os compatriotas levaram seu dinheiro a arder “como fogo de palhas”.

No entendimento de Bakhtin (1987), a linguagem diversificada que exprime o carnaval – compreendido a partir das diversas manifestações carnavalescas populares da Idade Média e do Renascimento – transpõe-se para a literatura, de modo que a essa transposição do espírito carnavalesco para a linguagem literária ele denomina “carnavalização da literatura”. Sob essa perspectiva, o carnaval correspondia ao triunfo de um tipo de liberação provisória da ideologia dominante e do regime estabelecido, de abolição temporária das relações hierarquizadas, de privilégios, normas e interditos, que tinha na liberdade uma significação especial. No contexto do carnaval, indivíduos separados na vida cotidiana por obstáculos vistos como intransponíveis (condição econômica, posição social, emprego, idade, situação familiar) podiam estabelecer um contato livre e familiar, que, vivenciado intensamente, constituía um elemento fundamental da visão carnavalesca do mundo.

Assim, na compreensão bakhtiniana, o riso carnavalesco é, por um lado, um riso *festivo* e eminentemente popular, de caráter amplo, atingindo a tudo e a todos, de modo que “o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso”, e, por outro, *ambivalente*, “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico” (BAKHTIN, 1987, p. 10, grifos do autor). Saliente-se que o riso estava igualmente presente nas cerimônias e ritos civis da vida cotidiana, os quais eram acompanhados por bufões e bobos que parodiavam os atos sérios dos cerimoniais. Esse cunho parodístico destaca, portanto, a ambivalência do riso, aspecto que proclama a relatividade das coisas e que pode ser observado, sob diferentes feições, na produção ficcional dos autores em epígrafe neste estudo.

Segundo nossa compreensão, o escritor beirão, em sua visão de mundo abertamente crítica da sociedade, não encontra razões para camuflar suas opiniões acerca do comportamento humano no meio social circundante, daí a caracterização realística de suas personagens, expondo-lhes, não raro, o cinismo, a hipocrisia, a baixeza das atitudes. No entanto, muitas vezes, essa exposição não se faz com o sentido de julgar ou de induzir juízo sobre tais atitudes, ao contrário, faz-se, por vezes, deixando entrever uma identificação ou simpatia com seus seres ficcionais, indicando que a matéria de que se faz o humano é naturalmente sujeita ao erro e ao vício. O humanismo flagrante em sua produção literária faz-se justamente nessa direção, o que não significa, porém, que uma crítica mais contundente esteja ausente.

Nesse sentido, a sátira desempenha, por vezes, um papel relevante, desnudando certas mazelas sociais imperantes na sociedade recriada ficcionalmente, não deixando de suscitar a reflexão, mesmo que o tom de leveza, chegando, às vezes, a provocar o riso, seja predominante na narrativa. No texto aquiliniano escolhido para análise, a presença da sátira pode ser notada, por exemplo, no discurso proferido por uma autoridade política, por ocasião de uma das inúmeras homenagens feitas a Diamantino Dores em sua terra natal. Segundo nossa compreensão, Aquilino utiliza o referido discurso para criticar a hipocrisia imperante naquele provinciano meio social, regido pela artificialidade de costumes, de comportamentos e de preceitos religiosos. Embora o orador posicione-se como uma espécie de defensor da moral e dos bons costumes, percebemos a intenção satírica da voz narrativa por meio da ironia, indicada pela reação de outras personagens, que presenciam a homenagem. Assim, em determinado momento do discurso, quando o orador, que mantém estreita relação com as autoridades eclesiásticas locais, condena a prática da dança, acusando-a de sustentar o pecado por despertar a lascívia, os jornalistas presentes ironizam sua fala: “(Risos e murmúrios. Um jornalista para outro: – Este cafajeste quando era rapaz dançava na ponta dum pára-raios.)”, ao que acrescentam, pouco depois, percebendo a intenção velada das palavras proferidas: “(O jornalista para o jornalista: O que ele quer é que se lhe divulgue o palavrório e chegue aos ouvidos do prelado. Por mim, está livre!)” (RIBEIRO, 1958, p. 309, 310). Os parênteses, presentes nos dois trechos destacados, são utilizados para indicar que se trata de comentários feitos à parte, durante o discurso que está sendo proferido, mas, além disso, mostram, a nosso ver, a coexistência de vozes que se confrontam no tecido narrativo, recordando-nos a perspectiva dialógica bakhtiniana. Podemos dizer, ainda, que esse recurso gráfico, adotado pelo autor para imiscuir uma fala na outra, evoca o discurso teatral, servindo para reforçar a ideia de representação de um papel, de falsa aparência, de atitude hipócrita, que remete não só ao orador, mas, por extensão, também a Dedê, o qual está, afinal, a representar uma grande farsa, como,

inclusive, havia sugerido a fala de Clarimundo Vilela quando de sua recepção no aeroporto de Lisboa: “Está no palco: presente, presente!...” (RIBEIRO, 1958, p. 225).

A circunstância do discurso da personagem constituída como autoridade política, nesse contexto em que o oficial é contestado num tom de galhofa, incorpora, a nosso ver, o princípio carnavalesco que zomba do sério, que questiona a “verdade”, expondo a mentira por meio do riso sarcástico e irônico e fazendo ruir, desse modo, as hierarquias estabelecidas. Um outro episódio no qual o referido princípio se faz notar é o da viagem para o Bom Jesus, no capítulo V, “em digressão entre mística e ramboieira”, expressão que já sugere a ambivalência característica da visão de mundo carnavalesca, cuja relativização pode ser observada na postura profana de Dedê: “Na basílica, Diamantino apanhou Helena por detrás dum confessionário e ferrou-lhe dois beijos famintos ao tempo que a cingia nos braços.” (RIBEIRO, 1958, p. 294). Ademais, a ideia de representação, acima apontada, é reforçada pela imagem da máscara – que aparece mais de uma vez ao longo da narrativa –, que traduz, segundo Bakhtin (1987, p. 35), “a alegre negação da identidade e do sentido único”, expressa as metamorfoses, as “violações das fronteiras naturais” e “encarna o princípio de jogo da vida”, adequando-se bem à filosofia de vida de Dedê, para quem “todo o lance da vida é uma carta a jogar.” (RIBEIRO, 1958, p. 207).

No que tange à narrativa rosiana protagonizada por Lalino, a paródia é indicada já no título, o qual sugere uma releitura da parábola do filho pródigo, apresentada no capítulo 15 do Evangelho de Jesus Cristo escrito por São Lucas. O texto em questão parodia, portanto, um gênero canônico de natureza religiosa, mostrando, assim, o caráter subversivo e renovador, uma vez que dessacraliza o sentido sério da narrativa bíblica de base judaico-cristã.<sup>43</sup> Na parábola evangélica, o filho mais novo, ansioso por sair da casa paterna para gozar a vida como bem entendesse, pede ao pai sua parte na herança, abandonando o lar, pouco tempo depois, e viajando para uma terra distante. Depois de despender todo o dinheiro, empobrecido e assolado pela fome a ponto de mendigar, arrepende-se de sua decisão e resolve voltar para casa, em busca de perdão e abrigo. O pai o recebe então com grande alegria, festejando seu retorno. Na retomada dessa história, a estória de Rosa mantém os aspectos da prodigalidade e do regresso ao ponto de partida, mas altera vários outros elementos, como a relação de parentesco, que

---

<sup>43</sup> Aliás, devemos recordar, a obra rosiana em seu conjunto é perpassada por referências a essa tradição milenar em cuja fonte bebe toda a literatura ocidental. Outro exemplo no qual podemos encontrar alusão a ela, já no título, é o conto “Presepe”, uma das narrativas enfeitadas em *Tutameia* e que, à semelhança do que ocorre no texto que estamos a comentar, constitui-se, assim pensamos, como paródia do texto bíblico que narra as circunstâncias do nascimento de Cristo. Na ficção aquiliniana, também são recorrentes as alusões a imagens ou episódios colhidos nas fontes judaico-cristãs, ainda que, por vezes, sirvam tão somente para sinalizar o artificialismo das personagens.



deixa de ser sanguíneo, transmutando-se em vínculo matrimonial. Além disso, há mudança também na maneira como se dá a partida, comunicada (e consentida), no primeiro caso, e escondida, no segundo. Outra alteração significativa relaciona-se ao tipo de reação ao regresso: favorável para a personagem do texto bíblico e desfavorável para Lalino, que enfrenta o desprezo da comunidade e precisa empreender esforço considerável para reverter a situação e conseguir reaver a ex-mulher. Nessa empreitada, sua astúcia, sobretudo o discurso enganoso/mentiroso, será de suma importância.

Mas o riso também perpassa essa “contra-parábola” rosiana na caracterização e nas atitudes do protagonista, na medida em que este se torna alvo de comentários chistosos de seus companheiros de trabalho, os quais, por um lado, riem de seu modo de se vestir e, por outro, divertem-se com sua narração de “imaginosa” peças teatrais e com suas histórias fantasiosas sobre mulheres da capital. Nesse gosto do protagonista por “inventar” peças teatrais, podemos perceber o aspecto carnavalesco no sentido bakhtiniano do termo, uma vez que as festas carnavalescas populares que invadiam a vida cotidiana medieval guardavam relações com as formas do espetáculo teatral. Além disso, as peças criadas por Lalino em sua fértil imaginação têm sempre uma ambiência sensual, libidinosa, que escandaliza seu Marra, o patrão afeiçoado por teatro e interessado em montar peças para serem exibidas à população local. Seu Marra representa, portanto, nesse contexto, o discurso sério, oficial, enquanto as propostas artísticas de Lalino encarnam o espírito carnavalesco que agencia a inversão da ordem estabelecida, visando a abolição das hierarquias:

– Bem, seu Laio. Vamos sentar aqui nestas pedras e você vai me contar a peça. [...] – O primeiro ato, é assim, seu Marra: quando levanta o pano, é uma casa de mulheres. O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas, apreciando música, dançando... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa quase... – Tu está louco, seu Laio!?!... Onde que já se viu esse despropósito?!... Até o povo jogava pedra e dava tiro em cima!... Nem o subdelegado não deixava a gente aparecer com isso em palco... E as famílias, homem? Eu quero é levar peça para famílias... Você não estará inventando? Onde foi que tu viu isso? (ROSA, 1984, p. 91, 92).

A resposta ao questionamento subsequente, feito por seu Marra a Lalino, acerca de onde encontrariam quantidade suficiente de mulheres para encenarem a peça, indica também a ideia de ambivalência, de relatividade festiva proclamada pelo espírito carnavalesco: “Ou então, seu Marra, os homens mesmo podem fantasiar de mulher... Fica até bom...” (ROSA, 1984, p. 92). No trecho, notamos, ainda, no vocábulo “fantasiar”, uma remissão à imagem da máscara, ligada ao sentido comentado linhas acima.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, não obstante o entrecho seja completamente outro e a trajetória do protagonista adquira, no decorrer (e sobretudo no final) do enredo, um sentido existencial de caráter sublimado, o riso, associado à dessacralização, também se faz presente. E isso logo na cena inicial do enredo: uma “noitinha de novena”, com procissão e reza, seguida de um “leilão de atrás de igreja”, após o qual o leiloeiro se vê cercado por uma “multidão encachaçada de fim de festa” incitando-o a leiloar uma das “duas mulheres à-toa” que ali se encontravam. O princípio carnavalesco se instala nessa mescla relativizadora do sagrado e do profano, em que o “povo encapetado”, embora sabendo “que o leilão é de santo”, ignora o pedido de Tião (o leiloeiro) para que “houvesse juízo” e grita: “– Quem vai arrematar a Sariema? Anda, Tião! Bota a Sariema no leilão!... [...] – Dou cinco mil-réis!...” (ROSA, 1984, p. 341, 342).

Assim, a realidade ficcional criada por Rosa parece incorporar aquele princípio de compreensão de mundo que se fazia presente nas manifestações da cultura popular medieval e renascentista, na medida em que, conforme Bakhtin (1987), as festividades religiosas apresentavam um caráter cômico popular e público que era consagrado pela tradição, pois os festejos carnavalescos, incluindo seus ritos e atos cômicos, faziam parte da vida cotidiana. Segundo o teórico russo, as representações cômicas que se punham em paralelo às festas e cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado feudal apresentavam uma singular diferença de princípio em relação a estas, por oferecerem “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior” a essas instituições reguladoras, instaurando, desse modo, uma “espécie de dualidade do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 4, 5). Ao que nos parece, é essa visão “não-oficial”, transfigurada na linguagem literária, que leva a “multidão” formada pelas personagens rosianas a proclamar a “festa” carnavalesca, sendo esta regida por um princípio cômico que liberta do dogmatismo religioso ou eclesiástico, suspendendo o misticismo e a piedade, porque “Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*.” (BAKHTIN, 1987, p. 6, grifo do autor). Assim, autorizada por esse princípio libertador, a multidão galhofeira despreza o discurso oficial que teima em advertir que “Coisa de igreja tem castigo”, que “Sino e santo não é pagode”, e puxa para trás Angélica, a outra mulher “à-toa”, passando-a “de braço em braço, de rolo em rolo, pegada, manuseada, beliscada e cacarejante” (ROSA, 1984, p. 342).

Tendo constatado a presença da verve cômico-satírica nas obras em estudo, queremos retomar a ideia da relação com a picaresca e com a malandragem. Como vimos, Candido (1993), observando algumas poucas analogias entre Leonardo e a personagem pícara, opta por conferir ao protagonista de Manuel Antônio o título de “primeiro grande malandro” da

nossa novelística, reconhecendo nele raízes folclóricas, que, conforme expusemos, remontam ao *trickster*.

Em texto de 1962 (anterior, portanto, ao de Candido, que é de 1970), Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 32) vê no protagonista das *Memórias* “o ancestral de Macunaíma”, “que apresenta os traços fundamentais do estereótipo do brasileiro” ou “o caráter nacional brasileiro”. Segundo essa perspectiva, as características (difundidas na ficção e em ensaios interpretativos do Brasil, particularmente do século XX) do brasileiro seriam: “vagabundagem, preguiça, sensualidade, indisciplina, vivacidade de espírito – nossa modalidade de ‘inteligência’ – e sobretudo simpatia” (GALVÃO, 1976, p. 32). Esses aspectos enumerados pela pesquisadora, sem utilizar os termos “malandro” e “malandragem” em seu ensaio, caracterizam um sujeito que, na análise de Candido (1993), vive na dinâmica de um constante deslocamento entre os hemisférios da ordem (normas sociais) e da desordem (transgressão às normas), de modo que essa oscilação se torna possível pela convivência de uma sociedade que segue esse mesmo movimento, na qual prevalece certa ausência de juízo moral e uma aceitação relativamente tranquila dos comportamentos que excedem os contornos maleáveis da ordem estabelecida, ou seja, pela configuração de um “mundo sem culpa”, na expressão do ensaísta.

Assim, Candido define a malandragem como um comportamento orientado pelo que ele denomina “dialética da ordem e da desordem”, identificada como princípio formal do romance de Manuel Antônio. Ao fazer isso, conforme observa Edu Otsuka (2007, p. 107), Candido demonstra que a lógica da organização narrativa apreende um dinamismo histórico-social vigente nas práticas efetivas da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. Por conseguinte, ele consegue sinalizar um caminho mais amplo para a compreensão da malandragem, na medida em que esta, mais do que um “traço cultural do brasileiro”, se configura como “comportamento historicamente enraizado no quadro específico das relações entre as classes na sociedade brasileira oitocentista” (OTSUKA, 2007, p. 107). Nesse sentido, chama-se a atenção para o fato de que a malandragem precisa ser vista a partir do ângulo da organização econômico-social brasileira. Em outros termos, Candido teria indicado a necessidade de entender esse comportamento a partir de seus fundamentos histórico-sociais, os quais podem revelar as desigualdades existentes no interior da sociedade brasileira e explicar a prevalência da “dialética da ordem e da desordem” na ficção e na realidade. No entanto, apesar de indicar essa possibilidade de interpretação, o crítico – conforme também observam Roberto Schwarz (1987) e Roberto Goto (1988) –, na conclusão de seu ensaio, parece recuar na visada histórica, cedendo lugar a uma visão geral de inclinação culturalista, de modo que a malandragem aparece ao final apenas como um “modo de ser brasileiro”, o que parece retomar

aquele “estereótipo do brasileiro”, apontado por Galvão, como vimos acima. Essa perspectiva que vê no malandro e na malandragem um “modo de ser” ou uma “representação do caráter nacional” constitui-se, conforme observação de Jessé Souza (2004) – que parece se alinhar ao pensamento de Otsuka (2007) –, como ideologia que dilui as diferenças sociais do País, contribuindo para a formação e solidificação de uma autoimagem ilusória e equivocada.<sup>44</sup>

De nossa parte, compreendemos que a malandragem pode ser entendida, num sentido amplo, como manifestação do caráter humano no que se refere à esperteza, à malícia, a mecanismos de defesa do *ego* (interesses particulares), aspectos que, ao serem transfigurados no texto literário, podem assumir diversas nuances e diferentes conotações, a depender do trabalho artístico do autor com a linguagem. Por conseguinte, o escritor, enquanto ser que ocupa um lugar histórico-social determinado, sendo atravessado e formado por uma multiplicidade de discursos, assume uma posição axiológica que, inevitavelmente, exerce ressonâncias na composição da obra, de modo que os elementos acima apontados nela compõem de acordo com essa posição e com as intenções estéticas envolvidas no processo criativo. Assim, em nossa compreensão, a personagem malandra pode se configurar de diferentes formas, incorporando ou não determinada ideologia e assumindo um comportamento que pode estar ligado, por sua vez, a diferentes motivações.

Desse modo, considerando que o homem tem dado à malandragem “várias formas em sua prática histórica e social e na produção artística”, Goto (1988, p. 11) sintetiza os atributos do malandro – presentes, segundo ele, no imaginário da sociedade brasileira – nos seguintes termos:

hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o ‘jeitinho’ que pacifica as contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva. (GOTO, 1988, p. 11).

A nosso ver, captando essa compreensão do imaginário brasileiro, Aquilino Ribeiro constrói em Diamantino Dores um protagonista que encarna bem essas características. Dedê é

---

<sup>44</sup> Para Jessé Souza (2004), esse pensamento, difundido por sociólogos prestigiados como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, alinha-se com a ideologia preconizada pelo Estado Novo, segundo a qual o Brasil deveria ser visto como uma Nação, um Estado uno (uniforme) em termos sociais, o que encobria a heterogeneidade e as injustiças presentes na sociedade. Considerando a relevância da figura do malandro no imaginário brasileiro e analisando-a a partir de um conjunto de composições populares que a tematizam, o pesquisador observa que ela passa por mudanças de sentido histórico que, em sua concepção, compreendem três fases correspondentes ao ápice, crise e estilhecimento dessa imagem. Na percepção de Souza, seria sobretudo o malandro da primeira fase (a mais positiva) o que estaria mais fortemente associado à ideologia do regime estadonovista, reforçando sua visão unificadora/reconciliadora.

um português aclimatado à realidade social brasileira transfigurada no texto aquiliniano, de modo que os atributos acima enumerados tornam-se notoriamente perceptíveis em sua configuração. Tendo sido jogador de futebol, “a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura”, outrora praticados na atividade esportiva, figuram também na prática das relações sociais travadas pela personagem, convertendo-se em “malícia”, “esperteza”, “agilidade” empregadas em benefício próprio, visando obter vantagens pessoais, seja para adquirir valores pecuniários ilicitamente, seja para ostentar uma posição social ilusória, seja, ainda, para satisfazer desejos libidinosos ou para fugir a consequências desfavoráveis.

Considerando os aspectos sociais presentes na obra, podemos dizer que *Mina de diamantes* recria realisticamente uma sociedade cujas relações interpessoais são caracterizadas (e regidas), sobretudo, por interesses particulares, mostrando indivíduos movidos pela lógica das vantagens pessoais, principalmente as vantagens econômicas. Não deixa de ser, portanto, uma visão crítica, a do autor, sobre a sociedade brasileira, mas também sobre a sociedade portuguesa, retratada especialmente na segunda parte da narrativa. É, por conseguinte, um ponto de vista determinado, que pondera os aspectos sociais, filtrando-os por sua interpretação pessoal.

Em certa medida, a realidade ficcional criada por Aquilino assemelha-se àquele “mundo sem culpa”, identificado por Candido no universo romanesco no qual se insere o Leonardo de Manuel Antônio, uma vez que Dedê e as demais personagens que o cercam agem ilicitamente, do ponto de vista da legalidade, mas não são punidas por isso. As relações que travam entre si são motivadas pela mesma lógica da obtenção de benefícios particulares, não importando os meios usados ou a existência de órgãos reguladores. As normas oficiais são, portanto, ignoradas, porque o mais importante para esses seres ficcionais é se “dar bem” naquilo que desejam, ou melhor, em todas as circunstâncias. A infração à lei e à ordem oficialmente estabelecidas mostra-se um comportamento generalizado, vivido, assente e aceito por todos.

Desse modo, embora os universos ficcionalizados por Manuel Antônio e Aquilino Ribeiro sejam diversos entre si e circunscrevam-se em períodos diferentes, suas personagens parecem adotar uma postura semelhante, daí enxergamos uma aproximação de Dedê do malandro definido por Candido. No entanto, entendemos que ele incorpora outros elementos, por isso suas características não coincidem exatamente com a definição proposta no ensaio do crítico. Além disso, reiteramos, o modo particular de caracterização das personagens e de suas relações interpessoais é condicionado pela visão do autor, a partir do que ele apreende da realidade e deseja imprimir em seu texto, moldando esses elementos por meio de seu arbítrio criativo.

Como observa Otsuka (2007), as personagens das *Memórias* são constituídas, em sua maioria, de homens livres pobres (camada intermediária entre escravos e proprietários), os quais, inseridos em um meio cuja organização socioeconômica é calcada no escravismo e o mercado de trabalho livre não é suficientemente desenvolvido para absorvê-los, veem-se dependentes do favor e dos expedientes da astúcia. As personagens que habitam o Rio de Janeiro recriado por Aquilino fazem parte, por sua vez, na quase totalidade, de estratos sociais mais privilegiados (funcionários públicos, empresários, autoridades políticas, jornalistas) e vivem num quadro histórico-social mais desenvolvido em termos de condições trabalhistas e econômicas, mas também são caracterizadas por um comportamento regido pela malandragem. Assim, observamos que as motivações são outras. Enquanto, no primeiro caso, as personagens parecem ser premidas por uma necessidade que implica a própria questão de sobrevivência naquele meio, no segundo, essa necessidade mostra-se ausente, de modo que a postura malandra é aparentemente gratuita. Não obstante essa diferença, tanto Manuel Antônio quanto Aquilino Ribeiro, ao colocarem esses tipos de personagens no centro de suas narrativas, mostram aspectos relevantes da matéria social brasileira. No entanto, na segunda parte da narrativa aquiliniana, ambientada em terras lusitanas, o quadro social é diverso, exibindo com mais nitidez o desequilíbrio socioeconômico, no qual a pobreza atinge sobretudo as populações do meio rural, mostrando um Portugal ainda arcaico e carente de progresso, de maneira que Dedê é levado, por vezes, a comparar a realidade de sua terra natal com a realidade brasileira, considerada por ele mais avançada em relação àquela.

É por esses e por outros elementos, a serem detalhados posteriormente, além daqueles anteriormente comentados acerca da caracterização do pícaro espanhol, que, segundo nosso entendimento, Dedê mostra aproximações com esses tipos anti-heroicos, uma vez que amalgama caracteres de um e de outro, constituindo-se numa espécie de síntese na qual se sobressai o pendor para o erotismo, referente à busca pela realização sexual, e a capacidade de engendrar expedientes para se livrar de situações incômodas ou embaraçosas. Esse paralelo não exclui, é importante salientar, as diferenças, tendo em vista as configurações histórico-sociais diversas e as concepções estéticas relacionadas à criação ficcional.

