

***Entre o Sertão e o Clássico:
Traços do herói homérico na obra de Guimarães Rosa***

Jacqueline de Sousa Miranda

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Lusófonos
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor José Henrique Rodrigues Manso

junho de 2025

Declaração de Integridade

Eu, Jacqueline Miranda, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M13344 de Estudo Lusófonos da Faculdade de Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 12 / 06 / 2025



(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)

Dedicatória

Aos que caminharam comigo, mesmo quando o percurso parecia intransponível.

À minha família, pela base firme e pelo amor constante.
Aos amigos que ofereceram escuta, silêncio ou café, conforme a necessidade.
Aos mestres que, com generosidade, partilharam caminhos de leitura e pensamento.
E, sobretudo, ao Nuno, cuja chegada iluminou de novo sentido tudo o que escrevi e tudo o que ainda escreverei.

Agradecimento

Este trabalho nasceu da escuta do sertão, da palavra antiga, do eco das epopeias, mas também da escuta do presente, do corpo exausto, do choro do meu filho recém-nascido, da voz dos que me amam. Escrevê-lo foi um ato de resistência, mas também de entrega. E nada disso teria sido possível sem aqueles que se fizeram casa, abraço e fôlego ao longo desta jornada.

Ao Paulo Victor Alvares, meu amor, minha âncora no tempo e no espaço. Contigo aprendi que o verdadeiro companheirismo está na presença silenciosa nos dias difíceis, no prato de comida deixado ao lado do computador, no “vai dar certo” dito mesmo quando eu mesma duvidava. Você foi ombro, riso, cuidado e calma. Quando o mundo me cobrava presta, você oferecia-me tempo. Quando a angústia me tomava, você devolvia-me ao chão. Obrigada por acreditar neste projeto mesmo nos dias em que ele parecia distante, e por me lembrar que o que eu escrevo importa porque parte de mim, mas não é só meu. Esta dissertação também é tua, feita no compasso dos teus gestos simples e profundos.

Ao meu filho, Nuno Alvares, cuja chegada transformou tudo em mim. Tu nasceste no tempo em que eu mais precisava de reencontro com o sentido. Foste renascimento e revolução. Escrevi esta dissertação em pausas entre mamadas, no silêncio pesado das madrugadas, com o teu calor encostado ao meu peito. Tu és a memória do corpo que muda, da mente que aprende a dividir-se, do amor que cresce mesmo na exaustão. Ao mesmo tempo, em que tecia ideias, ia aprendendo a ser tua mãe e foi este duplo gesto que me ensinou a escutar o mundo de outro modo. Meu filho, tu és a razão mais funda de cada palavra aqui.

À minha família, raiz e horizonte. À minha mãe, Edilva Sousa, que me ensinou o que é força disfarçada de ternura. Que trabalhou, sonhou e lutou para pode-se estudar, escrever, ir mais longe do que ela foi mesmo com a saudade atravestando a fronteira do oceano. À minha madrinha, Antonia Sousa, por cada gesto de cuidado, por cada oração, por cada vez que me lembrou que não estou sozinha. À minha irmã, Gizele Sousa, presença que mesmo distante sempre soube encontrar uma forma de me amparar. À Mariana Sousa, minha sobrinha, que me lembra que o futuro está nos olhos curiosos dos que vêm depois. E ao meu pai, Wilson Miranda, a sua ausência doeu fundo, mas a lembrança acompanhou-me como quem vigia à distância. Que ele saiba, onde estiver, que a filha que ele criou com amor ainda se move com as palavras que ele respeitou em silêncio.

Ao professor Henrique Manso, meu orientador, que confiou em mim desde o início, mesmo quando a vida me ameaçava afastar do caminho acadêmico. A sua escuta atenta, a sua paciência e a sua firmeza foram estenciais para que este trabalho ganhasse forma e força. Obrigada por respeitar o meu tempo, as minhas pausas e os meus retornos. Foi por ter alguém como você ao meu lado que segui. À Universidade da Beira Interior, que me acolheu como aluna, mas também como mulher estrangeira, mãe, pesquisadora em formação. Mudar de país foi um ato de coragem, mas foi também um ato de fé e aqui encontrei espaço para florescer, ainda que aos poucos, entre montanhas e saudades.

Aos amigos que fiz em Portugal, vocês foram farol em noites longas. Obrigada pelos cafés compartilhados, pelas conversas improvisadas na saída da aula, pelos abraços nos dias de dor, pela leveza nos dias de festa. Amizade em terra estrangeira tem gosto de sal e esperança, e vocês foram parte do meu enraizamento aqui. Não cito nomes por medo de esquecer alguém, mas cada um sabe o lugar que ocupa no meu coração.

E aos colegas da Livraria Bertrand, a minha segunda casa. Obrigada por me ajudarem a encontrar livros, mas também por me ajudarem a encontrar força. Pelas recomendações, pelos turnos trocados, pela compreensão nos dias difíceis, por serem mais do que colegas: cúmplices desta caminhada entre letras e vidas. Vocês me ajudaram a manter acesa a chama do estudo quando quase tudo em mim queria apagar. A todos vocês, meu amor, meu silêncio compartilhado, minha palavra mais sincera: obrigada.