Semelhantemente, conforme apresentaremos com mais detalhes no capítulo seguinte, alguns dos “atributos” malandros acima listados podem ser notados em Lalino Salãthiel, cujo comportamento é também pautado na astúcia, na dissimulação, direcionadas sobretudo para a realização de interesses particulares, para a busca do êxito de planos pessoais egocêntricos, como a viagem para o Rio de Janeiro com objetivos pródigos ou o obstinado projeto de reconquista amorosa da ex-mulher, além da postergação do trabalho. Ademais, esse

marido pródigo é envolvido por aquela “comicidade popularesca” atribuída ao Leonardo filho e que tem origens no folclore, como vimos, remetendo ao caráter bufo e trapaceiro do *trickster* e também ao riso carnavalesco, que põe abaixo as relações hierárquicas e exalta a relatividade festiva da vida pautada pelas leis da liberdade.

Além disso, à semelhança do pícaro, Lalino parece ter aversão ao trabalho, aspecto revelado por meio de suas atitudes: não obstante faça parte do quadro de trabalhadores da construção da estrada de rodagem, é o único a chegar atrasado, por volta das dez horas da manhã, quando todos os demais já se encontram em pleno serviço, conforme podemos perceber na fala de Tercino, um dos companheiros de ofício: “– Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p’ra cima e fica contando história e cozinhando o galo...” (ROSA, 1984, p. 85). A expressão “cozinhar o galo”, corrente na linguagem coloquial popular, veicula exatamente o sentido que a observação insatisfeita do colega quer destacar: Lalino procura “matar” o tempo, gastar as horas de trabalho em “conversa fiada”, inventando histórias de teatro para o patrão, a fim de adiar ainda mais o começo do serviço. Se Lazarilho rejeita o trabalho porque segue a lógica da sociedade na qual se insere, que igualmente o rejeita, Lalino, contraditoriamente, menospreza esse elemento, embora participe de um meio social em que ele é valorizado, de maneira que sua motivação não fica muito clara. Observamos, porém, um detalhe que talvez explique a postura da personagem quanto a esse aspecto. Supomos que esse protagonista não aprecia o trabalho na referida construção por se tratar de uma atividade braçal, uma vez que a atitude em relação ao ofício seguinte (cabo eleitoral), o qual não envolve muito esforço físico, mostra-se outra. Lalino não reclama, não posterga, antes o realiza com bastante desenvoltura e eficiência. Essa postura avessa ao trabalho é notada também, de modo semelhante à do malandro e do pícaro, em outra personagem rosiana: Melim-Meloso, que figura em narrativa homônima constante em *Tutameia*. A aversão fica explícita num dos versos que apresentam essa intrigante personagem, também ela próxima dos arquétipos folclóricos trapaceiros, como Pedro Malasartes, por exemplo: “Melim-Meloso/amontado no seu baio:/foi comprar um chapéu novo,/só não gosta de trabalho.” (ROSA, 2001, p. 141). Ademais, o que dissemos acima acerca de discrepâncias contextuais e de implicações estéticas é igualmente válido para a obra rosiana.

Na proposta de natureza comparativa que estamos a desenvolver, “A hora e vez de Augusto Matraga” parece surgir como nota dissonante, se posta em confronto com as outras narrativas escolhidas para análise. No entanto, o propósito foi justamente trazer o contraponto, de modo também a exemplificar que o autor tem a liberdade de elaborar diferentes tipos de personagens para protagonizarem seus textos, princípio esse ainda mais significativo quando se trata de um escritor como Guimarães Rosa, afeito a congregar elementos díspares,

contraditórios, ambivalentes num mesmo tecido narrativo, e a conferir não raro alguma sorte de indeterminação ou de enigmatismo à configuração de suas imagens, de seus esquemas narrativos ou de seus seres ficcionais.

Nhô Augusto é uma das mais emblemáticas personagens da galeria rosiana, cuja caracterização e trajetória traduzem um pouco daquela complexidade envolvida no trabalho meticuloso de transfigurar o humano em arte. Walnice Nogueira Galvão (2008) no instigante ensaio “Matraga: sua marca”, incluso em *Mínima mímica*, argumenta que os três nomes desse protagonista (Matraga, Augusto Estêves e Nhô Augusto) correspondem, respectivamente, a uma esfera mítica (nome de santo), social (nome de fazendeiro rico e prepotente) e individual (nome do “indivíduo em sua demanda”). Observa-se, também, que a tríade onomástica guarda relações com as diferentes etapas da vida do protagonista, as quais serão detalhas no capítulo seguinte. Importa observar, de partida, que Nhô Augusto se revela um sujeito imponente, conforme a descrição que dele se faz quando se aproxima para dar o lance no leilão da Sariema: “E, aí, de repente, houve um deslocamento de gentes, e Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros [...]” (ROSA, 1984, p. 342). Ao contrário de Lalino, que inspira risos escarnecedores dos colegas, o fazendeiro, com seu porte altaneiro e sua firmeza no andar, impõe respeito e temor por parte daqueles que o rodeiam. Nessa altivez de aspecto e de postura, ele se aproxima mais do Malhadinhas de Aquilino Ribeiro, igualmente orgulhoso e envaidecido pelo reconhecimento de sua fama de valentão.

A princípio, Nhô Augusto é apresentado como fazendeiro abastado, com jagunços a seu serviço, marido de Dionóra e pai de Mimita. Mas, após a morte do pai, e levando uma vida desregrada, acaba perdendo suas posses e seus homens para o rival Major Consilva, além da mulher, que foge com o amante, Ovídio Moura, levando consigo a filha. Informado desses acontecimentos, enfurecido, Nhô Augusto decide ir confrontar, sozinho, seu inimigo: “Nele mal-e-mal, por baixo da raiva, uma ideia resolveu por si: que antes de ir à Mombuca, para matar o Ovídio e a Dionóra, precisava de cair com o major Consilva e os capangas. Se não, se deixasse por acertar, perdia a força.” (ROSA, 1984, p. 350).

Aqui podemos observar o desejo de vingança da personagem, ligado ao sentimento de defesa da honra, pois temia, em caso de não ir se defrontar com o Major, “perder a força”. E, em relação à traição da mulher, Quim Recadeiro, seu capanga fiel, já havia alertado: “- ... Eu podia ter arresistido, mas era negócio de honra, com sangue só p’ra o dono” (ROSA, 1984, p. 349, grifo nosso). Todavia, Nhô Augusto tem seu intento frustrado. Ao chegar à chácara do Major, sem ter sequer a oportunidade de descer do cavalo e empreender um confronto justo (individual) com aquele, é atacado a pauladas pelos jagunços a serviço de seu desafeto. Após o



ataque covarde, deixando o desafiante praticamente moribundo, os algozes recebem a ordem de marcá-lo a ferro e matá-lo. Mas, por um descuido deles, a vítima, depois de marcada, acaba fugindo. A partir de então, tem início um verdadeiro processo de penitência e purgação da personagem rosiana, a ser esmiuçado em momento posterior da análise.

Importa observar aqui, por um lado, o contraste, em certos aspectos, de Augusto Matraga em relação a Lalino Salãthiel, acima referido, e ao Dimantino Doros de Aquilino Ribeiro, ambos mais próximos do pícaro e do malandro. Por outro, ele (Matraga) apresenta elementos que permitem uma aproximação com alguns aspectos do modelo heroico do cavaleiro medieval. Um vestígio desse paradigma pode ser observado, por exemplo, na preocupação da personagem em zelar pela honra. Todavia, esse protagonista também padece de ambiguidades e de conflitos em sua caracterização, como veremos mais adiante, precisando enfrentar provações em sua trajetória até encontrar seu destino.

Desse modo, diante do exposto até aqui, compreendemos que a figura do protagonista, especialmente na ficção moderna, pode assumir as mais diferentes feições, não havendo para essa categoria narrativa um modelo rígido, permanente, inalterável, mas, ao contrário, ela está sempre sujeita a modificações, remodelações, mudanças decorrentes de fatores diversos. As coordenadas histórico-sociais modernas, transfiguradas no texto literário, exigem novas configurações para os seres ficcionais inseridos nesse contexto marcado por instabilidade e por relativismos, por indeterminações ou ausência de valores. Num mundo conturbado e caótico, fragmentado, desigual e atravessado por injustiças de naturezas diversas, o indivíduo é impelido a enfrentar novos desafios, a pôr e retirar máscaras, a dissimular, a se valer de estratégias diversificadas para viver, sobreviver ou para renunciar à vida.

Assim, conforme vimos, na caracterização dos modelos heroicos tradicionais, os anseios pessoais se confundem com os sociais, ou seja, coincidem com os da comunidade da qual eles fazem parte e, num movimento dialético, esses paradigmas são criados pela própria comunidade, que deseja ver refletidos neles seus valores. Contudo, as novas configurações surgidas com a modernidade empreendem uma desarticulação dessa coincidência, de modo que os valores, antes coletivos, encaminham-se para uma particularização, afastando-se dos ideais comunitários e nutrindo paixões individuais. As manifestações literárias começam a dar mostras dessas mudanças já a partir do romance cortês e da novela de cavalaria, hipertrofiando-se com o subjetivismo romântico e ganhando dimensões ainda mais amplas e múltiplas em momentos posteriores.

Pensando nas indagações postas no início deste capítulo, o quadro que se desenha perante os olhos do artista inserido no contexto do panorama moderno, a exemplo de Aquilino

Ribeiro e de Guimarães Rosa, não se mostra propício à criação de heróis segundo aquele sentido modelar e sublimado. Uma imagem literária possivelmente adequada para ilustrar essa dissonância pode ser encontrada no Quixote de Cervantes, “o cavaleiro da Triste Figura”, que, em seu devaneio, não apenas aspirou ser um novo Amadis, mas acreditou sê-lo efetivamente.

Nesse sentido, recordamos uma asserção de Lukács (2009, p. 137) ao considerar que a visão de Cervantes “emergiu no ponto em que se dividiam duas épocas históricas” e ele, compreendendo-as teria elevado a problemática de Quixote “à esfera luminosa da transcendência inteiramente franqueada”. Vislumbra-se, sob essa perspectiva, um sentido sublime nas aventuras quixotescas, as quais redundariam num heroísmo que não se volta para um objeto exterior, mas para a interioridade humana, que se choca com a realidade objetiva contrária aos seus anseios.

San Tiago Dantas (1964) parece pensar a questão de forma semelhante quando argumenta que essa personagem cervantina, por um lado, pode ser vista como herói fracassado, mas, por outro, embora seus atos tenham recaído em malogro, seria possível enxergar neles uma “efusão de heroísmo” da qual brota “um ensinamento contrário ao *ideal da eficiência*, que é o da simples entrega de si mesmo” (DANTAS, 1964, p. 33, grifo do autor). Tal pensamento acredita que a isenção de êxito, a ineficácia das ações, não significaria necessariamente a ausência de heroísmo, porque este não se constituiria, em essência, como simples resultado imediato, mas poderia atingir um sentido elevado, reverberando valores perdidos diante das novas configurações sociais e ideológicas.

Concordamos que a noção de heroísmo pressupõe a ideia de um sentido elevado, mas tomamos a imagem quixotesca aqui para ilustrar o descompasso entre uma nova ordem de coisas e uma postura anacrônica, e ela serve também para indicar a desarmonia entre os anseios do indivíduo moderno e o mundo ao seu redor, o qual, por suas novas configurações, não reserva mais espaço para o heroísmo modelar de outro tempo. O novo estado de coisas – retomando a voz do subterrâneo –, ao que parece, só consegue pensar na ideia de heroísmo como negação ou como afirmação irônica que anula o sentido positivo do termo. O heroísmo substancial de outrora, se de fato existiu como substância, não tem mais lugar. Talvez subsista ainda como simples ato, como instante efêmero, como rápido clarão cuja luminosidade logo se desfaz. Talvez... Para utilizar uma formulação metafórica certamente conhecida por ambos os autores

em estudo: “Ninguém costura remendo de pano novo em veste velha” ou “E Ninguém põe vinho novo em odres velhos”.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> As sentenças em destaque encontram-se no Evangelho de Jesus Cristo segundo Marcos, capítulo 2, versos 21 e 22 (encontrando correspondência em Mateus 9.16,17) e são usadas, de acordo com nossa compreensão, para ilustrar a discrepância entre a nova doutrina ensinada por Cristo e a antiga lei mosaica (incluindo-se aí os costumes farisaicos ensinados à comunidade judaica da época de Jesus).

#### 4 CONFIGURAÇÃO DOS PROTAGONISTAS

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes (CANDIDO, 2006, p. 111).

A arte é dimensão fundadora do homem. Restará sempre, para além da morte do poema, a dimensão poética da existência. (PORTELLA, 1981, p. 30).

No primeiro capítulo de nosso estudo, ao abordar a relação entre autor e obra, entre o criador e suas personagens, procuramos elucidar, concomitantemente, as concepções de arte de Aquilino Ribeiro e de Guimarães Rosa em unidade com suas mundividências. Concepções estas que, como vimos, levam ambos os autores à produção de obras cujas páginas rescendem humanidade. Observando esse aspecto, queremos irmanar as palavras de Antonio Candido e de Eduardo Portella transcritas nas epígrafes acima, as quais, de maneira diferente, destacam a capacidade artística de fundar o homem por meio da linguagem. A imaginação criadora do escritor, deformando a realidade observada, por meio da palavra literária, constrói mundos e homens novos, diferentes dos modelos reais, mas neles inspirados, deixando, portanto, registrada na obra, a dimensão humana que perdura a motivar a leitura e a inquietar o pensamento crítico. Desse modo, neste capítulo, ao proceder um exame mais concentrado nos protagonistas em estudo, procuramos não esquecer essa dimensão, lembrando-nos, ao mesmo tempo, do problema relacionado às dificuldades de transfigurar o humano em arte, em virtude da complexidade inerente ao homem. Assim, Lalino, Matraga e Dedê são observados, levando-se em consideração essas questões.

A personagem mais lembrada do escritor mineiro costuma ser o narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*, ou seja, Riobaldo, o ex-jagunço que, de um modo muito *sui generis*, rememora os episódios de sua pregressa vida aventureira para um interlocutor cuja voz não se explicita no enredo, mas do qual podemos vislumbrar traços e opiniões por intermédio do discurso do narrador. Esse protagonista, conforme apontamos anteriormente, apresenta marcas sobejas de ambiguidade, oscilando em suas atitudes e patenteando os conflitos geradores de suas inquietações existenciais. Antes dele, porém, outras personagens rosianas, a exemplo dos protagonistas por nós aqui analisados, já mostravam peculiaridades dignas de nota, chamando a atenção para sua configuração, na medida em que apresentam características, atitudes, comportamentos que nos instigam a reflexão.

#### 4.1 Breves palavras sobre *Sagarana*

*Sagarana*, livro que demarca a estreia de Guimarães Rosa, projetando-o na cena literária brasileira da segunda metade do século passado, deixa atordoada a crítica de então, pela profusão de novidades trazidas pela obra, a começar pelos recursos estilísticos, pela linguagem, pelas preciosidades vocabulares, pela riqueza de imagens. Nessa coletânea, escrita, conforme testemunha o próprio autor, em 1937, “retrabalhada” em 1945 e publicada em 1946, figuram os textos escolhidos para análise. Segundo Rosa, na carta a João Condé, a primeira versão do livro teria sido escrita em “sete meses de exaltação, de deslumbramento”, repousando por sete anos, para ser, depois, retrabalhada em “cinco meses de reflexão e de lucidez.” (ROSA, 1984, p. 9). No mesmo texto, o escritor presta, entre outros, esclarecimentos referentes ao gênero (novelas), ao estilo (aspectos relacionados à língua, seu desejo de explorá-la não apenas nos “estados líquidos e sólidos”, mas também “em estado gasoso”), ao cenário escolhido (o interior de Minas Gerais) para suas histórias. Este último elemento está diretamente relacionado aos seres que figuram nas narrativas que compõem o volume. A busca pela expressão do humano por meio da linguagem é delineada pelo autor desde o início de sua carreira literária, segundo testemunham algumas das linhas escritas a Condé:

Porque *o povo do interior* – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as *reações humanas* e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o ráio, e cada talo do *capim humano* rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (ROSA, 1984, p. 8, 9, grifo nosso).

O excerto sintetiza os elementos básicos presentes não somente na obra de estreia, mas que irão perpassar todo o conjunto de sua produção. O “capim humano” do qual se revestem suas personagens é colhido no “povo do interior”, através do qual, na opinião do autor, podem ser observadas, de modo mais preciso, “as reações humanas”, porque estas não foram ainda afetadas pelas “poses” sociais, não foram tocadas de perto pelos convencionalismos característicos da realidade urbana. Nesse sentido, é significativa a força semântica dos verbos escolhidos (“rebrotar” e “estorricar”) para ilustrar a capacidade do homem do sertão para superar as adversidades, renascendo, renovando-se, ou para sofrê-las.

O atordoamento crítico, acima referido, perante as novidades da obra, é visível nas considerações feitas (logo após o lançamento) acerca dela por Álvaro Lins (1963) e por Sérgio Milliet (1981). Ambos qualificam *Sagarana* como “uma grande estréia”. O primeiro, exprimindo-se entusiasticamente, reconhece em seu autor “uma autêntica personalidade na vida

literária”, aponta o domínio dos recursos técnicos e a visualidade, destacando, como aspectos relevantes, a abundância documental, o estilo, a riqueza do vocabulário, a capacidade descritiva e a densidade de situações dramáticas, além de indicar como valor da obra o fato de Rosa “não ter ficado prisioneiro do regionalismo”, pois apresenta “o mundo regional com um espírito universal” (LINS, 1963, p. 260) – percepção esta, como sabemos, partilhada por Candido (2002). O segundo, mostrando-se mais perplexo que o primeiro, enxerga na obra rosiana um “excesso de originalidade” e admite ter passado “por um certo deslumbramento” à primeira leitura da obra, assinalando, à semelhança de Lins, os recursos estilísticos utilizados pelo autor, como a riqueza no que se refere ao léxico – “riqueza vocabular estupenda” –, à sintaxe – “um cipoal de preciosismo” –, ao ritmo – “revelador de um grande temperamento poético.” (MILLIET, 1981, p. 74).

Mas, enquanto Lins vê em Rosa um disponível observador das situações humanas, mostrando “os homens e os seus dramas”, com uma “participação sentimental” operada por uma simpatia ou por uma compreensão ora indulgente, ora irônica, Milliet enxerga uma ausência de “participação mais íntima do autor na vida de seus personagens”, pois este, para ele, permanece fora, à distância, apenas observando coisas e homens, nunca vivendo seus infortúnios e alegrias. Porém, o próprio crítico afirma ser relativa sua opinião e baseada em impressão, pois teria lido *Sagarana* após a leitura de contos de Graciliano Ramos, estando ainda comovido com estes, aos quais compara as narrativas de Rosa, dando preferência ao estilo do autor de *Vidas secas*. Percebe-se, assim, a falta de um distanciamento crítico necessário para avaliar com mais imparcialidade e exatidão a obra rosiana recém-lançada, além de contradições visíveis no discurso crítico, já que, mesmo enumerando falhas, Milliet refere-se a ela como “páginas perfeitas”.

Antonio Candido emite, em nosso entender, um parecer mais elucidativo sobre a obra em questão, em nota publicada no *Diário de S. Paulo*, em julho do 1946 (o texto de Lins é de abril, e o de Milliet, de maio). Segundo o crítico, “*Sagarana* não vale apenas na medida em que nos *traz* um certo sabor regional, mas na medida em que *constrói* um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região.” (CANDIDO, 2002, p. 185, grifos do autor). Para ele, portanto, a região escolhida por Guimarães Rosa para ambientar suas narrativas não é simplesmente uma reprodução de Minas Gerais, é, antes, uma construção, uma “região da arte”, da qual resulta um regionalismo “mais autêntico e duradouro”. Comungamos com esse ponto de vista por entendermos que as imagens criadas e apresentadas ao leitor atingem um alcance muito maior, não se restringindo a aspectos pitorescos, paisagens e costumes da região na qual o autor se inspira para escrever suas narrativas.

O crítico realça, ainda, que essa obra “se caracteriza pela paixão de contar”, percepção referendada pelo autor, conforme algumas das declarações feitas, por exemplo, a Günter Lorenz, durante o diálogo entre eles. Assim, Candido consegue compreender com mais lucidez a proposta estética do criador de Augusto Matraga. Enquanto Milliet vê o pitoresco e o anedótico como excessivos nos textos de Rosa, Candido entende que esses e outros elementos são postos a serviço da arte e, mediante a liberdade de criação rosiana, são “sintetizados na economia belíssima de suas histórias”, revelando autenticidade. No entanto, há um consenso entre essas primeiras recepções críticas de Sagarana: todas consideram “A hora e vez de Augusto Matraga” como autêntica obra-prima, uma das narrativas mais bem realizadas do conjunto, e o seu autor, como um talento excepcional, observações das quais não discordamos.

#### **4.2 Lalino Salãthiel: “Sou lá besta p’ra pôr mão em lagarta cabeluda?”**

“A volta do marido pródigo” teria sido, conforme Rosa, a menos “pensada” das novelas de *Sagarana* ou a que fora pensada mais velozmente, quase não tendo passado por alterações em 1945.<sup>46</sup> Tal observação não a diminui, porém, em relação às outras peças do volume, sendo ela, inclusive, uma das destacadas por Candido (2002, p. 189) na fala (profética) concluída com o seguinte arremate: “por tudo isso, o sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores.”

Conforme apontamos no capítulo anterior, essa narrativa rosiana tem o riso como um dos elementos que fazem parte de sua composição, estando ele associado estreitamente à caracterização e às atitudes de Lalino, daí concordarmos com Lins (1963, p. 263) quando afirma que essa novela se diferencia das demais do conjunto, apresentando “um espírito particular”, porque “construída num tom mais leve”. Com efeito, a narrativa conta-nos, de uma forma bem-humorada, episódios da vida desse curioso protagonista, na verdade Eulálio de Souza Salãthiel, designado pelas outras personagens, inclusive pela mulher, Maria Rita/Ritinha, como Laio, construído prevalentemente com base na astúcia, ou melhor, tendo-a como característica básica propulsora de suas ações.

---

<sup>46</sup> Embora boa parte dos pesquisadores refira-se a *Sagarana* como livro de contos, e o próprio autor tenha pensado em “Contos” como título provisório, ele refere-se às histórias enfeitadas no volume como novelas, conforme testemunham algumas de suas palavras a João Condé, na carta reproduzida, à maneira de prefácio, na edição por nós utilizada: “Já pressentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de *novelas*. [...] Bem, resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. E compor-se-ia de 12 *novelas*.” (ROSA, 1984, p. 7, 8, 9, grifo nosso). Preferimos, portanto, em concordância com tais observações, optar por essa designação.

Assim, conforme indica o título, ratificado pelo enredo, podemos constatar, reiterando observação feita alhures, uma analogia com a parábola bíblica registrada no capítulo 15 do evangelho de Jesus Cristo segundo São Lucas. Nesta, o filho é pródigo porque abandona a casa paterna, levando consigo sua parte da herança e despendendo-a completamente com os prazeres oferecidos na terra distante para onde migrara, mas de onde retorna, arrependido e desejoso de ser reintegrado ao antigo ambiente familiar, mesmo que fosse entre os empregados da casa. No texto rosiano, semelhantemente, Lalino deixa o lar, não a casa paterna, mas aquela onde vive com a mulher, indo em busca dos prazeres ilusórios que acreditava encontrar no Rio de Janeiro, mas de onde retorna, buscando também reintegração ao meio de origem. Todavia, as analogias, de acordo com nossa percepção, restringem-se, basicamente, a esses dois elementos: desejo de partida (como motivações parecidas) e decisão de regresso, uma vez que são patentes as diferenças empreendidas pelo autor em relação ao texto retomado.

Já mencionamos, como uma das diferenças, o tipo de laço afetivo (parentesco) que une as duas personagens principais da parábola: pai-filho *versus* marido-mulher. Além deste, podemos citar a divergência em relação às motivações do retorno: enquanto o filho pródigo, dessorado pela fome e pela humilhação (uma vez que lhe negam até a comida destinada aos porcos), arrepende-se de sua escolha e resolve voltar decidido a pedir perdão; o marido pródigo, depois de algum tempo, percebendo que o “sistema” das mulheres “da capital” era outro, que “Aquilo cansava, os ares” e que “ali não valia a pena”, pensa, inicialmente, em voltar, mas hesita, caindo novamente “na estrepolia”. No entanto, “O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade.” (ROSA, 1984, p. 101).

Assim, diferentemente da outra personagem, Lalino, embora tenha gasto todo o dinheiro, não chega à mendicância (ou à miséria) e não se move por um sincero arrependimento, nem cogita assumir uma postura de humildade. Sua motivação mistura o fato de “aquelas mulheres, de gozo e bordel” serem “diversas em tudo” com a saudade de casa. Além disso, por seu espírito irreverente, a decisão de retorno é movida também pelo desejo de ver a reação da gente do arraial e, antes de partir em regresso, ainda organiza, como forma de despedida, “uma semaninha inteira de esbórnica e fuzuê”. Ademais, depois de entrar no carro e sentir “vontade de procurar um canto discreto, para chorar”, acha melhor (“mais útil”) relembra (e cantar, a meia voz) cantigas, de modo que essa atitude alegre, festiva (acorda-se, no dia seguinte, “terrivelmente feliz”), também contrasta com a do filho da parábola religiosa. Afora esses pontos de contraste, conforme indicamos, ocorrem diferenças, ainda, na maneira como se dá a partida (abertamente e consentida, no primeiro caso, e oculta e à revelia, no segundo) e também



em relação às reações perante os que regressam. O primeiro é recebido com honras e festa, o segundo, com menosprezo e ojeriza (por parte da mulher, amasiada com o espanhol Ramiro, e por parte da comunidade): “No caminho, cruza com o Jijo, que torce a cara, respondendo mal ao cumprimento.” (ROSA, 1984, p. 104).

Desse modo, a releitura do texto canônico levada a efeito por Rosa, conforme antecipamos no capítulo anterior, revela um cunho paródico, em razão do qual empregamos a expressão “contra-parábola”. Conforme esclarece Linda Hutcheon (1985, p. 46, 47), o termo *parodia* (do grego) evidencia, no elemento *odos* (canto) “a natureza textual ou discursiva da paródia”, enquanto o prefixo *para* possui dois significados: um (o mais lembrado) com o sentido de oposição, indicando o contraste entre os textos, e outro, “ao longo de”, sugerindo “um acordo ou intimidade”, em vez de uma oposição. Segundo a pesquisadora, o primeiro significado acaba acentuando a ideia de ridicularização habitualmente presente na definição de paródia, ou seja, um texto confrontando outro com uma intenção zombeteira ou caricatural; enquanto o segundo, geralmente esquecido, alarga os limites, a abrangência da paródia, contribuindo de maneira mais útil às discussões em torno de formas de arte moderna, pois

Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de rídículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (HUTCHEON, 1985, p. 47).

Entendemos, assim, que o elemento escarnecedor não é uma condição *sine qua non* na paródia, podendo estar presente ou não. Hutcheon acrescenta que a ironia pode aparecer de duas maneiras, revestida de bom humor ou de deprecição, criticando construtiva ou destrutivamente.

Dito isto, compreendemos o texto rosiano em análise, perante as diferenças apresentadas em relação ao texto parodiado, como uma reelaboração que, inspirando-se no texto bíblico, consegue, ao mesmo tempo, desprender-se dele e constituir-se como forma autônoma. No entanto, segundo nossa percepção, acreditamos que a ironia está presente, mas de uma forma bem humorada e não exatamente depreciativa em relação ao texto de fundo. O texto novo apresenta, na caracterização e nas relações estabelecidas entre as personagens, o chiste, a irreverência, por vezes o escárnio, a zombaria, mas não patenteia, na relação intertextual proposta, uma intenção de ridicularizar o texto antigo. A paródia rosiana acentua a diferença/distância em relação a este, criando novos sentidos, sem transparecer, porém, uma crítica corrosiva. Parece-nos mais que Rosa pretendeu, com sua recriação, dar relevo ao aspecto

humano mais inclinado para as paixões individuais e egocêntricas, enquanto o texto religioso parece salientar a necessidade de cultivar as virtudes (o arrependimento, a humildade, o perdão) e, nesse movimento, o autor acaba conferindo mais humanidade aos seus seres de linguagem. Essa percepção leva-nos a recordar certa declaração (parcialmente citada antes) sua, ao considerar que o escritor (assim como o cientista) deve “encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. [...] Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem” (LORENZ, 1991, p. 83, 84). Trata-se, assim, daquele seu desejo de libertar o homem do peso do viver, de levá-lo a uma autodescoberta possibilitada pela linguagem literária.

Diferentemente do que ocorre em “A hora e vez de Augusto Matraga”, o protagonista não é apresentado ao leitor de maneira imediata. Como adiantamos anteriormente, o narrador apresenta-nos, primeiramente, de modo quase cronometrado (visível pela recorrente alusão a números) a cena inicial de um ambiente de trabalho no qual circulam burros com carroças e grupos de trabalhadores com suas picaretas no labor da construção de uma estrada de rodagem, para depois colocar Lalino em cena, chegando demasiadamente atrasado ao posto de serviço, na traseira do caminhão da empresa, de onde “pula maneiro”, e para o qual o patrão “fecha a cara”. Fisicamente, a personagem é caracterizada pelo narrador nos seguintes termos: “Lalino Salãthiel vem bamboleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas, e, no peito, um distintivo, não se sabe bem de quê. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora.” (ROSA, 1984, p. 84).

A partir dessa caracterização exterior, podemos perceber uma relação de Lalino com a imagem do malandro, conforme já indicado. A maneira de andar e de se vestir, o bamboleio, o balanço ou gingado do corpo no modo de caminhar, a forma “enfeitada” do traje, com o uso de acessórios como lenço, chapelão, polainas, distintivo, brilhantina, alguns dos quais desnecessários ou inadequados para o ambiente e o tipo de trabalho realizado, permitem a referida aproximação. A aparência extravagante suscita sorrisos zombeteiros dos colegas, atitude enfatizada pela voz narrativa, quando afirma que Lalino recebe esse escárnio como se fosse uma “ovação”, mostrando “um soberbo aprumo para andar” (ROSA, 1984, p. 85). O modo de se trajar certamente contrasta com os dos colegas de trabalho, uma vez que Generoso, um dos empregados, afirma que Lalino chega “todo enfeitado”. Como vimos, Roberto Goto (1988, p. 11) destaca, entre outras, como características do malandro, a ginga, o drible, a agilidade, as quais são notadas na maneira como Lalino escorrega entre as mercadorias do caminhão, saltando do veículo, e no modo bamboleante de andar.

O trecho acima reproduzido, descrevendo o aspecto visual da personagem, remete a uma outra característica do malandro, destacada por Jessé Souza (2004, p. 46), a saber: o culto à aparência e às exterioridades, o qual também está presente em Diamantino Dores, conforme sinalizamos antes. A esse elemento ligado à aparência, Souza acrescenta os seguintes: “a preguiça, a imprevidência, a inclinação para o desvio da lei geral, a centralidade do erotismo e a desmedida importância da sexualidade, a retórica, [...] e, acima de tudo, o talento para ‘passar a perna’ no outro em proveito próprio.” (SOUZA, 2004, p. 46), os quais, em maior ou menor medida, pode-se dizer, despontam na configuração do protagonista rosiano.<sup>47</sup>

Ao primeiro aspecto, pode ser relacionada uma espécie de aversão ao trabalho, observada não só no fato de Lalino chegar atrasado ao serviço, mas também em sua atitude de postergação para começar e recomeçar a executar sua tarefa. Esse insistente adiamento para realizar a tarefa laboral é levado a efeito pela tagarelice da personagem diante do patrão e dos demais trabalhadores, uma vez que ele gosta de introduzir conversas no horário do expediente e de contar histórias improvisadas durante o intervalo, alongando-o, a exemplo das peças que inventa para seu Marra, a despeito de este reclamar dos atrasos e da pouca produção do empregado, vistos como mau exemplo para os demais trabalhadores, os quais percebem (ou pelo menos desconfiam) das artimanhas de Lalino:

– O que esse me arrelia, com o jeito de não se importar com nada! Só falando, e se rindo contando vantagens... Parece que vê passarinho verde toda-a-hora... Se reveste de bobo!

– É, mas, seja não: é só *esperto*, que nem mico-estrela...

E Correia se volta, para rever furtadamente o mulatinho, que lá gesticula, animado, no meio da roda.

– Prosa, só... Pirão d’água sem farinha! Era melhor que ele olhasse p’r’a sua obrigação... Uns acham um assim *sabido*, que é muito *ladino*; (ROSA, 1984, p. 89, grifos nossos).

As falas constituem parte de um diálogo, travado no intervalo para o almoço, entre Generoso e Correia, dois dos trabalhadores da estrada de rodagem, os quais revelam certo desprezo pelo colega. O primeiro mostra-se incomodado com o “jeito” de Lalino, com sua maneira des preocupada de levar a vida, com seu caráter risonho, de alegria espontânea. O segundo, porém, mais condescendente, adverte, interpretando que tais modos tratam-se apenas de esperteza, de sagacidade para fugir ao trabalho, à “obrigação”, características indicadas pelos

---

<sup>47</sup> Para Roberto DaMatta (1990, p. 216), no contexto brasileiro, como categoria social, “o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se.” Como vimos, o protagonista de Rosa não é excluído do mundo do trabalho, mas apresenta uma espécie de desdém ou aversão a ele, perceptível em seu comportamento de retardar o início de suas funções, conforme comentamos acima.

termos grifados. A interpretação de Correia e Generoso confirma uma acepção de “ladino”, o qual remete foneticamente à alcunha do protagonista, servindo a contento para caracterizá-lo, uma vez que, segundo o verbete de Bueno (1988, p. 2073), o adjetivo traz como sinônimos: inteligente, esperto, preparado intelectualmente, finório. Com efeito, a esperteza, também traduzida como sagacidade ou astúcia, é característica que avulta na configuração dessa personagem, apresentando-se, semelhantemente, em Dedê, como já apontamos.

Como vimos, a resistência ao trabalho está presente em Lázaro de Tormes, personagem que executa suas atividades a contragosto, meramente por necessidade, por dependência em relação aos sucessivos amos. Por isso, oportunamente, esse pícaro mostra o “repúdio”, associado ao contexto social da época, para o qual não cabia à nobreza a realização do trabalho, sendo esta atribuição de classes economicamente desprovidas. Querendo-se fidalgo, almejando uma ascensão social rápida, ainda que esta fosse uma possibilidade muito remota, Lázaro nutre o desprezo pelo trabalho. Se, no caso do pícaro, a aversão se dá em virtude do desprezo demonstrado pela fidalguia de então, no caso do malandro de Rosa, ela parece gratuita ou motivada mesmo pela preguiça. No entanto, como assinalamos antes, Lalino adequa-se, perfeitamente à nova atividade, de cabo eleitoral do major Anacleto, depois do regresso do Rio de Janeiro, sem qualquer atitude de protelação, o que, a nosso ver, talvez se deva ao fato de que o novo trabalho confere mais liberdade à personagem para se movimentar, sem precisar seguir horários rígidos, nem empregar muito esforço físico (braçal), além de lhe facilitar a prática da retórica enganadora e dissimulada, que lhe proporciona vantagens pessoais. Estas estão, por sua vez, estreitamente relacionadas “à centralidade do erotismo” e à “importância da sexualidade” mencionadas por Souza (2004). Se, antes de ir para o Rio de Janeiro, Lalino nutria fantasias com as mulheres das revistas, sendo esse mesmo o motivo de sua partida, após o retorno, o que move suas ações é basicamente o desejo de reaver a ex-mulher, embora a desdenhe, por vezes, mas apenas por fingimento.

Em Lalino Salãthiel, retórica e astúcia caminham juntas numa mesma direção, sempre no sentido de levá-lo a obter algum tipo de vantagem pessoal. Mesmo quando engendra algum estratagema a favor dos interesses políticos do patrão major, ao final, redundam em proveito próprio. Suas ações envolvem continuamente algum tipo de mentira, engano, trapaça. A título de exemplo, vale destacar sua dissimulação quando, já de volta ao arraial, dirige-se à antiga casa com a intenção de reencontrar a mulher, abandonada na partida. Tendo diante de si o espanhol Ramiro, para quem “vendera” a companheira, Lalino profere uma mentira após a outra. Em primeiro lugar, alega ter ido pagar a dívida contraída no dia da viagem, quando, na verdade, sua intenção era bem diversa, além de não ter nem um tostão no bolso. Durante o

diálogo, mostra-se valentão, afirmando não ter compromisso com ninguém e exigindo conversar com Maria Rita. Depois, ao saber pelo rival que a mulher não o queria ver, finge desistir do intento inicial (à semelhança da raposa que desdenha as uvas por não conseguir alcançá-las no momento imediato), requerendo apenas seu velho violão. Nesse momento, vale salientar o desprezo com o qual trata seu adversário, em um gesto de franca zombaria: “Lalino se põe de cócoras, de costas para a casa, para estar já debochando do espanhol, quando o cujo voltar.” (ROSA, 1984, p. 103). Em nosso entender, a expressão “o cujo” (utilizada em outros textos de Rosa para aludir ao diabo) serve para reforçar o desprezo da personagem em relação ao rival, evidenciado na posição corporal executada.

Apesar de parecer ingênuo às vezes, aspecto que remete, de certa forma, à ideia de imprevidência, Lalino mostra uma aguçada consciência de sua personalidade engenhosa, evidenciada no juízo emitido sobre si mesmo em uma declaração a Oscar: “Sou lá besta, p’ra pôr mão em lagarta cabeluda?! Eu não, que não vou cutucar caixa de mangangaba...” (ROSA, 1984, p. 107), expressão que nos faz recordar certo ditado (“macaco velho não põe a mão em cumbuca”). Essas palavras de Lalino são dadas em réplica ao questionamento sobre a possibilidade de retorno com a mulher. Cômico de seu mal feito e certo da cólera despertada na antiga companheira, ele decide esperar os ânimos se acalmarem e agir com precaução, pensamento enunciado logo que sai da presença de Ramiro: “É, então vamos ver como é que a abóbora se alastra... e deixa o tiziu mudar as penas, p’ra depois cantar...” (ROSA, 1984, p. 104). Podemos observar em Diamantino Dores uma correspondência a essa “autoadvertência” (e aqui evidencia-se a previdência, não o seu oposto) da personagem rosiana, quando aquele decide acatar o conselho de Chichorro para sair do Brasil temporariamente até que a cólera de Nicanor se aplacasse. O pensamento da personagem, acima reproduzido, remonta-nos a um expediente específico encontrado tanto na dicção literária de Guimarães Rosa quanto na de Aquilino Ribeiro: a metáfora (ou a comparação) associativa de imagens da natureza (ora vegetal, ora animal) a personagens ou a situações por elas vivenciadas. Esse é um elemento comum à produção de ambos os autores e está relacionado, em grande medida, assim acreditamos, ao fato de ambos recriarem realidades regionais, retratando personagens impregnadas pelas vivências e pela sabedoria natural proporcionadas pelo meio do qual fazem parte.

A atitude acima comentada atesta a astúcia desse anti-herói rosiano, sua esperteza para não agir precipitadamente, mas de maneira cautelosa, mesmo que, no momento imediato, não tenha ainda um plano traçado: “– Esperando sem pensar em nada, p’ra ver se alguma idéia vem...” (ROSA, 1984, p. 108). Da continuidade do diálogo com o filho do Major Anacleto, podemos extrair a filosofia de vida deste protagonista:

- É o que é, seu Oscar. Viver de graça é mais barato... É o que dá mais...
- E os outros, seu Laio? A sociedade tem sua regra...
- Isso não é modinha que eu inventei.
- Tá varrido!
- Pode que seja, seu Oscar. Dou água aos outros, e peço água, quando estou com sede... Este mundo é que está mesmo tão errado, que nem paga a pena a gente querer consertar... Agora, fosse eu tivesse feito o mundo, por um exemplo, seu Oscar, ah! isso é que havia de ser rente!... Imagina só: eu agora estava com vontade cigarrar... Sem aluir daqui, sem nem abrir os olhos direito, eu esticava o braço, acendia o meu cigarrinho lá no sol... e depois ainda virava o sol de trás p'ra diante, p'ra fazer de-noite e a gente poder dormir... Só assim é que valia a pena!... (ROSA, 1984, p. 108).

O estilo de vida desejado, como fica patente nas palavras criadoras de um mundo fantástico, não inclui qualquer tipo de esforço ou de sacrifício pessoal. O pensamento de Lalino se opõe à regra geral da sociedade, pois a ideia é viver regaladamente, conforme regras particulares. Sua lógica individualista leva-o a concluir que o mundo ao seu redor está “errado”, necessitando de conserto, mas, ao contrário do que se poderia esperar, não há disposição de sua parte para empreender esforços no sentido de mudanças. Ele prefere inventar outro ao seu bel prazer por ser mais cômodo e conveniente para seu modo de vida. A imaginação fácil, a mesma que o levava a inventar histórias para o patrão e para os colegas de trabalho e alimentar fantasias em relação à capital carioca, capacita-o a se colocar numa posição de demiurgo criador de um universo utópico. O mundo imaginado revela o egocentrismo do protagonista, voltado fundamentalmente para a satisfação de desejos pessoais e frívolos, como fumar e dormir sem o incômodo da luz solar. Esse desejo de reinvenção cósmica lembra-nos o Malhadinhas de Aquilino Ribeiro, protagonista que gostaria de ser rei para consertar o mundo, muito diferente de outros tempos e torto a seus olhos, expressando-o nos seguintes termos:

Sabem os meus fidalgos, eu só queria ser rei um dia. Um dia não era cabonde; mas uma semana. Se fosse rei uma semana, afianço-lhes que mondava Portugal. Uma fogueira em cada oiteiro para os ministros, os juízes e os doutores de má morte. Para estes decretava ainda cova bem funda, com obrigação de cada homem honrado lhes pôr um matacão em cima. Uma choldra de ladrões! (RIBEIRO, 1958, p. 153).

Como se pode perceber, a vontade do velho almocreve de Barreiras revela uma crítica à sociedade, especialmente a determinados grupos, aos quais (numa dicção entre crítica e chistosa) ele gostaria de infligir como pena a fogueira, pois, em sua visão de mundo, eles são os responsáveis pelas mudanças (por ele vistas como negativas) ocorridas e das quais resultaram o atual estado de coisas. Mas o desejo de Malhadinhas apontando para a coletividade, enquanto a fantasia de Lalino não visa o coletivo.

Na conversa (entre Oscar e Lalino) parcialmente transcrita acima, percebemos no filho do Major outra personagem familiarizada com a malandragem de Laio. Daí ele tirar a

conclusão de que o mulato poderia ser muito útil na disputa política do pai, a quem faz a sugestão de contratá-lo: “Eu só pensei, porque o mulatinho é um corisco de esperto, inventor de tretas.” (ROSA, 1984, p. 109). A exemplo de outros já comentados, os vocábulos utilizados na caracterização não são gratuitos. “Corisco” remete à centelha que atravessa as nuvens sem que se ouça o barulho de trovões, indicando as sutilezas do protagonista para atingir os propósitos desejados. “Tretas” designa justamente as artimanhas, os expedientes escusos por ele arquitetados. Oscar tem, portanto, ciência da capacidade de Lalino para urdir trapaças, vislumbrando nele um empregado eficiente para os artifícios exigidos pela arte política.

Essa constatação do filho do Major é ratificada logo em seguida por Tio Laudônio, irmão e conselheiro de Anacleto, quando faz a seguinte afirmação: “– Um mulato desses pode valer ouros... A gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... [...] Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em boca de jia...” (ROSA, 1984, p. 110). As observações de Laudônio coadunam-se com a opinião de Oscar, reconhecendo a utilidade de Lalino para o serviço e reforçando, por meio das metáforas empregadas, suas astuciosas habilidades, uma vez que “pendurar chapéu em asa de corvo” e “guardar dinheiro em boca de jia” são façanhas que requerem muita sagacidade. Desse modo, o irmão assegura ao fazendeiro: “Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci.” (ROSA, 1984, p. 110), comparação que acentua o caráter embusteiro dessa personagem de Rosa.

Esta última fala, trazendo à baila uma personagem de contos populares, remete-nos à colocação de Antonio Candido (1993) acerca das origens do malandro, as quais remontariam a arquétipos folclóricos. De acordo com as considerações desenvolvidas no capítulo anterior, o malandro, assim como o pícaro, remonta ao *trickster*, figura presente na mitologia de povos indígenas, pregador de peças e trapaceiro. Pelo fato de se valer da astúcia para reverter situações, Lalino pode ser aproximado também de Pedro Malasartes, paradigma dos malandros, cuja marca principal é, segundo DaMatta (1990, p. 225), “saber inverter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem.” (DAMATTA, 1990, p. 225). Sob esse aspecto da esperteza, da malícia, Lalino parece aproximar-se do “estereótipo do brasileiro” representante de um “caráter nacional” aludido por Walnice Nogueira Galvão (1976). No entanto, pensamos que a figura de Lalino não se reduz necessariamente a um estereótipo ou a um tipo raso, e aqui discordamos de Roncari (2004), que se refere a ele como “herói” e “tipo”, colocando-o ao lado de Riobaldo e de Lélío. Para nós, esse protagonista configura-se como uma espécie de anti-herói híbrido que reúne elementos que remontam ao mesmo tempo às personagens picaresca e malandra, guardando relações também

com o *trickster* folclórico por seu caráter zoomórfico e voltado para o embuste, revelando-se, assim, mais rica em vivacidade e força ficcional do que possa parecer à primeira vista.

Essa vivacidade é mostrada na perspicácia do protagonista, na maestria com que empreende a inversão de situações. Todas as vezes que as circunstâncias se lhe afiguram desfavoráveis, ele consegue virá-las pelo avesso. Quando a cólera do patrão fazendeiro se volta contra o mulato, incitada por seus adversários, ele rapidamente, com seu tino perspicaz, faz um relato mostrando o oposto do quadro que lhe haviam pintado. Seus argumentos convincentes persuadem o inquiridor, aplacando-lhe a ira e reconquistando sua confiança. Não é à toa, portanto, que se chama Eulálio, pois sua eloquência revela-se muito eficaz para convencer os ouvintes de suas histórias. Acerca desse prenome e de seu sentido em relação às ações da personagem, Roncari (2004) faz a seguinte observação:

Já o seu nome fala por si, *eulalios*, o bem-falante, porém num registro satírico, como o proseador, loquaz, aquele que mais fala do que faz, e de cujas palavras temos sempre que desconfiar. Ele não é, entretanto, o falante da incontinência verbal e maçante, dos *Caracteres*, de Teofrasto, mas um contador nato de casos e patranhas, um artista no sentido popular do termo, de verve natural e espontânea, capaz de encantar e enganar, pelo modo como dá corda à imaginação e ele próprio acaba acreditando na sua prosápia. (RONCARI, 2004, p. 28, 29, grifos do autor).<sup>48</sup>

A loquacidade de Lalino está diretamente ligada à sua vivacidade imaginativa. Conforme apontado anteriormente, ele é o trabalhador que gosta de “prosear” durante o serviço, contando histórias aos colegas, incitando-lhes a fantasia, falando da beleza das mulheres que supostamente habitam na capital (Rio de Janeiro) do país: “Tem lugar lá, que de dia e de noite está cheio de mulheres, só de mulheres bonitas!... Mas, bonitas de verdade, feito santa moça, feito retrato de folhinha... Tem de toda qualidade: francesa, Alemanha, turca, italiana, gringa... É só a gente chegar e escolher...” (ROSA, 1984, p. 90). É o empregado que inventa roteiros de peças teatrais das quais conhece apenas o título, por ter ouvido não se sabe onde, aguçando a curiosidade do patrão: “Quem sabe, a gente podia representar esse drama, hem seu Laio?... Como é que chama mesmo?... ‘O Visconde Sedutor’... Foi o que você disse, não foi? [...] – O primeiro ato, é assim, seu Marrinha; quando levanta o pano, é uma casa de mulheres.” (ROSA, 1984, p. 91).

---

<sup>48</sup> Quanto ao sobrenome do protagonista, Nildo Maximo Benedetti, retomando Luiz Roncari (2004), afirma que Saláthiel “remete foneticamente a Satã”, mas, por outro lado, a Salathiel, personagem bíblica, citada no evangelho como “um dos elos intermediários na cadeia genealógica que liga Abrão a Jesus (Mateus, 1, 1-17). Portanto, Saláthiel remete a Deus e ao diabo.” (BENEDETTI, 2010, p. 73). O exame onomástico indicia, assim, a ambivalência presente no protagonista rosiano, caráter que, segundo os dois pesquisadores, será evidenciado pela condição racial híbrida, já que Lalino é um mulato.



Desse modo, o encanto e o engano, referidos por Roncari, complementam-se como duas faces de uma mesma moeda. Os ouvintes são seduzidos pelas palavras do narrador Lalino, embevecidos pelas imagens que se vão criando à medida que ele vai contando as histórias. Os colegas de trabalho acompanham, atentos e absortos, o fio narrativo: “Alargam as ventas, para se caber, rebebem as palavras. Lalino acertou. Faz um silêncio, para a estupefação.” (ROSA, 1984, p. 90). O patrão, seu Marra, embora entusiasmado, assume atitude um pouco diferente da dos empregados, pois não consegue ouvir silenciosamente o texto, interrompendo-o algumas vezes, porque alimenta o desejo de representar uma peça teatral.

O encanto jaz justamente aí, no poder de sedução da palavra, em sua capacidade de envolver os ouvintes, levando-os a penetrar outra realidade. Nesse sentido, as histórias de Lalino ajudam a satisfazer aquela necessidade humana universal de entrar em contato com alguma espécie de fabulação, de entrega ao universo fabulado, defendida por Antonio Candido (2004) em um de seus famosos ensaios. O engano, por sua vez, é inerente às histórias desfiadas por Lalino pelo fato de serem invenções e por ele, até aquele momento, nunca ter ido de fato ao Rio de Janeiro: “E principalmente para poder *forjar* novos aspectos, porque também ele, Eulálio de Souza Salãthiel, do Em-Pé-na-Lagoa, nunca passou além de Congonhas, na bitola larga, nem de Sabará, na bitolinha, e, portanto, jamais pôs os pés na grande capital.” (ROSA, 1984, p. 90, grifo nosso). O ato ficcional, indicado pelo verbo “forjar”, constitui-se espontaneamente, no instante mesmo da elocução, pelo talento criativo da personagem, que repete o ato imaginativo de seu autor Também Lalino deforma a realidade, criando outras de acordo com seu próprio arbítrio. É possível dizer que esse pendor narrativo da personagem antecipa o que será desenvolvido em Riobaldo, grande contador de histórias.

Também Aquilino Ribeiro criou narradores talentosos, dos quais talvez Malhadinhas seja o mais notório. À maneira do pícaro clássico, é ele quem conta sua própria história de vida diante de uma plateia igualmente interessada em ouvi-lo. Entretanto, ao contrário de Lalino, que inventa muito do que narra, Malhadinhas conta com base em sua experiência pessoal. Os episódios de seu enredo são extraídos de aventuras que ele teria realmente vivido em suas andanças de almocreve. Mas, suas palavras, como as do narrador rosiano, encantam os ouvintes, atizando-lhes a imaginação e suscitando, não raro, o saudosismo próprio do povo português: “Nas tardes da feira, sentado da banda de fora do Guilhermino, ou num dos poiais de pedra, [...] desbocava-se a desfiar a sua crónica perante escritvães da vila e manatas, e eu tinha a impressão de ouvir a gesta bárbara e forte dum Portugal que morreu.” (RIBEIRO, 1958, p. 11). Ele, à semelhança de Lalino, também se valeu de muita astúcia, ludibriando a muitos com sua “lábria pitoresca”, mas ao contrário daquele, possui muito brio e

defende a própria honra com “unhas e dentes”, ou melhor, com “faca e pau”, agindo com mais escrupulos.

A astúcia, o “jeitinho”, o “passar a perna” do protagonista de Guimarães Rosa para obter algum favorecimento alcança a esfera da religião. Para atender eficazmente aos propósitos políticos do Major Anacleto, ele engana também o pároco local, fazendo-se devoto, mostrando uma religiosidade que sabemos falsa. Astutamente, precedendo o Major, ele faz visita ao Vigário, conforme o trecho a seguir: “– Sabe, Major? Quem esteve aqui ontem foi esse rapaz que agora está trabalhando para o senhor. Também se confessou e comungou, e ainda trocou duas velas para o altar de Nossa Senhora da Glória... E rezou um terço inteiro, ajoelhado aos pés da Santa.” (ROSA, 1984, p. 114). A atitude ardilosa de Lalino não visa simplesmente agradar o patrão. Sua intenção está relacionada ao desejo de reconciliação com Maria Rita, pela qual o Major poderia fazer papel de intercessor, a conselho do padre:

O caso dele, com a mulher mais o espanhol, é muito atrapalhado, e por ora não se pode fazer coisa alguma... Mas, havendo um jeito... Como bom católico, o senhor não ignora: a gente não deve poupar esforços visando à reconciliação de esposos. Aliás, só lhe falo nisso porque é do meu dever. O moço não me pediu nada, e isso prova que ele tem delicadeza de sentimentos. Depois, assim com tanta devoção à Virgem Puríssima, ninguém pode ser pessoa de todo má... (ROSA, 1984, p. 114, 115).

Como podemos notar, o mulato age sagazmente, de modo a fazer com que seus atos, certamente calculados, concorram, no fim, para lhe trazer vantagens. A dissimulação e a artificialidade religiosa de Lalino levam-nos a recordar outro astuto protagonista português: Teodorico Raposo, de Eça de Queirós. Este, de modo análogo ao da personagem de Rosa, finge-se fiel ardoroso, frequentando missas e novenas, desfiando rezas ajoelhado diante do oratório, mas tudo na esperança de ser ver herdeiro da rica herança de Tia Patrocínio. Nesse intento, querendo mostrar o fervor de sua devoção, ele faz visitas a inúmeras igrejas e aceita a sugestão de ir à Terra Santa, quando, na verdade, seu desejo era conhecer Paris. Seu interesse pelo dinheiro e sua perfídia levam-no ao ponto de desejar a morte de Titi, sonhando com a chegada desse dia. Como adiantamos anteriormente, Diamantino Dores também mostra, em dado momento, uma falsa religiosidade, comportamento que indica, ao mesmo uma crítica às convenções sociais vazias.

Tal atitude contrasta com a de Augusto Matraga pós-metamorfose, em quem, a partir do arrependimento e da conversão, a fé é avivada e sua postura religiosa mostra-se sincera, sendo reconhecida pelos que testemunham suas ações. Os esforços empregados em seu sacrifício ascético realizam-se com um sentido verdadeiro, almejando a salvação da alma, sua “hora e vez” na eternidade.

O caráter alegre de Lalino, por nós sublinhado antes, assume feição de “simpatia” (atraída a ele por sua capacidade de divertir os ouvintes de suas histórias) e, em certos momentos, até de “hospitalidade” (se considerarmos o estratagemas de receber os representantes do Governo, “Suas excelências”, encaminhando-os à casa do Major), podendo ser identificado em vários momentos da narrativa. A atração gerada por sua figura ocorre, por exemplo, em relação a seu Waldemar, motorista do caminhão da empresa responsável pelo trabalho de construção da estrada de rodagem, o qual aprecia Lalino em virtude de seu espírito alegre e divertido, opinião coadunada por Correia, uma vez que este caracteriza o “estilo de vida” de Lalino como despreocupado, e, em sua opinião, este é um modo positivo e sábio de viver. Em certo passo do enredo, é Oscar, filho do Major Anacleto, quem expressa simpatia pelo protagonista: “Eu mesmo gosto de gente aluada, quando são assim alegres e têm resposta p’ra tudo.” (ROSA, 1984, p. 107). Aqui, além da alegria, é realçada também a esperteza do protagonista pelo fato de ter sempre pronto algum argumento em réplica aos questionamentos que lhe são feitos.

Observamos, assim, que a alegria, o riso fácil da personagem, parece fazer parte de seu temperamento particular, mas fica evidente que a simpatia está também ligada intimamente aos seus interesses particulares, não se configurando sempre como uma disposição verdadeira de mostrar uma amabilidade gratuita em relação aos outros. A amistosidade de Lalino, recriminada por Generoso e qualificada como esperteza por Correia, coloca-se a serviço de fins pessoais, seja para se eximir do trabalho exaustivo, retardando-o ao máximo, seja para, quando do retorno do Rio de Janeiro, atingir, em última instância, o propósito de reaver o antigo posto ao lado da esposa, o que, com efeito é alcançado, embora a atitude ciumenta do espanhol Ramiro também tenha contribuído para o *happy end*.

Luiz Roncari (2004) associa o caráter alegre e simpático de Lalino à cordialidade<sup>49</sup>, característica de quem age muito mais de acordo com os próprios afetos, com as emoções, do que com a razão, com os valores intelectuais e princípios morais comuns. Nesse sentido, as regras prevalentes são aquelas inventadas pela subjetividade, pelas necessidades afetivas do indivíduo, não as que deveriam visar o interesse coletivo. Por essa razão, para o crítico,

---

<sup>49</sup> Roncari (2004) retoma as teorias de Oliveira Vianna sobre miscigenação racial, considerando-as como fonte mais importante para a compreensão dos traços caracterizadores de Lalino Salãthiel, bem como colocações de Gilberto Freyre e de Sérgio Buarque de Holanda sobre cordialidade, enxergando nela aspecto fundamental para se compreender certos protagonistas rosianos. A mesma ideia é reiterada por Benedetti (2010). Tal aspecto pode ser associado também às considerações de DaMatta (1990) sobre “o mundo da malandragem”, ao enumerar as regras nas quais este se pauta. Nele, o que se leva em conta é “a voz, o sentimento, a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencendo ao ‘coração’ e ao ‘sentimento’”. Vale, assim o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração.” (DAMATTA, 1990, p. 217).

Guimarães Rosa criou o protagonista “e o fez mover-se como um sujeito extremamente especializado na manipulação das regras da cordialidade, com suas virtudes e vícios: de início na vida privada, familiar e econômica, o que o habilitava a atuar; depois, com máxima eficácia também na vida pública.” (RONCARI, 2004, p. 37). Não discordamos dessas observações, compreendendo que, de fato, como já apontamos, a simpatia da personagem inclina-se para interesses particulares de natureza afetiva, mas, ao contrário do crítico, não pensamos que seu aspecto cordial seja diretamente associado (ou forçosamente determinado) pelo fato de se tratar de um mulato. Para nós, a alegria, o riso, a simpatia que fazem parte de sua caracterização podem ser pensados a partir daquela “comicidade popularesca” que tem lugar no folclore, como vimos, estando relacionada ao caráter bufo e trapaceiro do *trickster*, o que nos é sugerido por elementos presentes no texto, os quais remetem também à ideia de zoomorfismo, uma vez que Lalino é associado, reiteradamente, a certos animais presentes no fabulário folclórico ligados à esperteza e astúcia, a exemplo do macaco, da rã, do sapo. Este último pode mesmo ser tomado como representação de Lalino a partir da fábula do sapo e do cágado, enunciada no capítulo V da novela, na qual o primeiro animal usa a esperteza a seu favor, livrando-se da morte. A relação, já sugerida pela alusão à “estória da rã catacega”, no capítulo IV, e pelo verso da cantiga entoada pelo protagonista à beira do córrego – “Eu estou triste, como o sapo na água suja...” (ROSA, 1984, p. 105) –, fica clara quando o narrador de Rosa afirma: “mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos”, sendo retomada, ao fim do enredo: “E, no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar.” (ROSA, 1984, p. 130).

Pelo que fica exposto, podemos constatar que Lalino Salãthiel destoa notadamente da imagem do herói modelar, por nós anteriormente comentada, pautada em virtudes e em ideais de valentia e nobreza, pelo que consideramos equivocado empregar o rótulo “herói” para designá-lo. Seus caracteres e sua conduta aproximam-no, antes, dos pícaros e malandros, dos tipos astuciosos das histórias populares.

#### **4.3 Augusto Matraga: de “Duro, doido e sem detença” a “santo”**

“A hora e vez de Augusto Matraga”, conforme assinalamos, é uma das narrativas consideradas pela crítica (LINS, 1963, Milliet, 1981, Candido, 2002) como mais bem elaboradas por Guimarães Rosa no conjunto de *Sagarana*, avaliação, aliás, já pressentida pelo escritor, ciente dos esforços artísticos empregados em seu trabalho, e expressa nos seguintes termos, acerca da novela: “Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir.” (ROSA, 1984, p. 11).

Reafirmamos o pensamento de que Augusto Matraga é, certamente, uma das personagens mais “afamadas” do escritor mineiro, não tão conhecida quanto Riobaldo, mas também instigante da reflexão crítica em virtude de sua esmerada construção e das peculiaridades envolvidas em sua trajetória de (trans)formação.

Figura central da novela que leva seu nome, a personagem é apresentada logo nas primeiras linhas: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem –” (ROSA, 1984, p. 341). Apesar da negativa inicial, que poderia indicar um indivíduo de pouca importância, percebemos, nesta apresentação e em outros trechos do enredo, uma origem abastada, divergindo, portanto, de Lalino (assim como de outros protagonistas da coletânea), acerca do qual não se mencionam dados familiares além da esposa Maria Rita. A filiação e a própria designação “Nhô” indicam o *status* (sem falar do índice de nobreza embutido no significado do primeiro nome) da personagem no universo social que a envolve.

Dissemos alhures que o percurso realizado por Augusto Matraga pode ser associado à imagem do labirinto, em virtude das etapas que a personagem precisa atravessar, na sua jornada de autodescoberta, até atinar para sua “hora e vez”. Essas etapas incluem a luta contra a dor, a desesperança, as incertezas quanto ao futuro, além do combate aos próprios instintos, ao desejo de vingança, ao sentimento de desonra. Tais aspectos revelam, portanto, o fundo de humanidade desenhado pelo autor para sua personagem, cuja caracterização diverge consideravelmente da de Lalino. Devemos nos lembrar, no entanto, que, antes do dia fatídico no qual tem início sua mudança, o fazendeiro, a exemplo desse outro protagonista, dava-se à diversão com mulheres de bordel, como mostra a cena inicial do enredo por nós comentada no capítulo precedente, onde tem lugar um leilão profano, porque mistura o aspecto religioso (novena, procissão e reza) com a galhofa do “povo encapetado” incitando Tião a leiloar a Sariema (“mulher à-toa”), desejada por um capiau apaixonado, arrematada por Nhô Augusto, mas desprezada em seguida, pelo fato de ele não se agradar de sua aparência, depois de observada sob melhor claridade.

Conforme esclarecemos, Nhô Augusto é, inicialmente, fazendeiro, proprietário de terras, casado com Dionóra, com quem tem uma filha, Mimita, que conta com os serviços de seus capangas. Porém, por ser “Duro, doido e sem detença”, na avaliação da esposa, entra na ruína financeira, levando uma vida desregrada (era “filho único de pai pancrácio” e tivera “uma meninice à louca e à larga”) após a morte do pai, de modo que perde suas posses e seus homens, granjeados pelo rival Major Consilva, seu desafeto. A ruína estende-se ao âmbito familiar, pois, em decorrência de sua constante infidelidade e conduta imprevidente, a esposa decide fugir com

o amante, Ovídio Moura, levando consigo a filha. Ao tomar ciência dos fatos, ele resolve, sem qualquer ponderação (por ser “couro ainda por curtir”), ir ao encontro do Major inimigo, antes de ir “matar o Ovídio e a Dionóra”. A atitude imprudente de Matraga contrasta, portanto, com postura adotada por Laio e Dedê, os quais preferem não enfrentar imediatamente a adversidade interposta. O juízo do narrador alerta para a imprevidência do fazendeiro, antecipando sua desgraça:

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: “Cada um tem seus seis meses...” (ROSA, 1984, p. 350).

Uma viagem foi a alternativa escolhida por Diamantino Dores, enquanto Lalino Salãthiel recolhe-se à atividade de cabo eleitoral de Anacleto, executando, concomitantemente, seus estratégias. Augusto Matraga, porém, não é da “grei” dos malandros, e, sem se dar conta da chegada “da unhaca”, incautamente, decide “pôr mão em lagarta cabeluda”, resultando daí a queimadura (retomando a imagem do fogo ligada à lagarta referida por Lalino) quase fatal, mas que redundará, ao final, em salvação. Assim, ao chegar à chácara do Major Consilva, recebe de imediato o ataque coletivo dos jagunços armados com porretes, ficando moribundo, e sendo marcado, em seguida, como gado. Porém, por um descuido dos algozes, acaba escapando, para iniciar seu processo de penitência e purgação.

Walnice Nogueira Galvão (2008) apresenta, no ensaio “Matraga: sua marca”, uma acurada leitura da novela em estudo, realizando uma investigação em torno da marca recebida pela personagem após ser atacada e subjugada pelos jagunços de seu inimigo. A estudiosa examina a trajetória de Matraga e o destino selado a partir do momento em que ele (o fazendeiro arruinado) é marcado como rês com um ferro em brasa cujo formato aguça o senso de curiosidade do leitor perspicaz: um triângulo inscrito em uma circunferência.

Analisando o simbolismo da referida marca, Galvão indica a ocorrência de uma circularidade portadora de um sentido mítico para a trajetória do protagonista da narrativa. Essa circularidade simbólica deve ser compreendida “no sentido de que Matraga é predestinado e vai cumprir aquilo que já estava previsto em sua marca” (GALVÃO, 2008, p. 76). Esse movimento circular seria comandado pelo título da novela, no qual está presente o nome da personagem, e se completaria no final do enredo, quando aparece novamente o designativo Augusto Matraga, o qual ficara “esquecido” ou ausente no decorrer da história, suprimido na maior parte do tempo pelo nome individual, Nhô Augusto. A trajetória circular manifesta-se

também no fato de a personagem terminar seu percurso praticamente no mesmo lugar de onde saíra, uma vez que, no início da história, encontra-se no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici, de onde sai marcada e vai para o Tombador, onde cumpre sua penitência e de onde parte sem rumo até chegar ao arraial do Rala-Coco, nas vizinhanças de Murici, lugar no qual se depara com seu destino final e morre como santo.

A esse propósito, Galvão (2008) chama a atenção para a frequência do número três na história da personagem. Três são os nomes a ela atribuídos, três são os topônimos pelos quais passa em seu itinerário. Suas vivências se dão em trios. O núcleo familiar, por exemplo, é composto pela mulher, a filha e ele; após quase ter sido morto, é amparado por um casal de “pretos velhos”, com o qual passa a viver. Além destes, há outros exemplos ainda mais sutis. Essa recorrência numérica estaria associada à figura geométrica do triângulo, polígono de três lados, presente em sua marca e ligado ao seu destino.

Nesse sentido, o itinerário percorrido por Matraga implica anos de aprendizagem, de renúncia, de desenvolvimento do autocontrole (temperança), de cultivo da fé e da paciência enquanto aguarda a chegada de sua “hora e vez”.

Resgatado pelo dito casal de idosos, Nhô Augusto recebe tratamento para seus ferimentos e machucados, levando meses para se restabelecer, haja vista a gravidade de seu estado. Observamos que a metamorfose da personagem ocorre de modo progressivo, obedecendo a fases marcadas por lutas interiores, superações e mudanças indicadoras de um verdadeiro renascimento. A esse respeito, Galvão (2008, p. 77) afirma:

A trilogia mítica dos ritos de iniciação – morte, renascimento e vida – reaparece aqui em sua forma cristã, de pecado, penitência e redenção, ou inferno, purgatório e céu. A uma vida de pecado se sucede uma morte aparente, seguida por uma ressurreição para uma nova vida, prefiguração da passagem da vida terrena para a vida eterna através da morte do corpo e salvação da alma.

A morte aparente é representada pelo momento do ataque, da agressão que quase o deixa sem vida, seguida pelo período de recuperação. Esse episódio pode ser equiparado, segundo nossa percepção, à etapa da aventura denominada por Campbell como “o ventre da baleia”, simbolizando a passagem para uma esfera de renascimento, na qual o herói “é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu.” (CAMPBELL, 2007, p. 91). Com efeito, depois do espancamento e da ferragem, Nhô Augusto, por um descuido dos capangas do Major Consilva, salta do alto do barranco para dentro do precipício no qual deveria ser jogado após a certificação de sua morte:

– É aqui mesmo, companheiros. Depois, é só jogar lá para baixo, p’ra nem a alma se salvar... [...] Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos.

– Segura!

Mas já ele alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço. Era uma altura. O corpo rolou, lá em baixo, nas moitas, se sumindo. (ROSA, 1984, p. 352, 353).

A pergunta sarcástica do Major Consilva, após testemunhar a violenta surra por ele ordenada, e a resposta zombadora dada pelos capangas funcionam como afirmação dessa morte simbólica do protagonista: “– Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, minha gente?!... [...] – Não tem não! Tem mais não!...” (ROSA, 1984, p. 352). Ela será reafirmada tempos depois pelo próprio Nhô Augusto, quando este já se encontra no povoado do Tombador e deseja manter em segredo sua existência. Diante da surpresa de Tião da Thereza, um velho conhecido, ao vê-lo tão mudado, ele afirma: “...Não é mentira muita, porque é a mesma coisa em como se seu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, Tião...” (ROSA, 1984, p. 360).

Assim, correspondendo à obscuridade do espaço interior do ventre da baleia, que pode simbolizar um túmulo, todo o período de convalescença decorre em lugar absconso, em uma espécie de toca, “na boca do brejo”, “um cofo de barro seco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores, como um ninho de maranhões.” (ROSA, 1984, p. 353), onde vivem os piedosos anciãos resgatadores do protagonista. Essa ideia é ratificada por Nhô Augusto depois de recobrar a consciência, contemplar o estado profundamente debilitado do próprio corpo e pensar em tudo que havia perdido: “E era como se tivesse caído num fundo abismo, em outro mundo distante.” (ROSA, 1984, p. 355).

Campbell (2007) estabelece também uma analogia entre o “desaparecimento” do herói e a entrada de um fiel no templo, quando se coloca diante do altar divino e se lembra de sua vil condição, pois não passa de pó e cinza<sup>50</sup>. Assim, “alegoricamente, a entrada num tempo e o mergulho do herói pelas mandíbulas da baleia são aventuras idênticas; as duas denotam, em linguagem figurada, o ato de concentração e de renovação da vida.” (CAMPBELL, 2007, p. 93). A partir, então, da lembrança ou do reconhecimento de sua mesquinhez diante do sagrado, ele deseja adotar uma nova atitude, um comportamento que lhe proporcione a graça de ter os

---

<sup>50</sup> Várias referências bíblicas utilizam as imagens do pó e da cinza para ilustrar a pequenez humana. No relato do livro de Gênesis, após a desobediência humana ao mandamento divino, Deus diz a Adão: “No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto é pó e em pó te tornarás.” (Gn 3.19). O patriarca Abraão, reconhecendo-se ínfimo diante de Deus, declara: “Eis que, agora, me atrevi a falar ao Senhor, ainda que sou pó e cinza.” (Gn 18.27). Também o rei Salomão disse: “Todos vão para um lugar; todos são pó e todos ao pó tornarão.” (Eclesiastes 3.20).



pecados perdoados e alcançar a vida eterna. Durante o longo período que passa deitado no chão do casebre, esperando o corpo sarar, Nhô Augusto expressa o desejo de perdão e de salvação: “– Se eu pudesse ao menos ter absolvição dos meus pecados!...”; “[...] e só esperava era a salvação da sua alma e a misericórdia de Deus Nosso Senhor.” (ROSA, 1984, p. 355, 357).

Testemunhando os gemidos de dor, o sofrimento e a angústia do enfermo, o casal cuidador, compadecido, leva um padre, que realiza a confissão, dá conselhos e ensina rezas. O arrependimento então é revestido por uma repulsa ao passado dissoluto, às maldades cometidas: “E tomara um tão grande horror às suas maldades e aos seus malfeitos passados, que nem podia se lembrar; e só mesmo rezando.” (ROSA, 1984, p. 357). Uma vez refeito, Nhô Augusto decide retirar-se, juntamente com os velhos piedosos, para um lugar distante no sertão, o Tombador. Em obediência aos conselhos do padre, empenha-se em rezar e trabalhar. Por isso,

Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para os vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor o que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca ou nenhuma conversa. (ROSA, 1984, p. 358).

A etapa vivida no Tombador corresponde ao período de penitência abraçado pelo protagonista. São anos de dedicação ao cultivo da religiosidade perdida na infância, quando, após a morte da mãe, a avó o criara desejando torná-lo padre. No excerto acima, podemos constatar os efeitos do processo de regeneração que se vai operando, no qual se manifesta um verdadeiro altruísmo, concretizado na ajuda ao próximo, seja pelo trabalho braçal, seja pela partilha de bens.

No trecho, não pudemos deixar de observar a diferença entre a atitude de Matraga e a de Lalino em relação ao trabalho. Enquanto este último o menospreza, adiando ao máximo a execução, aquele o busca avidamente, querendo mortificar os instintos e ajudar o próximo. Eis a mudança que se opera na índole de quem, antes da conversão, era, segundo a percepção de Dionóra, a esposa,

Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato. [...] Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio. [...] Agora, com a morte do Coronel Afonso, tudo piorara, ainda mais. Nem pensar. Mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. (ROSA, 1984, p. 346).

Aquele que outrora estava sempre com capangas, com “mulheres à-toa”, dando-se ao fumo, à bebida, aos jogos e às caçadas, que já matara por vingança, sofre uma transformação radical, penitenciando-se por anos até chegar sua hora e vez, até alcançar o momento de sua redenção final.

A nova postura adotada pelo protagonista evidencia uma mudança de perspectiva e de caráter, na medida em que decide abandonar a ideia inicial de vingança, uma vez que, para o homem do sertão rosiano, os acontecimentos que lhe sobrevieram exigiam uma atitude em defesa da honra, conforme indicam as palavras do Quim Recadeiro comunicando-lhe os infortúnios: “mas era negócio de *honra*, com sangue só p’ra o dono” (ROSA, 1984, p. 349, grifo nosso). Essa mudança é também assinalada por DaMatta (1990, p. 265, 266) quando firma ocorrer “um afastamento e progressivo abandono da própria vingança, como se o herói fosse descobrindo – quando se vai transformando em Matraga – que está livre e não preso a uma contraprestação de honra devida a sua comunidade original.” Nesse sentido, Nhô Augusto, em seu movimento penitencial, realizado de maneira gradativa, rompe com as normas do sistema social do qual fazia parte ao negar a si mesmo o “direito” de vingança. Mas ao realizar essa ruptura, ele cria, ao mesmo tempo, uma nova possibilidade de existência, um novo espaço social, uma vez que não ocorre o retorno ao sistema anterior, mas um distanciamento dele.

Um dia, inesperadamente, passando pelo Tombador, Tião da Thereza, o velho conhecido, dá novas a Nhô Augusto sobre o atual estado de coisas no Murici. Só lástimas. O penitente fica desconsolado com as notícias e lamenta sua vergonha, chegando a pensar que está sendo covarde e que, por isso mesmo, não poderá herdar o céu: “– Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homência, será que eu posso mesmo entrar no céu?!... [...] Como é que eu vou me encontrar com o Quim lá com Deus, com que cara?...” (ROSA, 1984, p. 361, 362). Neste ponto, as indagações provenientes do desconsolo põem em confronto a antiga índole violenta e os esforços de ascese até então realizados pela personagem. O seu pensamento, nessa ocasião, segue a lógica da ética sertaneja dos jagunços, considerando o fato de não revidar, de não ir limpar a sua honra, como fraqueza, covardia, falta de virilidade e de coragem.

Sua firme atitude de se penitenciar sofre um abalo com as notícias nada alvissareiras, e a tristeza o abate por algum tempo, levando-o a cogitar a possibilidade de voltar a agir como antes, a praticar maldades, a beber, a fumar, a abandonar o trabalho e as rezas, mas ele vislumbra naquilo uma espécie de tentação e decide continuar sua ascese: “Tenho é de ficar pagando minhas culpas, penando aqui mesmo, no sozinho. Já fiz penitência esses anos todos, e não posso ter prejuízo deles! Se eu quisesse desperdiçar essa penitência feita, ficava sem uma coisa e sem outra...” (ROSA, 1984, p. 363). O temor de perder o “reino-do-céu” leva-o a conter os ímpetos, a se resignar e a seguir aguardando “a hora da libertação”.

A nosso ver, essa atitude de hesitação, considerada como fraqueza pela personagem, denota mais expressivamente o fundo de humanidade nela transfigurado,

mostrando como a natureza humana é ambivalente e sujeita a variações, em virtude da complexidade que envolve sua psicologia. Guimarães Rosa, na maneira como configura seu protagonista, logra exprimir artisticamente tal aspecto, criando uma personagem que deixa transparecer seus conflitos interiores e ao mesmo tempo indica aquela “participação sentimental” aludida afirmativamente por Lins e negada por Milliet.

Após o episódio acima referido, passam-se meses, chega o inverno, trazendo mudanças naturais que indiciam a mudança de circunstância do protagonista. O “tempo das águas”, com o poder sugestivo de purificação desse elemento, leva embora a tristeza e traz uma sensação nova a Nhô Augusto. Percebendo que “tudo estava mesmo muito mudado”, ele declara: “– Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim...” (ROSA, 1984, p. 364).

Essa nova fase é marcada por um acontecimento extraordinário para a população do povoado do Tombador: a chegada de Joãozinho Bem-Bem com seu bando de valentões. Enquanto o povo, conhecendo-lhe a fama, fica paralisado e tomado de medo, o penitente Nhô Augusto, ao contrário, ao ficar sabendo da ilustre presença, é tomado de entusiasmo e, apressadamente, vai ao encontro dos recém-chegados. Dá-se simpatia mútua e imediata entre ele e o chefe do bando. Diante deste, aquele logo oferece seu rancho para abrigar todos os valentes, praticando a hospitalidade. Mas este último aspecto diverge em sentido daquela hospitalidade ou cordialidade atribuída ao malandro, que se revela interesseira e egoísta. A entusiasmada recepção de Nhô Augusto, neste caso, parece estar mais associada a uma admiração pelo chefe Bem-Bem e por seu bando por reconhecer neles e valorizar a bravura, a valentia, uma vez que ele próprio já fora homem de luta, sabendo manejar bem as armas.

Nesse episódio, observando Nhô Augusto, percebendo sua habilidade no manejo das armas e suspeitando que ele já fora homem de luta, Joãozinho Bem-Bem o convida para ingressar no bando e ir embora consigo: “Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto?” Diante da tentação, o antigo fazendeiro resiste: “– Ah, não posso! Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem-Bem...” (ROSA, 1984, p. 371).

Depois da partida do bando, Nhô Augusto volta a hesitar, pensando novamente em sua desonra e comparando seu fardo com a liberdade daqueles homens. Ele pondera também sobre o convite do novo amigo e sobre a oferta que ele lhe fizera de acertar contas com algum inimigo que tivesse, mas a fé e o desejo de salvação prevalecem, afastando esses pensamentos:

E só então foi que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se navegar com religião, e de querer tirar sua alma da boca do

demônio, era a mesma coisa que entrar num brejão, que, para a frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais. [...] – Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto! (ROSA, 1984, p. 372).

Utilizando uma imagem propriamente conhecida pelo homem do sertão, mas que remete à metáfora do ventre da baleia, do recôndito aludido por Campbell (2007), Nhô Augusto mostra sua determinação, sua firmeza em seguir adiante no propósito de salvar a alma, embora sabendo da dificuldade da tarefa e da persistência por ela requerida. A atitude de contínua entrega ao trabalho árduo de limpar o terreiro, retirar o mato, mesmo sob um inverno rigoroso, pode ser tomada também em analogia à difícil missão de limpar a alma, de expurgá-la dos pecados para entregá-la a Deus.

A religiosidade caracterizadora do Matraga penitente, a crença na existência de Deus e do Diabo, pode ser encontrada, consabidamente, em outras personagens de Guimarães Rosa, como Riobaldo, por exemplo, e também em protagonistas de Aquilino Ribeiro, como o citado Malhadinhas, que, depois de deixar suas peripécias de valentão e a labuta de almocreve, igualmente entrega-se à vida religiosa, frequentando regularmente a igreja. Antes de assumir a vida de devoção, este último já dava mostras de fé e procurava afugentar o diabo, o qual, em seu entendimento, vinha muitas vezes tentá-lo. Na velhice, visando à eternidade, ele procura compor “o bem-d’alma e quem me queira encontrar vá à igreja, suba até o altar-mor, e onde vir um homem dobrado dois degraus abaixo do oficiante a bater no peito e a chorar os seus pecados e os do mundo, sou eu.” (RIBEIRO, 1958, p. 149).

Buscando o mesmo fim, Nhô Augusto, como dissemos, segue tratando do “bem d’alma”. Concomitantemente, prosseguem as mudanças indicadoras de um renascimento do protagonista. O retorno da libido é um dos indícios dessas mudanças: “agora, Nhô Augusto sentia saudades de mulheres. E a força da *vida* nele latejava, em ondas largas, numa tensão confortante, que era um *regresso* e um *ressurgimento*.” (ROSA, 1984, p. 373, grifos nossos). Os termos grifados apontam para um novo aspecto, para uma nova circunstância prestes a surgir, é a passagem da morte para a vida, da penitência para a redenção final, do purgatório para o céu. A natureza, mais uma vez, também sinaliza para isso: “Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: [...] a manhã mais bonita que ele já pudera ver” (ROSA, 1984, p. 373). Foi a esse momento da narrativa, seguido da descrição do voo de bandos de maitacas e de outras espécies de aves, contemplado com admiração pelo protagonista, que Antonio Candido (2002, p. 188) se referiu

como um “verdadeiro *Sacre du Printemps*”, uma entrada de primavera “em que a natureza nos comunica sentimento quase inefável, germinal e religioso.”

O final do inverno e o início da nova estação, trazendo à luz um novo mundo, corroboram para indiciar a referida transição de um estado para outro. Se Matraga pode ser aproximado da figura de Cristo, que também passou por tentações, teve o seu corpo flagelado até o flagelo mortal na cruz e ressuscitou ao terceiro dia, essa “manhã mais bonita que ele já pudera ver” pode ser considerada como a manhã de ressurreição da personagem rosiana.

Acerca dessa aproximação possível, Benedetti (2010) lembra que a expressão “o homem”, atribuída a Nhô Augusto na abertura da novela, remete também a Cristo, o qual, no evangelho, é chamado de “o filho do homem”. Lembremos, ainda, o fato de Jesus ter entrado em Jerusalém montado em um jumentinho. Semelhantemente, Nhô Augusto sai do Tombador sobre um jegue, por recomendação de mãe Quitéria, que lhe recorda a presença do animal em passagens da vida de Jesus. A esse respeito, é muito significativo um trecho, já após o combate final, no qual se estabelece relação entre ambas as figuras no que tange à missão de salvar: “E o povo, enquanto isso, dizia: – ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...’” (ROSA, 1984, p. 385).

A saída do Tombador, decidida na mesma manhã, logo após entrar em casa, constitui o início da terceira fase da trajetória de Matraga, cujo ápice se dá no embate com Joãozinho Bem-Bem, ao final do enredo. A partida parece indicar o término do período mais árduo, o final iminente da penitência, de modo que ele estaria aperfeiçoado para a etapa seguinte: “E todos sentiram muito a sua partida. Mas ele estava *madurinho* de não ficar mais, e, quando chegou no sozinho, espiou só para a frente” (ROSA, 1984, p. 376, grifo nosso). Como sinaliza o termo destacado, o penitente Nhô Augusto, tendo cumprido sua provação, atinge a maturidade necessária para seguir adiante em sua jornada, esquecendo o que para trás fica e olhando “só para a frente”. E “a frente”, precedida pelo artigo definido, talvez não seja apenas o que está adiante, mas o *front* de batalha, o ponto mais próximo do combate que ainda irá enfrentar antes de ascender ao céu.

Desse modo, pressentindo que sua vez estava por chegar, Nhô Augusto sai aparentemente sem rumo, deixando-se guiar pelo jumentinho. Após muitas andanças, a dupla desemboca no arraial do Rala-Coco, onde ocorre novo encontro com seu Joãozinho Bem-Bem. Este, por sua vez, retribui a acolhida do amigo: “E agora o senhor é quem está em minha casa... Vai se arranchar comigo. Se abanque, mano velho, se abanque!...” (ROSA, 1984, p. 379).

Esse reencontro é determinante para a trajetória de Matraga por assinalar sua “hora e vez”. Na ocasião, ele ainda passa por uma última tentação. Convidado pela segunda vez pelo

chefe dos jagunços para entrar no bando, põe a mão sobre as armas de Juruminho, um dos homens de Bem-Bem morto à traição: “Alisou coronha e cano. E os seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior de suas tentações.” (ROSA, 1984, p. 381). Todavia, resiste, negando com meneios de cabeça e com palavras, lembrando-se do esforço realizado, do tempo gasto em penitência até então: “– Não posso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem!... Depois de tantos anos... Fico muito agradecido, mas não me fale nisso mais...” (ROSA, 1984, p. 381).

Matraga renuncia aos instintos, uma vez mais, em favor de sua redenção e se sente interiormente satisfeito por fazê-lo. A negativa ao desejo interior de aceitar o convite leva-nos a recordar a prescrição cristã de autonegação presente no evangelho de São Marcos (8. 34-36)<sup>51</sup>: “Se alguém quiser vir após mim, negue-se a si mesmo, e tome a sua cruz, e siga-me. Porque qualquer que perder a sua vida por amor de mim e do evangelho, esse a salvará. Pois que aproveitaria ao homem ganhar todo o mundo e perder a sua alma?”. Seguindo essa lógica contrária aos valores terrenos e carnais, Nhô Augusto resigna-se e consegue vencer a tentação, uma vez que seu objetivo é alcançar algo mais elevado, a sublimação da vida eternal.

Nesse sentido, Galvão (2008, p. 72) afirma que “Matraga atravessa minuciosamente todo o processo de santidade, mas os esforços para ser asceta contrariam sua índole. Ele é um guerreiro, e é como guerreiro que irá se tornar santo.” Com efeito, a afeição por armas e pela luta faz parte da índole de Matraga. Das vezes em que é tentado a manejá-las e a agir servindo-se de violência, ele hesita um pouco e só a custo resiste, sobrevivendo-lhe, em certos momentos, o sentimento de tristeza. Mas este também é combatido, pelo trabalho, pela devoção na prática de orações, pelo desejo de alcançar o transcendente.

Depois do convite e da recusa, segue-se a cena desencadeadora do clímax da narrativa. Um velho, pai do assassino fugitivo de Juruminho, na presença de Joãozinho Bem-Bem, implora pelo perdão do crime cometido, na tentativa de poupar a vida dos outros filhos e filhas. O célebre chefe dos jagunços, porém, diz não ser possível atender ao pedido em virtude da “regra” da jagunçagem, que exige vingança. Diante da inflexibilidade do amigo, testemunhando a aflição do pai e os seus rogos em nome de Jesus Cristo e da Virgem Maria, a fim de resguardar a vida de sua prole, Nhô Augusto, na posição de intercessor, intervém em seu favor, pedindo a Bem-Bem para não executar o plano de vingança, atitude essa considerada como grande atrevimento pelo chefe. Perante a negativa, Matraga desafia o amigo, invoca a Santíssima Trindade e, reconhecendo naquele instante a chegada de “sua vez”, parte para o confronto mortal:

---

<sup>51</sup> A mesma passagem está presente nos outros dois evangelhos sinóticos: Mateus 16. 24-26 e Lucas 9. 23-27.

– Sai, Cangussu! Foge daí, Epifânio! Deixa nós dois brigar sozinhos! A coronha do rifle, no pé-do-ouvido... Outro pulo... Outro tiro... [...] E aí o povo encheu a rua, à distância para ver. Por que não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem-Bem mais o Homem do Jumento tinham rodado cá para fora da casa, só em sangue e em molambos de roupas pendentes. E eles mesmos negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorriso na boca e de faca na mão. (ROSA, 1984, p. 384).

O episódio constitui-se como uma heroica apoteose. O duelo descomunal prova o valor de ambos os guerreiros, igualando-os em força e habilidade. O momento é crucial e o combate ganha caráter épico. Nhô Augusto ainda aconselha o adversário a se arrepender antes de morrer para evitar o inferno, mas sua lâmina desfere um golpe fatal no oponente, rasgando-lhe o ventre de modo a fazer saltarem para fora os intestinos, denominados significativamente pelo narrador como “cobras sangrentas”<sup>52</sup>. A morte é então inevitável para ambos, mas é primeiramente Joãozinho Bem-Bem quem diz: “– Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que já conheci!... Eu sempre lhe disse que era bom mesmo, mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer...” (ROSA, 1984, p. 385).

Nas palavras do famoso chefe na iminência de morrer, observamos o reconhecimento da habilidade, da coragem, da valentia de seu desafiante, e, ao mesmo tempo, o orgulho de morrer através das mãos deste. Imediatamente antes de sair ao ataque e após o seu fim, Nhô Augusto ri. E, no instante último, já convertido em santo, em Augusto Matraga: “fechou um pouco os olhos, com *sorriso intenso* nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um *sagaz contentamento*.” (ROSA, 1984, p. 386, grifos nossos). O contentamento, a alegria demonstrada nesse momento – diferentemente do riso de galhofa ou escarnecedor presente em alguns momentos na história de Lalino e na de Dedê – sugere, por parte da personagem, a certeza da redenção, e, conforme Galvão (2008), essa é a alegria dos mártires diante da proximidade do encontro com Deus, por meio do sacrifício do corpo, ou uma reconciliação com o túmulo que não lhe suscita temor, no dizer de Campbell (2007).

Matraga, em sua jornada formativa, assume, ao final, uma configuração heroica, afirmando-se como santo ou asceta, como aquele que renuncia ao mundo. Ele é aquele que

---

<sup>52</sup> Galvão (2008) chama a atenção para a alusão metafórica à imagem da cobra, feita três vezes na novela. As duas primeiras são referentes a Matraga: em um primeiro momento, quando recebe de Quim Recadeiro as novidades nada auspiciosas sobre a perda dos jagunços, dos bens e da família, o fiel capanga diz que, entre o povo, o chefe é comparado a uma “cobra má”; depois, tendo já sofrido o ataque dos jagunços do Major Consilva, a preta velha afirma que ele “deve ser ruim feito cascavel barreada”. A última alusão, conforme a expressão reproduzida acima, associa-se a Joãozinho Bem-Bem. Em uma perspectiva cristã, o animal, visto sob conotação negativa, é associado ao mal. Assim, o mal, que antes estivera em Matraga, é transferido para seu adversário, de quem saltam para fora “as cobras sangrentas”.

crucificou a si mesmo, destruiu o ego, alcançou o autodomínio, a libertação das paixões egoístas, por isso sua alma encontra-se livre e em integração com o sublime (Campbell, 2007).

A nosso ver, portanto, Augusto Matraga encarna uma *peregrinatio* da alma (a qual, de certa forma, também acaba ganhando feição de parábola), que se traduz em auto-descoberta, na medida em que se encaminha para o encontro com sua “hora e vez”. Em certa medida, assim como Riobaldo e Malhadinhas, Matraga também vivencia o embate entre Bem e Mal em sua luta interior para se resignar a uma vida ascética, distanciando-se de uma vida mundana, negando suas paixões, subjugando o desejo de vingança e de retorno à antiga vida. Trata-se aqui também de uma luta contra “os crespos do homem”, no dizer riobaldiano, a fim de alcançar um bem que, na nova perspectiva adotada, revela-se maior e mais valioso. Assim, reconhecemos heroísmo na configuração dessa personagem, na medida em que apresenta características que guardam reminiscências com imagens modelares de outrora, algumas das quais, inclusive, remetendo ao cavaleiro medieval, como a valentia unida à destreza no manejo das armas, além da defesa dos mais fracos e indefesos, como demonstra em sua atuação final, sacrificando a própria vida em proveito de outras. No entanto, apesar de proclamado santo em seu momento último, não devemos esquecer a dimensão humana evidenciada nos momentos de oscilação, de dúvida em relação à escolha tomada, de conflito íntimo, que afinal a enriquece e, em certa medida, indica o compromisso humano assumido pelo autor, de auxiliar o homem pela palavra poética.

#### **4.4 Diamantino Dores: “Está no palco: represente, represente!...”**

Diamantino Dores, alcunhado por Dedê, é o protagonista de *Mina de diamantes*, novela que figura, juntamente ao *O Malhadinhas*, em volume publicado no ano de 1958. Se é possível tecermos considerações sobre o nome da personagem, assim como o fizemos em relação aos outros dois protagonistas, começamos por dizer que o prenome estabelece relação direta com o título da narrativa, o qual, por sua vez, é referenciado em alguns trechos do enredo, aparecendo, primeiramente, no terceiro capítulo, por uma suposição de Padre Albano, que, por pura desfaçatez, é assumida de imediato por Dedê, reforçando-lhe a vaidade e a farsa encenada diante de seus contrerrôneos: “– Que sou eu senão uma mina de diamantes?!” (RIBEIRO, 1958, p. 253). A expressão torna a aparecer, no quinto capítulo, duas vezes, reiterando a ideia falsa de posse e riqueza atribuída à personagem, e no capítulo seguinte, com a ordem dos termos invertida e colocada no plural (“pelos diamantes das minhas minas”), escrita por Dedê na carta endereçada ao amigo Antonio Rosária, na qual pede socorro financeiro para pagar as despesas



e cumprir as promessas feitas. Esta última referência acentua o cinismo do protagonista, que, mesmo desprovido de recursos e em risco de ser desmascarado, insiste em manter o engano. Quanto ao segundo nome, julgamos que pode ser um indicador da origem pobre da personagem e, por extensão, da pobreza que marca as populações rurais representadas na obra, sobretudo as da terra natal do autor. Essa realidade é indicada, inicialmente, no segundo capítulo, quando Dedê esclarece que “A casa paterna sempre fora pobrinha e assim continuaria nos filhos.” (RIBEIRO, 1958, p. 201). Por fim, as “dores” presentes no nome podem remeter também aos obstáculos com os quais ele se defronta após deixar Portugal e chegar ao Brasil, lutando para se estabelecer no Rio de Janeiro, onde teria apanhado “muito pontapé na bunda”.

De modo semelhante ao que ocorre a Matraga, o narrador o apresenta logo à primeira página do texto, cujas linhas já começam a revelar aspectos significativos de sua caracterização, quando vai ao encontro de Inácio Chichorro, um “construtor de fama e homem de grandes cambalachos.” (RIBEIRO, 1958, p. 166). Na descrição da cena inicial, tomamos conhecimento de alguns traços, já referidos antes, que permitem associação com a figura do malandro: a agilidade/flexibilidade corporal, perceptível na rapidez de movimentos, na facilidade como se desloca de um ponto para outro. Mas em Dedê, a desenvoltura corporal é facilitada pelo fato de ele ter sido “extremo-direito do Vasco da Gama, donde trouxera a alcunha e a glória útil”, por isso orgulha-se de sua “saudável elasticidade” (RIBEIRO, 1958, p. 169), remetendo-nos à ginga, ao drible, ao jogo de cintura, listados por Goto (1988) entre os atributos do malandro.

O narrador diz que Dedê “corre”, “pula” para dentro e “salta” do elevador (“ascensor”), indo à sala de Chichorro, e os cumprimentos entre ambos são assim descritos: “Trocados os salamaleques, pequenas facécias, palavras convencionais sobre a saúdinha, Diamantino Dores declinou o motivo de sua visita: arrumarem o negócio do Botafogo.” (RIBEIRO, 1958, p. 166). Os “salamaleques” correspondem à maneira exagerada, afetada de cumprimentar, enquanto as facécias são os gracejos, as pilhérias próprias da malandragem. Os trejeitos presentes na saudação assemelham-se, portanto, aos apresentados por Lalino, descrito por Generoso como “enfeitado” e “salamistrão”, em sua afetação no modo de se vestir e de se comportar. À semelhança de Lalino, Dedê usa lenço e mostra preocupação com a aparência, envaidecendo-se com o bom condicionamento físico e considerando-se um “bonitão”, do tipo que agrada à mulheres, elementos que denotam, ao mesmo tempo, uma valorização demasiada da aparência, das exterioridades, do erotismo e da sexualidade, características do malandro apontados por Souza (2004), como vimos. Estes últimos chegam a ser tão acentuados na personagem que motivam sua ida a Portugal, a fim de se livrar das ameaças de Nicanor.

Na conversa travada entre as duas personagens, na cena inicial acima referida, fica nítido o caráter questionável de ambas, uma querendo tirar vantagem sobre a outra, o que reforça as aproximações aqui propostas. Na condição de funcionário da Prefeitura, Dedê facilita negociações escusas em troca de gratificações financeiras, e é desse assunto que vai tratar com o construtor:

Diamantino em voz pausada, ronceiramente pausada para traduzir a sua displicência:  
 – Eu lá lhe disse e repito que estou preparando negócio para você. Mas você é desconfiado, e quem é desconfiado não é fiel. Abra os cordões à bolsa e tudo se faz.  
 – Homem, não tenho feito outra coisa!  
 – Abra mais, um pouquinho mais. [...] Você, seu Chichorro, queria bolotinha grátis, hem? Já não há disso. A Itaúna é um negociarrão e é para você, se nos entendermos. Ouviu?” (RIBEIRO, 1958, p. 167, 168).

O teor da conversa, na qual uma personagem tenta convencer a outra à força dos argumentos lançados, mostra uma disputa a que nenhuma quer ceder, deixando transparecer a velhacaria mútua. Fica claro, portanto, o desejo de prevalência do interesse (estritamente financeiro nesse contexto inicial) particular em detrimento do interesse coletivo, uma vez que o funcionário da prefeitura tenta sobrepor sua vontade à do construtor e vice-versa, e nenhum dos dois exibe uma pálida preocupação com a coletividade, já que estão a tratar de obras públicas. Como vimos, Lalino também, ao tratar dos negócios políticos do patrão Anacleto e ao levar os representantes do governo até a fazenda, estava, no fundo, cuidando de seus próprios interesses.

Assim, por meio do diálogo de Dedê com Chichorro, tomamos conhecimento de que o primeiro, na condição de funcionário da prefeitura, facilita as negociações de construtores com obras do governo local em troca de dinheiro. As palavras do construtor (Chichorro), abaixo reproduzidas, fornecem mais indicativos para a caracterização do protagonista, permitindo associações com a imagem malandra:

– Eu ando a ver se o livro das enrascadas que arranja por sua má cabeça e dá-me o pago. Por bem fazer, mal haver.  
 – Que enrascadas!? [...]  
 – Sim, senhor, eu ando a livrá-lo de enrascadas e Dedê mal agradecido! Se o não estimasse a valer...!  
 – Obrigado, obrigado! – retorquiu em tom sardônico. – Bem sei que Chichorro é amigo. Lá quanto às enrascadas que armo, bem me livro eu! (RIBEIRO, 1958, p. 170, 171).

De forma semelhante ao que ocorre em Lalino, podemos notar a consciência da personagem em relação aos seus próprios atos e à sua capacidade de se desvencilhar dos embaraços nos quais se envolve. Mas a ilicitude de suas ações não se limita ao recebimento de propinas, ele também permite ou viabiliza, não fiscalizando com o devido rigor, o desvio de

materiais de obras públicas para favorecer pessoas próximas, como António Rosária, seu fiel amigo, cuja casa fora construída

com desperdícios das grandes obras camarárias, materiais de construção sobejos aqui e além, no cemitério de S. Cristóvão, no estádio de Maracanã, no túnel do Pasmado, em tal e tal viaduto. A fiscalização exercida por Diamantino Dores ou orientada por ele fechava os olhos. À tarde o caminhão da Prefeitura rolava com tijolo, com cimento, com brita (RIBEIRO, 1958, p. 177).

A cobiça por gratificações financeiras ilícitas e displicência proposital na realização do trabalho leva-nos a refletir sobre as diferenças entre os campos de atuação de Dedê e de Lalino. Embora ambos tenham origem no campo (Lalino no sertão mineiro, Dedê na serra beiroa) e tenham estabelecido contato com o ambiente urbano, há diferenças de contextos e de aclimações. Lalino, antes de viajar para o Rio de Janeiro, nada sabe além do que vê em revistas e do que alimenta em sua imaginação. Sua experiência com a cidade dura pouco tempo, pois, quando se desilude e se cansa, sentindo saudade de casa, decide retornar ao lugar de origem, mais afinado com sua mundividência, conseguindo atuar aí com mais desenvoltura e competência para atingir seus objetivos e satisfazer suas vontades. Na realidade interiorana onde se move, sua fina capacidade retórica de burlar e tirar vantagem é suficiente para lograr êxito em seus estratagemas. Para ele, pesam sobretudo a astúcia, a vivacidade. Dedê, por sua vez, tendo conhecido bem a difícil realidade de seu torrão natal, emigra em busca de melhores condições de existência e, a despeito das dificuldades iniciais, aclimata-se bem à nova realidade, conseguindo navegar com relativa desenvoltura nos dois espaços, embora sempre contando com o artifício da dissimulação aliado à força do dinheiro.

As falcatruas perpetradas por Dedê, na condição de funcionário público, resvalam, portanto, para a esfera do delito, não se tratando de mera esperteza, mas de deliberada desonestidade. Todavia, sua conduta não sofre punição porque ele consegue se mover nos interstícios do sistema, deslizando entre suas malhas, equilibrando-se, como o Leonardo de Antônio Manuel de Almeida, entre ordem e desordem, uma vez que as relações sociais do meio lhe são permissivas. Ao pícaro, ele une-se pelo uso da trapaça, da astúcia, do desejo de ascensão social, mas, por outro lado, diferentemente daquele, seu raio de ação não visa o puro pragmatismo, não se volta fundamentalmente para a necessidade de saciar a fome, pois trabalha formalmente e recebe o suficiente para isso. Em seu caso, a avidez por dinheiro parece pautar-se mesmo na cobiça, no desejo de se projetar socialmente, embora talvez essa ânsia também guarde relações com a origem pobre e as dificuldades enfrentadas durante a juventude.

A ambientação da primeira parte do enredo novelístico passa-se, então, no Brasil, na capital fluminense, mas, como dito antes, Dedê é um imigrante português. Nasceu no interior de Portugal, passando lá sua infância, mas cedo viaja para o Brasil, na adolescência ainda, instalando-se no Rio de Janeiro, cidade que irá formar seu caráter adulto e onde aprende a viver de acordo com as vicissitudes enfrentadas e com as manhas experienciadas. No entanto, foi ainda em Portugal, antes de emigrar, que Dedê aprendeu a lição enfrentada por muitas personagens aquilínias, sobretudo aquelas que habitam o mundo serrano da Beira Alta:

Bem fizera ele em se pôr ao fresco com quinze anos, furtando-se ao pão que o diabo amassa e à mochila um pouco mais tarde a pôr às costas. Aquilo era ninho de ave de rapina superpovoado. Sim, era como aqueles ninhos de gavião em que o pai empurra para fora os passarolos que são em demasia. Encontravam-se os enfeitados, ainda meio implumes, na terra nua, ao toro da árvore, comidos das formigas, só bico, só a caveira a luzir. Assim se comportava a vida com a gente daquelas terras mirradas. (RIBEIRO, 1958, p. 202, 203).

Trata-se da árdua lição da fome por nós aludida no primeiro capítulo deste estudo. Sob esse aspecto, Dedê aproxima-se do pícaro, que, vivenciando o mesmo problema, precisa se valer de trapaças para sobreviver em seu meio social. A descrição das condições enfrentadas por sua família, estendida à toda a região, dá uma medida da realidade difícil da gente do campo transfigurada nas páginas aquilínias. Assim, Dedê muda-se para o Brasil com o desejo de fugir da fome e de outras necessidades, mas precisa se valer como pode para se integrar ao meio, do qual certamente apreende as manhas empregadas em suas negociações e em suas conquistas amorosas.

Em certo trecho, já dentro do avião para a terra natal, o protagonista relembra as dificuldades enfrentadas quando de sua chegada ao Brasil: “No Rio de Janeiro apanhara muito pontapé na bunda, saíra as portas do comércio a olhar de viés, com tentação na alma de matar o patrão. Não matara ninguém, mas tivera que valer-se de todas as unhas para arribar.” (RIBEIRO, 1958, p. 203). Assim, como o pícaro, ele precisou fazer o que esteve ao seu alcance para não se ver em penúrias. Entretanto, não esteve só em sua trajetória. À semelhança do Leonardo filho de Manuel Antônio de Almeida, ou mesmo do Teodorico Raposo de Eça de Queirós, Dedê conta com auxílio, sendo patrocinado por D. Maria do Resgate Parosi, mulher do banqueiro, à época em que ele fora servente no Banco. O amparo financeiro não é, porém, gratuito, pois o funcionário é amante de sua protetora.

A atitude transgressora de Dedê não se dá, portanto, apenas no âmbito econômico, mas também no plano sensual. As mulheres são seu fraco. Além do romance com Maria Parosi, envolve-se com Helespontina, a causa maior de sua ida a Portugal, e dissipa, com aventuras

amorosas, grande parte do dinheiro que amealha: “Onde se haviam sumido os rios de dinheiro que ganhara?! Era desbaratador, bem o sabia. [...] As mulheres lhe levavam boa parte dos réditos. Era mãos largas com elas.” (RIBEIRO, 1958, p. 204). Como vimos, Lalino, de modo semelhante, gasta todo o seu dinheiro gozando os prazeres do Rio de Janeiro, sobretudo com mulheres de bordéis. No que se refere a Augusto Matraga, observamos que o desfrute desregrado de mulheres também ocorre, mas somente antes de sua conversão, quando traía a esposa com prostitutas na casa do Beco do Sem-Ceroula.

A retirada estratégica feita por Dedê, do Brasil para Portugal, que pode ser vista como uma atitude covarde, por resultar do medo ou receio de ser alvejado pela Flobert de Nicanor, pode ser observada como um expediente picaresco para resguardar a própria vida. É próprio do pícaro esse tipo de fuga de situações embaraçosas, motivado pelo instinto de sobrevivência. Desse modo, a justificativa de se ausentar do país para ir visitar os pais na terra natal e supostamente “estudar a arte de fazer, conservar, alindar cidades” constitui-se como mero embuste para “salvar o rico pêlo”, no dizer de Óscar Lopes (1985). Malhadinhas, já mencionado, não poucas vezes arquitetou fugas mirabolantes para se ver livre de inimigos ou da prisão.

Em Portugal, as artimanhas de Dedê processam-se nos âmbitos pessoal e social, ou melhor, privado e público. Na esfera particular, elas estão relacionadas à lascívia inerente ao protagonista, ao desejo de satisfazer os apelos carnavais. Como malandro, experiente nesse sentido, não se presta a demorados jogos de conquista. Suas investidas são mais diretas, sem rodeios, pois, em sua concepção, “quanto mais depressa elas se rendem, mais a vitória é saboreada. Deste modo é que elas agradam.” (RIBEIRO, 1958, p. 259). Podemos acrescentar, no entanto, que a atitude de Diamantino Dores, mais do que decorrência da “malandragem” absorvida na atmosfera social Rio de Janeiro, está relacionada também a um aspecto recorrente na produção aquiliniana, a saber, a concepção de amor livre, indiferente às convenções sociais, pautado na ideia de um erotismo natural e essencial ao homem, que exige uma imediata satisfação desvinculada de qualquer sentimento de culpa ou remorso.

Com esse pensamento, ele consegue lograr afilhada e sobrinha, uma após a outra, sem delongas. A primeira, Maria José, filha do compadre Aleixo, reluta a princípio, mostrando-se mais arredia, mas acaba cedendo à insistência do padrinho. À primeira conjunção carnal, ele descobre que a rapariga já havia sido desflorada, o que se lhe converte em vantagem, pois, diante do fato, não se vê em obrigação de assumir o relacionamento ou casar com ela. A esse respeito, o cinismo do protagonista fica claro no seguinte trecho: “Diamantino deu-se por satisfeito. Era melhor. Lucrara com a referta ficar aliviado de remorso e com restritas

responsabilidades. E desde logo decidiu em sua consciência fazer dela objecto de gozo, nada mais que isso.” (RIBEIRO, 1958, p. 266, 267). O declarante de um amor derramado é o mesmo que, ao final, rejeita a moça, sugerindo que ela se case com outro, um antigo pretendente, e oferecendo, na intenção de se ver livre de qualquer incômodo, um dote para o casamento.

A segunda, a sobrinha Helena, deixa-se seduzir facilmente pelo tio, entregando-se sem qualquer resistência. Esta, porém, acha-se com mais sorte que a primeira. Tendo sido desvirginada e agradando a Dedê com seus atributos, consegue sua preferência para acompanhá-lo na viagem de regresso ao Brasil: “Além de virgem e de voluptuosa, era inteligente. Tinha mulher. – Helena, prepare-se você que vem comigo para o Brasil.” (RIBEIRO, 1958, p. 301).

Embora a filha de Romão se revele presa fácil, Dedê precisa empregar esforços para atingir seu intento e, para isso, põe em prática sua esperteza, engendrando um estratagema eficiente. À noite, quando todos já se encontram recolhidos nos quartos da pousada onde se hospedaram no Bom Jesus, depois de já ter desfiado um rol de elogios a D. Providência, a guardiã da moça, convida-a para ir ao templo celebrar o último dia do mês de Maria com outros fiéis que lá se encontram. O convite, porém, é apenas um pretexto para levá-la para longe. Logo depois de adentrarem a igreja e se ajoelharem, ele alega que precisa dar instruções sobre o conserto de uma avaria no carro, dizendo voltar em poucos minutos, mas seu trajeto segue direito ao quarto de Helena, onde consuma seu desejo.

A falta de escrúpulos do protagonista é agravada pelas palavras melífluas, pelos elogios por vezes tão exagerados quanto fingidos, pelos presentes caros oferecidos às mulheres que são alvo de seus desejos. Como vimos, o artifício da persuasão pela palavra está presente também em Lalino, não exatamente na conquista de mulheres, mas no sentido de convencer o ouvinte, independentemente de quem seja, redundando isto em benefícios para ele. A lascívia é outro ponto em comum, mas a deste último, uma vez saciada com as mulheres da capital, arrefece-se, voltando a ser canalizando unicamente para a mulher Maria Rita, após o regresso ao arraial.

Um aspecto relevante observado nas caracterizações de Lalino e de Matraga que pode ser referido também em Dedê é a postura assumida em relação à religião. O fervor devocional mostrado por Dedê parece ainda mais superficial do que em Lalino e em Teodorico. Praticamente, resume-se a uma excursão religiosa, uma espécie de romaria ao Bom Jesus, local conhecido como “Roma lusitana”, na companhia de Helena, D. Providência, Maria José e Águeda. A passagem serve como registro de tradições populares ligadas à religiosidade e ao misticismo como elementos caracterizadores do aspecto regional presente na novela.

No referido trecho, percebemos a devoção religiosa das mulheres, que procuram externar sua fé por meio de um ritual que exige o sacrifício físico de subir longas escadarias em adoração às imagens divinas, atitude que não é seguida por Dedê. Apesar de ter sido ele o proponente da viagem, sua ida não é estimulada por uma devoção sincera, mas unicamente para se mostrar solícito e gentil com as mulheres e para, na primeira oportunidade que lhe surgir, ficar a sós com a sobrinha e tirar proveito da situação, saciando seus desejos lascivos.

O seu repúdio pelo comportamento religioso chega a ser indicado antes mesmo de se encontrar em terras lusas. Durante a viagem de avião, devaneando, sonhando com o desfrute das mulheres locais, e referindo-se especificamente a Maria José, ele pensa: “Moça não se quer beata. Ainda mais com padrinhos novos. Beatas só velhotas ou aquelas que, pouco favorecidas da natureza, têm de oferecer a Deus o que os homens não requerem.” (RIBEIRO, 1958, p. 206). No quesito religioso, portanto, os comportamentos de Lalino e de Dedê são diametralmente opostos ao de Matraga, o pecador arrependido que morre como santo pela penitente busca do perdão e da redenção eterna.

Outra questão importante para a construção do perfil do protagonista aquiliniano em foco neste tópico é a aparência em detrimento da essência, que se torna mais notória na segunda parte do enredo, quando ele se encontra em terras portuguesas, em pleno torrão natal. Este é o período no qual ostenta a todo custo uma falsa riqueza. Os ingênuos camponeses da aldeia serrana acreditam ser ele um homem muito rico, poderoso e prestigiado, procurando tratá-lo de modo diferenciado, com pompas e bajulação em ocasiões solenes. Não desconfiam que o falso dono de uma mina de diamantes é um simples funcionário público da prefeitura carioca.

O desejo de se mostrar abastado e bem-sucedido para seus parentes e para os habitantes de sua terra era alimentado por Dedê desde antes da partida. No aeroporto, envolve-se em pensamentos a esse respeito:

A despeito da grande quebra do numerário, levava com que embasbacar os patrícios. Era uma forma de exibir personalidade. Um homem, depois de vinte e cinco anos de desterro, ou volta rico ou não volta mais. Se não voltava riquíssimo, havia pelo menos toda a vantagem que constasse. Não há nada pior que a pobreza e que sua irmã a modéstia. O mundo é assim, havia que estar em proporção com o seu dimensional: rasgado, pomposo, magnificente! (RIBEIRO, 1958, p. 191).

As palavras acima parecem descortinar uma visão de mundo pautada em valores materialistas, voltada para aquilo que é aparente, para o que é da ordem dos sentidos. Esta é uma visão recorrente em personagens de Aquilino Ribeiro. Para elas, o mais importante, o mais urgente é gozar a vida em sua concretude, obedecendo aos instintos e desejos da natureza

humana. Assim, além de antegozar mentalmente os prazeres que lhe pode proporcionar o quinhão natal, Dedê almeja ser recebido com pompas, honrarias, esplendor.

Diante da liberalidade mostrada, da generosidade com a gente do lugar, das “mãos rotas” a socorrer desvalidos e interesseiros, os anseios de Dedê são plenamente atendidos. Parentes, personalidades locais, sacerdotes, governantes, pobres, mendigos, enfermos, todos se quedam perante ele e sua prodigalidade. Jantares, banquetes, festas, homenagens, comendas lhe são ofertadas. Todavia, juntamente com os louvores, chegam pedidos, apelos e rogos os mais diversos, de sorte que, em pouco tempo, suas economias se desbaratam e ele se vê obrigado a escrever ao amigo Rosária, solicitando mais dinheiro para cumprir as promessas financeiras feitas e para viabilizar o retorno ao Brasil.

É interessante observar a relação de Lalino e a de Dedê com o Rio de Janeiro. O primeiro, antes de conhecer, idealiza a cidade, sonhando com as beldades loiras, bonitas e sensuais que lá habitariam. Mas, uma vez tendo provado os prazeres efêmeros, não se adapta à realidade desse espaço e retorna para a sua terra no interior. O segundo, tendo amadurecido no ambiente carioca, aclimata-se bem a ele, absorvendo seus influxos e desenvolvendo as manhas necessárias para nele viver. Assim como Lalino, desloca-se para outro espaço, a aldeia onde nasceu, sustentando a aparência de alguém bem-sucedido econômica e socialmente.

Em ambos os protagonistas, percebemos uma relação com o progresso que também pode ser posta em paralelo. Lalino vislumbra o Rio de Janeiro, por ser a capital do país à época em que se passa a história, como sede do progresso, mas, depois de tê-lo experimentado, não consegue se adaptar porque “era um outro sistema”, “ali não valia a pena”. Suas artimanhas só surtem os efeitos esperados em sua comunidade de origem, embora Waldemar tenha dito que ele estaria em casa em qualquer parte, isto é, que era capaz de se sair bem onde estivesse.

Dedê, por seu turno, não obstante habituado à realidade da cidade grande e exercendo nela suas burlas, obtém melhores resultados em termos de prestígio social em sua terra natal, no interior, concebido por ele como espaço atrasado, carente de progresso. Essa opinião pode ser constatada no seguinte excerto: “Quando viu a aldeia miserável alpardada ao sol, com as galinhas a rapar pelos quinteiros e os bácoros a foçar na vasa das valetas, os homens de sacho ao ombro atrás das vacas que seguiam para o pasto vespertino, o mundo, a sua vida, o tempo recuaram um quarto de século.” (RIBEIRO, 1958, p. 245).

Nessa passagem, o protagonista observa que, mesmo passados vinte e cinco anos entre a saída e o regresso ao solo de origem, a feição das coisas parece a mesma, por isso exclama: “- Está tudo na mesma. Saí daqui ontem!” (RIBEIRO, 1958, p. 245). O recuo aludido indica o estado de atraso, de primitivismo sentido por Diamantino Dores, uma vez que as



imagens observadas são praticamente as mesmas de decênios atrás. Ou seja, o tempo parece não ter passado para a terra natalícia, a fisionomia e os costumes parecem os mesmos de há mais de duas décadas, daí Diamantino alargar essa compreensão para tempos ainda mais remotos e fazer a mesma previsão para tempos futuros: “Estaria tal qual desde mil anos e dali a mil anos, com os penedos a assestar para eles o mesmo ar bronco e eterno.” (RIBEIRO, 1958, p. 244). A imagem que o leitor capta através dos olhos da personagem, que vem já carregada pela “modernidade” de uma metrópole brasileira (o Rio de Janeiro), é a de um Portugal ainda arcaico, de uma realidade ainda precária e primitiva.

Nesse sentido, podemos falar de uma denúncia social presente na obra de Aquilino Ribeiro, manifesta nas descrições do quadro de pobreza, de miséria, de enfermidades que atingem os habitantes da região rural portuguesa representada, conforme observamos no excerto a seguir:

Sobre a tarde, quando iam para largar, estava à porta do hotel uma coluna cerrada de pedintes e necessitados. Os pedintes traziam sacola, mas os necessitados eram pobres mulheres vestidas de preto, ainda algumas com um lume inextinto de formosura na face macilenta, e velhos esqueléticos, gotosos, bronquíticos, comidos pela tuberculose, envoltos em velhos gabardos. Diamantino mandou distribuir um conto de réis por aqueles náufragos da vida. O pior foi que em todos os burgos se repetia o painel doloroso. (RIBEIRO, 1958, p. 334).

Assim, o tom por vezes risível ou bem-humorado da narrativa, proporcionado pelas situações que envolvem o campo de atuação da personagem, não oculta o panorama social de miséria no qual vivem os habitantes da região, atingidos por pobreza extrema e por doenças diversas. O quadro descrito acima se aproxima dos cenários humanos pintados ora por escritores do século XIX voltados para uma visão que buscava uma representação fiel da realidade vivida pelas camadas desfavorecidas da sociedade, ora por outros ficcionistas já do século XX, contemporâneos do autor, inclinados para uma escrita mais documental e até politizada como forma de registrar a vida crua e árdua de extratos igualmente desvalidos da população portuguesa.<sup>53</sup>

O aspecto social visado por Aquilino também pode ser notado na caracterização física do aldeão, em sua aparência simples e rústica, conforme assinalado pela figura de Aleixo, compadre de Dedê:

---

<sup>53</sup> Com os dois momentos referidos, queremos nos reportar, respectivamente, a obras de autores representativos da chamada Geração 70, dentre os quais Eça de Queirós, já mencionado, e a produções de autores adeptos da vertente neorrealista, encabeçada por Alves Redol.

Acudiu o compadre Aleixo, truculento, beduíno, barba de um dia renascendo de negros e grossos tocos, olho cúpido e marau, matraqueando o tamanco como o riso, uma grossa cambalheira de prata a prender o cebolão do relógio na bolsinha de lã, borlas de cor à mostra, tudo proclamando o pilorda mediano, nem lázaro nem farto, nem pobre nem rico. (RIBEIRO, 1958, p. 239).

O camponês, a despeito do ar truculento aludido pelo narrador, é figura que mostra o costume prazenteiro do homem beirão de tratar com hospitalidade amigos e parentes (atitude que se aproxima daquela de Matraga ao acolher Bem-Bem e seu bando). Assim ele procede com Dedê, acolhendo-o em sua casa e fazendo todo o possível para proporcionar-lhe o máximo de conforto, embora, no ponto de vista deste, seja tudo muito precário e primitivo.

A descrição lucidamente realista não se limita apenas a figuras em particular, como ilustrado acima, estende-se ao conjunto das personagens anônimas que formam os figurantes da narrativa, abarcando também seus hábitos cotidianos, revelados, por exemplo, numa prosaica visita à botica para comprar artigos medicinais:

Entrava gente, saía gente a aviar receitas de quotiliquê, pomada para as feridas, dois vinténs de basilicão, aquele vidrinho de iodo, santonina para as bichas, óleo de mamona para o senhor vigário que não obra há oito dias, pó para as pulgas, que esta farmácia era predilecta da arraia-miúda, o boticário as mais das vezes receitando e receitando melhor que o doutor. (RIBEIRO, 1958, p. 318).

A caracterização do comum, do trivial da vida dos aldeões provavelmente está relacionada à responsabilidade social que Aquilino Ribeiro reclamava para o escritor. Este, como interventor no mundo, deve estar atento às circunstâncias que o envolvem, apreendendo-lhe as sutilezas para, a partir delas, criar uma outra realidade a ser reconfigurada pela leitura, mas sem perder de vista o referencial primeiro. A esse propósito, o criador de Dedê afirma: “Para que o escritor possa exercer o grande ministério que lhe cabe dentro de uma sociedade consciente e solidária, é indispensável que [...] seja livremente no meio o que uma antena é no éter quando capta os sons infinitesimais que o sulcam.” (RIBEIRO, 1960, p. 73).

Assim, ao fim de sua aventura em solo pátrio, à semelhança do que ocorre a Leonardo, o primeiro malandro brasileiro segundo Candido (1993), e a Lalino, Dedê alcança sucesso e um *happy end*. Celebrado como comendador, ingenuamente reconhecido como homem de muitas posses, prestigiado por rádios e jornais, parte em regresso para o Brasil levando Helena consigo, sem deixar de ter desfrutado Maria José e lhe arranjado casamento. Termina, assim, celebrado pela imprensa, sustentando, como almejava, uma falsa imagem de personalidade rica e poderosa, de dono de uma mina de diamantes, justificando a frase de Vilela ao recebê-lo em Lisboa: “Está no palco: represente, represente!...”.

Dos perfis analisados, observamos que Lalino e Dedê se aproximam por elementos equivalentes, revestindo-se de certos aspectos picarescos e malandros, na medida em que procuram usufruir de vantagens sempre que isto lhes está ao alcance. Conforme o exposto, ambos se envolvem em situações nas quais, não raro, à semelhança do pícaro e do malandro, precisam se valer de astúcia, mentira, trapaça, entretecendo estratagemas os mais diversos para lograrem seus intentos.

Se Lalino tem raízes nos tipos populares folclóricos pautados na esperteza, também perceptíveis em outros textos de Guimarães Rosa, Dedê encarna a velhacaria que Aquilino Ribeiro utilizou para caracterizar muitos de seus personagens e que, na sua visão, faz parte da construção psíquica e social dos habitantes da região rural portuguesa. Vale acrescentar que, à maneira do pícaro, embora os dois protagonistas realizem em sua trajetória uma denúncia das sociedades nas quais estão imersos, eles procuram mesmo se integrar a elas, seguindo o mesmo sistema extra-oficial.

Em razão mesmo dessas características, Lalino e Dedê configuram-se como tipos anti-heroicos, destoando em muitos aspectos do da imagem modelar de herói, mostrando, em muitos momentos, condutas consideradas reprováveis em decorrência de falta de escrúpulos ou de ilicitude dos atos, mas que assumem uma lógica própria, aquela de ser bem sucedido em seus objetivos custe o que custar. Ambos são construídos como personagens despidas de virtudes tradicionalmente associadas ao herói, mostrando nuances que conflitam com o aquele paradigma modelar. Assim, nesse distanciamento do modelo heroico tradicional, funcionam como uma espécie de desconstrução que se choca com a imagem idealizada de outrora, configurando formas de anti-heroísmo que remontam a pícaros, malandros ou ao *trickster*, sem deixar de transparecer a dimensão humana que também envolve suas caracterizações, no que se refere a visões de mundo e comportamentos.

Na “Nota preliminar”, escrita por Aquilino Ribeiro à guisa de apresentação do volume que enfeixa *O Malhadinhas* e *Mina de Diamantes*, o autor lista alguns caracteres principais do protagonista. Entre os adjetivos utilizados por ele para caracterizar sua personagem, encontram-se “pandilha” e “trafulha”. O primeiro termo designa alguém vadio, vil ou desprezível e sem honra. O segundo indica pessoa trapaceira, mentirosa e que fala confusamente. Com efeito, pelo que ficou exposto, as acepções servem a contento para caracterizar Dedê e elas podem também ser estendidas a Lalino Salãthiel, irmanando este malandro brasileiro ao português abasileirado. Ambos se conduzem lançando mão de trapaças e burlas diversas, forjando situações, enganando a quantos podem. Podemos notar, tanto em um quanto em outro, o cultivo da aparência no que se refere a uma pertinaz atitude de ostentar,

como se fosse verdade, algo irreal, falso. Se a distorção da realidade está constantemente presente em Lalino, nos relatos que ele inventa, nas inversões das circunstâncias, ela também serve aos propósitos de Dedê, mascarando sua verdadeira condição econômica e social.

Augusto Matraga, por sua vez, como vimos, apresenta um percurso diferente, apresentando mais divergências em relação aos dois acima, em virtude de sua configuração revestir-se, ao final, de um heroísmo, embora também apresente alguns pontos de contato com eles. Sua trajetória sofre uma ruptura brusca, dividindo-se em dois momentos distintos, dos quais o derradeiro é assinalado por um sentido místico-espiritual profundo indicador de um destino elevado, conforme discutido acima.

Assim, Lalino e Dedê parecem incorporar a malandragem como modo de ser e de ajuste na esfera social, como uma espécie de acomodação num espaço em que, sob o véu de uma lei oficial ou institucionalizada, opera uma ordem pessoal, movida por interesses particulares, que ignora as possibilidades de punição em caso de contravenção, porque os agentes sabem que, ao fim e ao cabo, sempre há uma forma de se deslizar, de se safar, pois, no final das contas, “todos” deixam-se reger pela mesma ordem de interesses. Ambos os protagonistas valem-se de um discurso enganoso para atingirem seus objetivos. O foco de interesses diverge em certa medida, uma vez que Dedê preocupa-se mais em ostentar uma aparência ilusória, enquanto Lalino almeja, tendo regressado do Rio de Janeiro, reconquistar a mulher da qual abriu mão. Mas, neste último, a fala dissimulada apresenta-se desde o momento inicial da narrativa, quando inventa os enredos das peças teatrais supostamente vistas por ele. Todavia, o comportamento dissimulado, dúbio, caracteriza ambos do começo ao fim de cada história.

Cumprido observar também que, embora o enredo e a caracterização do protagonista diverjam significativamente em relação ao que ocorre nas outras duas narrativas, também em Augusto Matraga divisamos um comportamento ambíguo, uma hesitação em certos momentos de sua trajetória. Essa personagem, no início do enredo, mostra uma índole que, ao final, tem-se transmutado em outra. No entanto, a ambiguidade no interior da personagem surge esparsamente e se faz notória mesmo ao fim do percurso traçado, quando, tendo empreendido esforços para viver pacificamente, sem pegar em armas, furtando-se a agir de maneira violenta, acaba sendo impelido a entrar num combate mortal, deixando vir à tona toda a sanha reprimida ao longo dos anos de penitência. O paradoxo, neste caso, culmina no fato de que, para defender, é preciso usar de violência; para preservar a vida, é preciso matar e morrer.

## 5 CONCLUSÃO

Ao fim do périplo, faz-se necessário retomar algumas de nossas considerações a fim de arrematar o que procuramos desenvolver e defender neste trabalho. Diante das colocações atrás feitas, podemos concluir que a personagem literária, em virtude de sua natureza mutável, pode ganhar configurações as mais diversas a partir dos caracteres dos quais se reveste, da postura assumida, das ações, da forma como se movimenta e se relaciona com outras personagens dentro do enredo. As conformações que adquire são moldadas a partir do trabalho artístico realizado pelo autor, unindo imaginação e concepções estéticas, sem deixar de considerar a esfera axiológica na qual se encontra. Assim, a caracterização pela qual a personagem nos é apresentada varia conforme fatores diversos a depender do tempo e do lugar onde a obra emerge, das intenções do autor, dos expedientes por ele empregados em seu trabalho criativo.

Se levarmos em consideração as diferentes feições que a personagem de ficção, especialmente o protagonista, tem assumido ao longo do tempo na criação literária, talvez soe adequado empregar, para se referir a essa categoria narrativa, a expressão “ente mutante por definição”, utilizada por Marlyse Meyer (1998) em referência a Rocambole e às metamorfoses sucessivas pelas quais passa essa personagem folhetinesca de Ponson du Terrail. Com efeito, a prosa de ficção moderna tem revelado um caráter metamórfico em relação à configuração das personagens protagonistas, configuração essa notoriamente diversificada e instável, tendo em vista as diferentes caracterizações e comportamentos descortinados na ação narrativa. Tais aspectos, arquitetados pelo autor, são responsáveis por engendrar esses seres ficcionais, os quais, por vezes, são dotados de engenhosa astúcia, característica que, não raro, como vimos, a exemplo de Lalino e de Dedê, lhes confere êxito ao longo (e ao final) do enredo, atraindo a simpatia do leitor.

Assim, ora sendo designada como herói, ora como anti-herói, ora recebendo denominações mais específicas, essa categoria narrativa atrai para si o olhar crítico, que procura, por sua vez, empreender um esclarecimento sobre o modo como ela se caracteriza, na medida em que busca identificar, descrever os elementos dessa caracterização e extrair sentidos nela imbuídos, compreendendo-a como parte integrante fundamental do todo que compõe a obra. Nesse sentido, em face dos conceitos teóricos estabelecidos, as personagens parecem sempre surgir com uma fisionomia nova capaz de extravasar categorizações e rótulos, de modo que estão recorrentemente se colocando como problema no campo dos estudos literários.

Os conceitos de herói e de anti-herói ou as noções de heroísmo e anti-heroísmo revelam-se problemáticos no âmbito dos estudos teórico-críticos porque cambiantes são as manifestações da personagem e porque a teoria, vindo depois do objeto, tenta apreendê-lo por meio de conceitos, mas ele, sobretudo quando pertence ao âmbito da criação literária, sempre transborda/extravasa os “tabiques” conceituais (para usar um termo empregado por Guimarães Rosa ao se referir às fórmulas estéticas tradicionais), invariavelmente ultrapassa as postulações teóricas, ganhando novas feições, por vezes, até mesmo desconcertantes, e resvalando pelas malhas do racionalismo crítico ocidental, impondo-lhe também uma crítica e forçando/impelindo, talvez, a necessidade de novas formas de pensar.

Nesse sentido, conforme as ponderações desenvolvidas em nossas discussões conceituais, defendemos aqui a necessidade de uma distinção bem delimitada ou mais precisa dos conceitos de herói e de anti-herói, os quais vêm sendo utilizados, no âmbito dos estudos teórico-críticos, na maior parte das vezes, de maneira indistinta, sendo empregados, equivocadamente, ora como sinônimos entre si, ora como sinônimos (de modo simplista) de protagonista da narrativa. No entanto, de acordo com as observações realizadas e com as análises propostas, tais classificações não se confundem, necessariamente, e podem, inclusive, apresentar variações, considerando-se o(s) contexto(s) em que surgem e se inserem e a cosmovisão dos artistas que lhes conferem vida nos universos ficcionais por eles estruturados.

Em se tratando de literatura (arte), embora as fronteiras classificatórias não sejam exatamente fixas, é possível, segundo o percurso analítico aqui traçado, distinguir aspectos definidores e traços caracterizadores que contribuem para desfazer ou evitar confusões relativas à denominação. Assim, se é possível afirmar que determinado protagonista é um herói ou um anti-herói, não se deve confundir estes dois últimos, sob pena de se cometer incoerência (contradição ou equívoco) resultante de uma atitude convencional ou de uma conclusão apressada (irrefletida).

Conforme pontuamos, o herói apresenta uma configuração que se distingue daquela atribuída ao homem comum, sendo ela tributária, primordialmente, da esfera mítico-religiosa e, posteriormente, do mundo da epopeia e dos valores da tragédia. A ele se confere um estatuto elevado, o qual lhe é atribuído pelo fato de reunir predicados que inspiram admiração e reverência, destacando-se, a saber, pela coragem, honradez e senso de justiça – aspectos que, em certa medida, perduram na literatura moderna. Logo, por atributos como estes ou por outros a eles semelhantes, o herói pode ser tomado como uma espécie de modelo que atrai reconhecimento e estima. O anti-herói, por sua vez, figura como uma espécie de contramodelo do herói, por apresentar, muitas vezes, qualidades opostas às daquele (covardia, desonestidade,

engano, por exemplo) assumindo, dessa forma, um caráter transgressor se comparado ao paradigma heroico. Na verdade, como as caracterizações ficcionais não são rígidas, esse termo abarca certa amplitude, servindo de designação para uma personagem, que, à semelhança do que ocorre ao herói, pode ser colocada na condição de protagonista, contudo, na maioria dos casos, subvertendo sua imagem modelar (a exemplo do pícaro e do malandro). Como dissemos alhures, essa atitude subversiva pode variar, originando outros tipos ou modalidades de personagem, que recebem, algumas vezes, denominações particulares. Em suma, herói e anti-herói, segundo observamos, distinguem-se, mas podem se revestir de diferentes configurações, assumindo faces diversas, conforme os critérios adotados para a elaboração artística.

A criação de Guimarães Rosa e a de Aquilino Ribeiro são dessas que nos obrigam a repensar os conceitos a partir mesmo da linguagem, ferramenta tão meticulosamente trabalhada por ambos a fim de nos proporcionar uma visão do humano que pode ser sentido, algumas vezes, de maneira quase palpável, e, em outras, de um modo quase inapreensível, porquanto transcende a lógica racional, levando-nos, na qualidade de leitores, a apelar à intuição, por se fazer “mistério”.

Talvez a dificuldade de classificar, categorizar ou mesmo designar certo tipo de personagem advinha do fato de esse elemento narrativo, por sua natureza mutável, sempre ultrapassar as teorias críticas, as quais precisam necessariamente ser pensadas/concebidas como um processo dialético que tente abarcar/harmonizar uma feição mais ampla e uma particularidade das manifestações literárias/ficcionais. Os seres ficcionais de Aquilino e de Rosa, e não só os deles, obviamente, devem ser examinados sob essa perspectiva, que busca confrontá-los com configurações anteriores, mas sem descuidar de observar sua fisionomia particular, específica.

Como vimos, essa problemática tem a ver com as dificuldades de se representar a pessoa humana em arte, dada a impossibilidade de se fazer uma apreensão completa de sua totalidade. Não obstante, o escritor (especialmente o prosador, o ficcionista), enquanto criador de personagens, busca contornar essa impossibilidade, ou seja, por não poder abarcar todos os elementos que envolvem a complexidade do ser humano, ele escolhe, para cada ser que quer construir, aspectos pertinentes com o que deseja transmitir em sua obra. Seleciona, portanto, determinados aspectos humanos para, por meio da linguagem, do domínio de técnicas e do trabalho imaginativo, recriar artisticamente a dimensão humana. Assim, por intermédio dos recursos utilizados, o autor, na nova realidade construída, consegue conferir expressividade às suas personagens, aproximando-as de tal maneira dos seres humanos, que elas se tornam

capazes de exprimir, em sua conformação ficcional, as incoerências, os paradoxos, as contradições diversas também evidenciadas no homem.

Nesse processo criativo, os modelos podem ser subvertidos, pois o autor, em posse de sua liberdade de criação, sobretudo em se tratando do contexto da modernidade (que apresenta em si mesmo uma natureza crítica), não precisa obedecer a padrões previamente estabelecidos, ele pode, antes, desconstruí-los, na medida em que despreza determinados aspectos, aproveita outros, construindo novas conformações por meio de acréscimos e de modificações diversas. Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa não se furtaram a isso. Conforme procuramos esclarecer em algumas passagens deste estudo, os dois escritores, assumindo uma postura própria, pautada num desejo de originalidade, conseguiram se desvencilhar de rótulos estéticos, os quais invariavelmente soam redutores, logrando criar obras que continuam a ser lidas e perduram a inquietar o pensamento crítico, como dá testemunho este trabalho.

Segundo a compreensão por nós defendida, Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa podem, portanto, ser aproximados não somente por questões relacionadas ao estilo, à elaboração linguística ou à expressão de aspectos regionais, mas também pelo modo como recriam o humano em sua produção artística. Os mundos retratados por ambos não ocultam a realidade social, nem subtraem o elemento humano, de modo que este se faz eminentemente presente, desenrolando-se a partir dele as ações configuradoras do enredo. O homem tem, portanto, um lugar preponderante nesses universos ficcionais, ainda que os artifícios linguísticos saltem aos olhos ou a paisagem circundante seja, por alguns momentos, privilegiada pelo recurso descritivo, servindo ora ao devaneio digressivo, ora como elemento indiciador de uma característica da personagem. Ao final, é frequentemente a paisagem humana, por vezes em conflito interior ou com o meio, que prevalece. Essa presença obsedante surge manifestando-se em seus paradoxos, em suas contradições, ora numa atitude de resignação perante o sofrimento, ora de rebeldia contra as adversidades, ora renegando a vida terrena com os olhos postos num alvo transcendente, ora proclamando a liberdade de gozá-la festivamente desembaraçada de preconceitos e de coerções socialmente estabelecidas. O caminho traçado faz-se, por vezes, no sentido de uma busca pelo autoconhecimento, como autodescoberta, trilhada geralmente de um modo enviesado, mas que, afinal, se completa ou pelo menos se divisa; outras vezes, a trajetória pode ser pautada simplesmente no anseio de viver a vida pelo que ela tem a oferecer, sem muita ponderação, importando tão somente seguir os instintos naturais e gozar o que se põe ao alcance.

Observamos que, embora os (anti)valores modernos tenham conduzido, por vezes, a uma reificação do homem, processo esse revelado também no âmbito da criação literária, o



escritor português e o escritor brasileiro aqui estudados são exemplos de autores que, segundo nossa compreensão, resistiram à força desse processo insidioso, fazendo prevalecer a humanidade em suas personagens, as quais, não divinizadas nem idealizadas, conseguem refletir “grandezas e baixeiras” encontráveis em todos nós, seres de carne e osso, que, à semelhança delas, num universo possível criado pela linguagem, nos debatemos perante as adversidades (exteriores ou interiores) deste outro universo onde nos foi dado o direito de existir. Se muitas narrativas inseridas no contexto moderno figuram um abismo entre o indivíduo e o mundo, impondo este obstáculos à plena realização daquele, Aquilino e Rosa fazem figurar por vezes vontades individuais capazes de driblar as barreiras e atingir os objetivos pretendidos.

Diamantino Dores e Lalino Salãthiel ilustram, sobretudo por meio da prática da astúcia, do ludíbrio, da dissimulação, do discurso embusteiro ou artificioso (o qual muitas vezes não esconde a denúncia da hipocrisia e das falhas das instituições sociais), a prevalência dessas vontades individuais que logram êxito no meio onde estão inseridas. Augusto Matraga, por sua vez, antes da mudança decorrente de sua morte simbólica, na condição de figura socialmente prestigiada e por seu temperamento arrogante e orgulhoso, também impunha sua vontade particular, mas, a partir do momento no qual sua visão de mundo se transforma, passando a se orientar por uma filosofia religiosa que valoriza e vislumbra como prêmio uma vida além-túmulo, as antigas vontades são suprimidas em nome da busca por esse bem considerado mais valioso, por isso a personagem muda seus hábitos, empenhando-se no trabalho árduo e doando-se em ajuda a outras pessoas da comunidade, por isso também o seu sentimento de compaixão e sua atitude de se colocar em defesa do velho pai que implora por perdão para o filho homicida em nome da preservação da vida de todos os familiares.

Dessa atitude, que pode ser considerada heroica, se tivermos em mente o modelo do cavaleiro medieval cristianizado – considerando que Rosa bebeu das fontes da matéria cavaleiresca e da tradição judaico-cristã, transfigurando em sua personagem elementos nelas presentes –, o qual apresenta entre seus valores o princípio de defesa dos mais fracos e desvalidos, decorre a batalha final (inicialmente contra múltiplos adversários e depois reduzida a duelo), que, por seu teor vicário, converte a personagem em herói-santo.

O entrecho ficcional (unindo o elemento bélico ao aspecto triunfalista) criado pelo autor mostra-se, assim, propício à emergência da índole heroica e, por conseguinte, sob esse aspecto, a caracterização de Matraga evidencia divergência em relação à dos outros dois protagonistas analisados, os quais descambam, em nossa compreensão, muito mais para um anti-heroísmo, na medida em que resgatam elementos caracterizadores das atitudes pícara e

malandra, as quais, como vimos, relacionam-se também a aspectos histórico-sociais, manifestando, ao mesmo tempo, intuítos cômico-satíricos, uma vez que se fazem notar, por vezes imbricando-se, o riso e a crítica social.

A maneira como Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa fazem comparecer o humano em seus textos remete-nos a determinada declaração do escritor mineiro, flagrada no diálogo com Günter Lorenz, por nós mencionada no primeiro capítulo e que agora consideramos pertinente retomar. A certa altura, concordando com uma assertiva de seu interlocutor (o qual afirmara que em seu romance o autor havia “liberado a vida, o homem”), Rosa afiança seu desejo: “É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria *libertar o homem desse peso*, devolver-lhe a vida em sua forma original.” (LORENZ, 1991, p. 84, grifo nosso). Retomamos essa declaração a fim de reafirmamos aqui o valor da leveza discutido por Calvino (1990), pois nos parece que tanto o escritor português quanto o escritor brasileiro aqui estudados, cada um a seu modo, valendo-se dos meios proporcionados pela língua, pela cultura, pela imaginação, buscaram, de formas diversas, libertar o homem do “peso do viver”, ou seja, empreenderam, com sua criação ficcional, tentativas de aliviá-lo das pressões e opressões às quais está sujeita a existência humana.

A esse propósito, podemos destacar algumas imagens captadas nas narrativas apreciadas neste estudo, as quais, a nosso ver, servem para ilustrar essa ideia de leveza. Em “A volta do marido pródigo”, no primeiro momento em que surge em cena, Lalino Salãthiel, estando o caminhão da empresa ainda em movimento, “escorrega” por entre as mercadorias destinadas ao armazém, “dependura o corpo para fora, oscila e pula, *maneiro*” (ROSA, 1984, p. 84, grifo nosso). A destreza dos movimentos da personagem, traduzida na agilidade para se desviar das mercadorias a fim de saltar rapidamente do veículo, recebe o reforço do adjetivo “maneiro”, sinalizando não apenas certa característica associada à figura malandra, mas antecipando o modo como o protagonista vai se conduzir ao longo da narrativa. Além desse, outro aspecto presente em sua caracterização evoca essa leveza que procura afugentar o peso do viver: o espírito alegre voltado para a diversão. Este é expresso diretamente, como vimos, na observação feita por seu Waldemar (cuja mulher recebe aulas de violão de Lalino) a seu Marra: “Entendo um assim, por ser *divertido*. [...] *Agrada a gente porque é alegre e quer ver todo-o-mundo alegre*, perto de si. Isso, que *remoça*. Isso é *reger o viver*.” (ROSA, 1984, p. 93, grifos nossos). A sequência de orações, encadeada de uma maneira segundo a qual a seguinte reforça o sentido da anterior, aponta, portanto, para um modo de viver regido por um ânimo alegre e contagiante, na medida em que transmite alegria àqueles que se encontram ao redor, afastando, não obstante temporariamente, a carga opressiva da vida cotidiana.

Em relação a Diamantino Dores, com o qual Lalino guarda analogias, conforme verificamos, ocorre algo semelhante. Além de perceptível no aspecto ágil das ações, a leveza apresenta-se também no modo pródigo e festivo (festividade essa que resgata, em certa medida, o riso rabelaisiano com sua visão de mundo carnavalesca e transgressora) como a personagem conduz as próprias decisões, seja em relação aos casos amorosos, seja no esbanjamento das finanças. Apresentado logo à primeira página, Dedê salta, não de um caminhão, mas de um ascensor e “assim que se apanhou desvincilhado dos importunos, meteu rasgadamente para a sala B”, onde troca com Chichorro (outro malandro) “os salamaleques” e as “pequenas facécias”. A agilidade nos movimentos corporais, aliada à esperteza de personalidade, é divisada já na cena inicial e posteriormente salientada pelas referências ao passado de jogador de futebol: “És esperto, tornaste-te correntão no Vasco da Gama e com o traquejo do Rio, lá isso ninguém o nega, e por aí te podes safar de dificuldades e labirintos, mas sempre em guarda” (RIBEIRO, 1958, p. 193). A menção ao “traquejo do Rio” indica o caminho pelo qual a personagem pode livrar-se de embaraços, relacionando-a, assim, com a malandragem. A leveza de corpo do protagonista é reiterada, seguidamente, nos seguintes excertos: “ancho da boa elasticidade dos quarenta anos” e “quarentão másculo, inegavelmente experimentado nos desportos” (RIBEIRO, 1958, p. 194, 199), os quais expressam, além do bom condicionamento físico proporcionado pela prática desportiva, a vaidade da personagem em virtude da aparência ainda jovial, evidenciada nos adjetivos “ancho”, “másculo” e no aumentativo referente à faixa etária.

Além das características físicas, a leveza da filosofia de vida que confronta o peso da existência, tentando libertar dele o homem, pode ser observada, a nosso ver, na insurreição de Dedê contra determinadas convenções sociais e certas concepções religiosas por ele tidas como hipócritas e artificiais ou, ainda, como valores que, em sua concepção, são falsos e servem para escamotear a realidade dos verdadeiros instintos humanos. É o que ocorre, por exemplo, quando tenta persuadir Maria José, a afilhada, acerca da naturalidade de manter relações sexuais sem o compromisso matrimonial:

– Sabe, isto de amor, de duas pessoas gostarem uma da outra, e obedecerem depois às leis da natureza, tem sido objecto de toda a espécie de maldades e velhacarias. Tantas e tais que o tornaram uma autêntica pouca-vergonha. [...] Aqui está porque se disparou tal metralha de preconceitos e absurdos contra uma coisa tão simples, tão ao rés de tudo, que devia abandonar-se a si própria e, em caso nenhum, merecer censuras especiais. (RIBEIRO, 1958, p. 262, 263).

As palavras persuasivas do protagonista funcionam como estratégia de conquista amorosa, como tentativa de conseguir satisfazer seus próprios desejos sensuais. Desse modo, a crítica perceptível no discurso, pautado numa liberalidade confrontadora dos costumes conservadores da aldeia serrana, põe-se a serviço da satisfação da vontade particular de Dedê, para quem a afilhada torna-se tão somente objeto de gozo. Todavia, a despeito da liberalidade proclamada pela retórica blandiciosa, não é a Maria José, que já havia sido desflorada por outrem, que o malandro aquiliniano escolhe para ser sua companheira e para levar consigo ao Brasil, mas a Helena, a sobrinha desvirginada por ele. Nesse sentido, a atitude de Dedê assemelha-se ou parece retomar a de Hilário Barreiras (aludido no primeiro capítulo), protagonista do conto “A inversão sentimental” do *Jardim das tormentas*, obra de estreia publicada mais de quarenta anos antes de *Mina de diamantes*, o que indica a manutenção de um pensamento norteador de certas atitudes de determinados protagonistas aquilinianos. De toda maneira, as artimanhas, a dissimulação, as máscaras sociais de Diamantino Dores, constituem artifícios para suplantar o peso do viver e proclamar a liberdade.

Quanto a Augusto Matraga, talvez se possa pensar que a trajetória árdua trilhada pela personagem, em sua luta aguerrida pela salvação da alma, não permite vislumbrar leveza, mas somente peso e opressão, uma vez que o caminho escolhido foi o da ascese. No entanto, embora se afigure como paradoxo (e aqui recordamos o apreço de Guimarães Rosa por asserções paradoxais), a escolha feita por esse protagonista, de desprezar a vida pregressa, de anular ou se esforçar por repelir as paixões inerentes à natureza propriamente humana, implica, na verdade, a troca de um peso terreno por um tipo de leveza vislumbrado em outro plano. Na perspectiva por ele abraçada, o peso da penitência é temporário e será substituído por uma leveza de cunho eterno. Se, para Dedê (e mais uma boa parte da galeria de personagens de Aquilino), a vida deve ser usufruída *hic et nunc* porque ela consiste nisso e nisso se esgota, para Matraga, a Vida (como essência e não como sombra, para recordar certo neoplatonismo perceptível na poética rosiana, que almeja o infinito) é um bem a ser gozado na dimensão de uma *lux aeterna*. A despeito disso, essa leveza ainda não conhecida, por sua constituição enigmática ou incógnita, é renunciada, a nosso ver, por intermédio de mudanças enunciadas pela natureza, as quais parecem se refletir na percepção de Matraga. Ela se entremostra “pouco a pouco, devagarinho”, “sorradeira”, figurando-se nas imagens do “joão-de-barro construindo casa nova” das “sementinhas” hibernando “na poeira”, “em misteriosas incubações”, de modo que agora “O trabalho entusiasmava e era leve” e Nhô Augusto “Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada...”. Assim, a chegada da chuva muda o aspecto de tudo, e ele, “de repente, pensou com a idéia muito fácil, e o corpo muito bom” assim compreendendo: “–

Deus está *tirando o saco das minhas costas*, mãe Quitéria!” (ROSA, 1984, p. 363, 364, grifos nossos). Os termos e expressões por nós destacados remetem, portanto, à noção de leveza, intuída pela personagem a partir de sua própria percepção sensorial, a qual funciona como uma espécie de centelha ou fulguração de uma plenitude a ser atingida no porvir. Tal ideia é reforçada ainda pela expressão “a hora da libertação”, usada para designar o momento longamente esperado pelo protagonista, “sua hora e vez” de ser liberado definitivamente do peso de viver.

Por conseguinte, assim compreendemos, esse projeto de intuito libertador relaciona-se ao ideal de defesa da dignidade do homem por meio da língua, entendida como “arma” ou ferramenta adequada para esse fim, conforme comentamos anteriormente. De acordo com o pensamento rosiano, que nos permitimos estender a Aquilino, considerando igualmente seu vívido labor com o léxico e o esforço de exprimir nele e por meio dele o humano, a língua, mediante seu amplo potencial de uso, sobretudo quando se trata do texto literário, oferece ao escritor a possibilidade de se colocar a serviço do homem. No trabalho de criação ficcional, Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa imbuíram não penas um sentimento, mas um compromisso humanista, mostrando-se conscientes de que a cada ser humano é designado um lugar no mundo em determinado tempo, cabendo a ele a tarefa de perceber e preencher esse lugar. Ambos os escritores reconheceram, numa dada configuração histórico-social, seu respectivo lugar, e, no trabalho com a palavra escrita, sua respectiva tarefa, levada a cabo por meio do instrumental linguístico, de acordo com procedimentos criativos próprios.

A consciência aguda dessa tarefa, bem como a necessidade de cumpri-la, leva o criador de *Malhadinhas* a conceber a si mesmo como um verdadeiro intérprete do real, desejando mostrar o homem (mormente o homem português dos estratos sociais desfavorecidos, em especial o rústico habitante da aldeia, da primeira metade do século passado) “evolucionando no cenário que lhe é próprio”, isto é, recriando-o a partir de seu próprio meio físico e social, sem esconder as dificuldades e os dramas por ele enfrentados em decorrência das fraturas e injustiças flagradas nesse meio. As personagens aquilianas são construídas, portanto, com base nesse princípio, arquitetadas de modo refletido e consciente pelo autor, enquanto personalidade observadora e crítica dos aspectos da realidade que procura transfigurar em sua obra.

Se Aquilino tem o beirão como baliza humana recorrentemente presente e a serra como espaço de eleição para sua ficção, Rosa tem o sertanejo como ponto de partida (e também de chegada, acrescentamos) e o sertão como símbolo e modelo de seu universo, a ponto de se

sentir, ao escrever, sempre transportado para aquele mundo, por ele considerado como “original e cheio de contrastes”, assim como original e cheia de contrastes é também a Beira aquiliniana.

Concebendo o escritor como “um homem que assume uma grande responsabilidade” e cuja importante missão é “o próprio homem”, o criador de Riobaldo adere firmemente ao seu compromisso humanista, reconhece na linguagem a via pela qual poderia levar a efeito sua tarefa, reconhecendo, ao mesmo tempo, sua capacidade para realizá-la, a qual, segundo sua perspectiva particular, consiste muito mais em escrupuloso e incessante trabalho com a língua do que em genialidade. Rosa entendia que com sua criação ficcional, mediante uma cuidadosa elaboração linguística, poderia auxiliar o homem na luta contra aquilo que insistentemente o esmaga e o desumaniza, poderia servi-lo no combate à impiedade e aos instrumentos de opressão fomentadores de peso para a existência humana.

Assim, em sua maneira de pensar, o homem pode se descobrir através da reflexão sobre a língua, da meditação acerca da palavra, uma vez que nela e a partir dela ele se constitui. Nesse sentido, na concepção rosiana, linguagem e vida imbricam-se, interpenetram-se, confundindo-se de tal forma a ponto de se converterem uma na outra. A língua extravasa, portanto, a função de instrumento de trabalho para tornar-se lugar de nascimento e de encontro do humano, uma vez que, por meio dela, são configurados os seres ficcionais que encarnam esse aspecto no texto literário. A partir dessa compreensão, desvela-se um sentido ético no processo de criação, conforme patenteado na consciência de responsabilidade apresentada pelos dois escritores em apreço. A esse propósito, recordamos as palavras do autor de *Sagarana* ao considerar a “Babel espiritual de valores em que hoje vivemos”: “Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem” (LORENZ, 1991, p. 87, 88). Por conseguinte, em sua opinião, cada autor deveria criar um léxico próprio, peculiar, a fim de poder cumprir sua missão, não lhe restando alternativa.

Se a obra reivindica seu valor na medida em que revela capacidade de instigar, de provocar indagações, de suscitar reflexão não só no momento histórico de seu surgimento, mas para além dele, a ficção de Aquilino e de Rosa têm material abundante para isso, embora o escritor português tenha caído no ostracismo no que se refere aos estudos realizados pela crítica brasileira, mais interessada, nas últimas décadas, em autores portugueses contemporâneos de entrada mais recente na cena literária. Ao que nos parece, o escritor beirão tem sido relegado a segundo plano também pelos estudos críticos lusitanos dos últimos tempos, de modo que sua fortuna crítica é ainda reduzida. Desse modo, não obstante sua modesta compleição, este estudo tenta diminuir, embora minimamente, uma lacuna de dimensões significativas em relação à fortuna crítica aquiliniana, chamando atenção, ao mesmo tempo, para as variadas possibilidades

de aproximação – as quais devem buscar não apenas elementos de convergência, mas também aquilo que se mostra dessemelhante, tentando revelar a individualidade criadora e as peculiaridades dos procedimentos artísticos de cada autor – com a obra rosiana. Foi esse o intento, a partir do recorte proposto, do olhar comparativo aqui lançado, mediante o qual esperamos ter atingido os objetivos pretendidos.

A poetisa Cecília Meireles enuncia, em certo passo de seu texto proferido em louvor de Aquilino Ribeiro, por ocasião do banquete de confraternização a ele ofertado no Rio de Janeiro, que a melhor homenagem dos leitores ao escritor beirão deveria ser o agradecimento pelo que receberam de sua obra. Comungando com esse pensamento, ampliamo-lo a Guimarães Rosa, agradecendo simultaneamente a este e àquele pelo muito que recebemos de seus respectivos mundos ficcionais, pelo muito que sentimos com suas paisagens opulentas de cores e de sons, com suas criaturas transbordantes de humanidade. Por fim, constatamos (recordando-nos, ainda, de outra asserção da poetisa acima referida) que o leitor, depois de haver caminhado pelos universos criados pelos dois autores aqui apreciados, já não será mais um leitor qualquer.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Henrique. **Aquilino Ribeiro e a crítica**: ensaio sobre a obra aquiliniana e sua recepção crítica. Porto: Edições Asa, 1993.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Um chamado João. *In*: ROSA, Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras estórias). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 10-13.
- ANDRADE, Oswald de. Cartas a Antônio Ferro. *In*: SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português**: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Campinas, SP: UNICAMP, 2004. p. 366-380.
- ARAN, Pampa Olga. A questão do autor em Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, número especial, p. 4-25, jan./jul. 2014.
- ARISTÓTELES. Poética. *In*: **A poética clássica**. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-55.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O autor e a personagem na atividade estética. *In*: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 3-192.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O discurso no romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni *et al.* São Paulo: Hucitec, 2010. p. 71-210.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Apresentação do problema. *In*: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 1-50.
- BARTHES, Roland. **Diário de luto**: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.
- BENEDETTI, Nildo Maximo. **Sagarana**: o Brasil de Guimarães Rosa. São Paulo: Hedra, 2010.
- BERMAN, Marshall. Modernidade: ontem, hoje e amanhã. *In*: BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 21-49.



BERTRAND, L. **Aquilino Ribeiro no Brasil**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1952.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de estudo pentecostal**. São Paulo: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 1995.

BOSI, Alfredo. João Guimarães Rosa. *In*: BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 481-488.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

BRASIL. **Código de proteção e defesa do consumidor**. 5. ed. Brasília: Senado Federal; Subsecretaria de Edições Técnicas, 2012.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUENO, Alexei. Ribeiro, Rego, Rosa e Rocha. Afinidades eletivas. *In*: MORUJÃO, Isabel; SANTOS, Zulmira C. (coord.). **Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva**. Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 35-45.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 19. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* (org.). **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. *In*: CANDIDO, Antonio. 5. ed. **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 111-130.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-191.

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária – Sagarana. *In*: CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. p. 183-189.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. p. 17-35.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. p. 5-16.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

CAVALCANTE, Neuma. Cadernetas de viagem de João Guimarães Rosa: fonte de criação literária. **VEREDAS** Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto Alegre, n. 8, p. 303-318, ago. 2007.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signum**, Londrina, v. 2, n. 11, p. 67-81, dez. 2008.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia**. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

CHARTIER, Roger. Figuras do autor. *In*: CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 33-65.

COELHO, Nelly Novaes. **Aquilino Ribeiro e sua obra Jardim das tormentas: gênese da ficção aquiliniana**. São Paulo: Quíron, 1973.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. *In*: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 202-234.

CUNHA, Rubelise da. Trickster. *In*: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial; Universidade, 2007. p. 641-647.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DANTAS, San Tiago. **D. Quixote: um apólogo da alma ocidental**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: ELIOT, T. S. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: SENAC São Paulo, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. O pensamento estético de Bakhtin. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERREIRA, José Gomes. Uma inútil nota preambular. *In*: RIBEIRO, Aquilino. **Um escritor confessa-se**. Lisboa: Bertrand, 2008. p. 15-28.

FORNAZARO, Antônio F. *O malhadinhas* de Aquilino Ribeiro e *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa: pontos de contato. *In*: LUCAS, Fábio. **Ficções de Guimarães Rosa**: perspectivas. Barueri: Amarylly, 2011. p. 48-53.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 261-298.

FRYE, Northrop. Crítica histórica: teoria dos modos. *In*: FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: Realizações, 2014. p. 145-185.

FURTADO, Antonio L. O herói guerreiro. *In*: FURTADO, Antonio L. **Mitos e lendas**: heróis do Ocidente e do Oriente. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006. p. 9-19.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Matraga: sua marca. *In*: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 47-88.

GALVÃO, Walnice Nogueira. No tempo do rei. *In*: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p. 27-33.

GONZÁLEZ, Mario M. Lazarillo de Tormes. *In*: GONZÁLEZ, Mario M. **Leituras de literatura espanhola**: da Idade Média ao Século XVII. São Paulo: Letraviva; Fapesp, 2010. p. 302-336.

GONZÁLEZ, Mario M. Lazarillo de Tormes: estudo crítico. *In*: **Lazarillo de Tormes**. Tradução de Heloisa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 185-217.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada**: uma leitura ideológica de “Dialética da malandragem”. Campinas: Pontes, 1988.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira. **Aquilino Ribeiro através de seu ex-líbris**. Lisboa: Portugália, 1958.

HANSEN, João Adolfo. *Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. **Nonada**: letras em revista. Porto Alegre: Faculdades Integradas Ritter dos Reis, ano 1, v. 1, p. 57-75, ago./dez. 1997.

HORÁCIO. Arte poética. *In*: **A poética clássica**. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-55.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LADINO. *In*: BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Lisa, 1988. 5 v. p. 2073.

LARA, Cecília de. Rosa por Rosa: memória e criação. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 41, p. 17-34, 1996.

LAZARILHO de Tormes. Tradução de Heloisa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEONEL, Maria Célia. Auto-intertextualidade e crítica genética. *In*: LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma** e gênese da obra. São Paulo: UNESP, 2000. p. 63-67.

LEONEL, Maria Célia. Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador. *In*: LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma** e gênese da obra. São Paulo: UNESP, 2000. p. 67-75.

LINS, Álvaro. Sagas de Minas Gerais, *In*: LINS, Álvaro. **Ensaio e estudos** (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-264.

LOPES, Graça Videira. Aquilino e os modernistas - retratos cruzados da primeira república. **Letras Aquilianas**, Viseu, n.1, p. 1-9, 2007. Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/3624/1/Aquilino%20e%20os%20Modernistas.pdf>>. Acesso em 04 jan. 2012.

LOPES, Óscar. Aquilino Ribeiro. *In*: LOPES, Óscar. **Entre Fialho e Nemésio**: estudos de literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 369-398.

LOPES, Óscar. Um lugar de nome Aquilino. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 85, p. 5-14, maio 1985.

LOPES, Óscar. Aquilino. *In*: LOPES, Óscar. **Ler e depois**: crítica e interpretação literária 1. Porto: Editorial Inova Limitada, 1969. p. 285-309.

- LOPES, Óscar. Novos mundos. *In*: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 9-18.
- LOPES, Óscar. Aquilino Ribeiro: alguns livros e uma panorâmica. *In*: LOPES, Óscar. **Cinco personalidades literárias**. 2. ed. Porto: Divulgação, [196-]. p. 25-50.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- LOURENÇO, Eduardo. Aquilino ou as duas aldeias. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 85, p. 15-21, maio 1985.
- LUCAS, Fábio. **Ficções de Guimarães Rosa: perspectivas**. Barueri: Amariyls, 2011.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? *In*: MORETTI, Franco (org.). **O romance**: a cultura do romance. v. 1. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2009. p. 1013-1028.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. A vida e a obra. *In*: MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 45-62.
- MEIRELES, Cecília. Em louvor de Aquilino Ribeiro. *In*: BERTRAND, L. **Aquilino Ribeiro no Brasil**. Lisboa: Livraria Betrand, 1952. p. 45-54.
- MELETÍNSKI, Eleazar Moissiévitch. **Os arquétipos literários**. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Labirinto. *In*: BERND, Zilá. **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial; Universidade, 2007. p. 372-378.
- MEYER, Marlyse. As mil faces de um herói canalha. *In*: MEYER, Marlyse. **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 197-236.
- MEYER-CLASON, Curt. João Guimarães Rosa e a língua alemã. *In*: CESAR, Guilhermino *et al.* **João Guimarães Rosa**. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1969. p. 103-134.
- MILLIET, Sérgio. Maio, 10. *In*: MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981. p. 73-76.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. O herói nas novelas de cavalaria. **Boletim Informativo**, São Paulo, ano XII, 3ª série, n. 3, p. 17-23, 1986.

MÜLLER, Lutz. **O herói**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. *In*: NUNES, Benedito. **A chave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 141-157.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. **Revista do IEB**, n. 44, p. 105-124, fev. 2007.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Aldeia: tensões fecundas (notas para uma recolocação de Aquilino). **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 115/116, p. 27-38, maio 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PORTELLA, Eduardo. **Fundamento da investigação literária**. 2. ed. rev. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1981.

REIS, Carlos. O universo ficcional de Aquilino Ribeiro: dispositivos de figuração. *In*: REYNAUD, Maria João; TOPA, Francisco; GREENFIELD, Thomas. **Nos passos de Aquilino**. Bern, Frankfurt, Berlin: Peter Lang, 2016. p. 43-55.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Herói. *In*: REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. p. 210-211.

RIBEIRO, Aquilino. **Um escritor confessa-se**. Lisboa: Bertrand, 2008.

RIBEIRO, Aquilino. Ao Senhor Dr. Brito Camacho. *In*: RIBEIRO, Aquilino. **Andam faunos pelos bosques**. Lisboa: Bertrand, 1985a. p. 5-9.

RIBEIRO, Aquilino. **Jardim das tormentas**. Lisboa: Bertrand, 1985b.

RIBEIRO, Aquilino. Preâmbulo. *In*: RIBEIRO, Aquilino. **O servo de Deus e a casa roubada**. Lisboa: Bertrand, 1985c. p. 5-18.

RIBEIRO, Aquilino. **Abóboras no telhado**. Lisboa: Bertrand, 1963a.

RIBEIRO, Aquilino. A Carlos Malheiro Dias. *In*: RIBEIRO, Aquilino. **Terras do demo**. Lisboa: Bertrand, 1963b. p. 7-13.

RIBEIRO, Aquilino. Solilóquio autobiográfico e literário. *In*: MENDES, Manuel (coord.). **Aquilino Ribeiro**. Lisboa: Arcádia, 1960. p. 55-87.

RIBEIRO, Aquilino. **O Malhadinhas. Mina de diamantes**. Lisboa: Bertrand, 1958.

RODRIGUES, Urbano Tavares. A França na obra de Aquilino Ribeiro. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 85, p. 57-63, maio 1985.

RONCARI, Luiz. Introdução: A argúcia narrativa. *In*: RONCARI, Luiz. **Buriti do Brasil e da Grécia**: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. 34. p. 15-22.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon: (1958 – 1967). Tradução de Herlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras estórias). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. Carta de Guimarães Rosa a João Condé. *In*: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 7-11.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO *et al.* **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-49.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

RUFFATO, Luiz. Prefácio. A poética do romance de Forster. *In*: FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004. p. 9-14.

SABATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SARAIVA, Arnaldo. Prefácio. *In*: SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português**: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Campinas, SP: UNICAMP, 2004. p. 11-17.

SARAIVA, Arnaldo. Introdução. *In*: SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português**: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Campinas, SP: UNICAMP, 2004. p. 21-26.

SARAIVA, Arnaldo. João Guimarães Rosa. *In*: SARAIVA, Arnaldo. **Conversa com escritores brasileiros**. Porto: Congresso Portugal-Brasil, 2000, p. 27-32.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática: 2004.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água, 2006.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. 6. reimp. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1991.

SIQUEIRA, A. M. A. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo**: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora. Tese. 2007. 235 f. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. *In*: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 39-50.

TOPA, Francisco. Os *brasileiros* e o Brasil de Aquilino: o mineiro carioca e os outros. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 2, p. 123-130, jul./dez. 2014.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Vozes do centro e da periferia. *In*: FANTINI, Marli (org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 380-399.

VASCONCELOS, Taborda de. **Aquilino Ribeiro**. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Tradução de José Palla e Carmo. **Teoria da literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.