Prefácio

*Por estes vos darei um Nuno fero,
Que fez ao Rei o ao Reino tal serviço,
Um Egas, e um D. Fuas, que de Homero
A cítara para eles só cobiço.
Pois pelos doze Pares dar-vos quero
Os doze de Inglaterra, e o seu Magriço;
Dou-vos também aquele ilustre Gama,
Que para si de Eneias toma a fama.*

(*Os Lusíadas*, Canto I, estrofe 12)

Em verso e gesto, Camões oferece aos seus — e à língua — heróis novos, feitos da matéria mesma da história e da lenda. Entre estes nomes, ergue-se Nuno, figura de bravura e entrega, dada como dádiva à pátria e à poesia. Nesta travessia de escrita, encontrei-me, sem previsão nem defesa, também a dar um Nuno: meu filho, nascido entre as linhas desta dissertação, enquanto os dias se dobravam em estudo, silêncio e leite.

Há algo profundamente simbólico neste entrelaçar de nascimento e palavra. Porque, ao escrever sobre figuras masculinas recriadas no sertão rosiano sob a sombra dos heróis clássicos Aquiles, Eneias, Ulisses, eu mesma via-me diante da tarefa de formar um novo herói. Não o herói da espada ou da astúcia, mas o da escuta, da delicadeza, do enraizamento num mundo mais justo. Esta dissertação é, portanto, mais do que uma análise literária: é uma tentativa de escavar, nas camadas do mito e da linguagem, um sentido possível de heroísmo no tempo presente.

Migrar para Portugal foi, em si, uma jornada épica. Com os pés fincados numa nova terra, mas a alma atravessada por saudades e vozes do outro lado do Atlântico, escrevi este texto como quem planta — sem presta, sabendo que colheita e gestação obedecem a ritmos que o mundo moderno insiste em esquecer. E foi no espaço entre Guimarães Rosa e Homero, entre a estiagem sertaneja e os ventos mediterrânicos, que encontrei o ponto de inflexão para pensar os homens e os seus destinos, suas armas e seus silêncios.

Este prefácio é, pois, uma oferenda dupla: ao passado que me formou como leitora, filha, neta e mulher — e ao futuro que me atravessa agora em forma de menino nos braços. Se Camões deu um Nuno à sua nação, eu dou o meu à vida, à literatura e a tudo o que ainda há por transformar.

Resumo

Esta dissertação propõe uma investigação sobre a construção da masculinidade heroica na obra de João Guimarães Rosa (1908-1967), com foco na recriação simbólica de arquétipos clássicos, especialmente os da epopeia grega. A partir da análise de personagens masculinos como Riobaldo, Diadorim, Hermógenes e Zé Bebelo, presentes em *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Sagarana* (1946) e *Primeiras Estórias* (1962), busca-se compreender de que modo Rosa reelabora, a partir do sertão brasileiro, figuras heroicas que dialogam com modelos como Aquiles, Ulisses, Agamémnon, Ajax e Pátroclo. Longe de constituírem tipos locais ou apenas representações históricas do jagunço, estes personagens são tratados como figuras simbólicas, existenciais e trágicas, cujas trajetórias ecoam as grandes estruturas do mito. A fundamentação teórica da pesquisa parte de uma abordagem comparativista e interdisciplinar, que articula literatura brasileira, mitologia clássica, psicanálise arquetípica e estudos de gênero. O conceito de arquétipo, desenvolvido por Carl Gustav Jung (1875-1961), é fundamental para a leitura simbólica dos personagens, bem como as reflexões de Joseph Campbell (1904-1987) sobre a jornada do herói e de Mircea Eliade sobre a função do mito no imaginário coletivo. Além disso, a leitura direta dos cadernos de estudo de Guimarães Rosa, especialmente aquele intitulado *Dante* (1265-1321), *Homero*, *La Fontaine*, e os registros do *Diário em Paris*, evidenciam o contacto consciente do autor com a epopeia de Homero, cujas traduções e reflexões o acompanharam no processo de criação das suas principais obras. A dissertação está organizada em quatro capítulos principais. O primeiro traça o percurso teórico dos conceitos de herói, arquétipo, jornada e tragédia, com base em autores como Aristóteles, Jung, Campbell, Butler e Vernant. O segundo capítulo examina a masculinidade nas obras rosianas, entendendo o jagunço como uma figura que articula força, sensibilidade, honra e silêncio. O terceiro capítulo opera uma leitura comparada entre os personagens de Rosa e os heróis da *Iliada* e da *Odisseia*, destacando as ressonâncias entre a travessia de Riobaldo e a errância de Ulisses, o sacrifício de Diadorim e o *pathos* trágico de Aquiles, entre outros paralelos simbólicos. O quarto capítulo aprofunda o aspeto simbólico e psicanalítico da masculinidade rosiana, mostrando de que modo o herói sertanejo opera uma síntese cultural entre o épico clássico e a ética moderna. Conclui-se que Guimarães Rosa constrói, por meio da linguagem e da ambiguidade narrativa, um “universo sertanejo” que ressignifica os modelos heroicos da Antiguidade, transformando o sertão em palco de questões universais sobre destino, honra, amor, dúvida e sacrifício. A dissertação oferece, assim, uma contribuição para os estudos literários ao demonstrar como a literatura rosiana ultrapassa o regionalismo, incorporando e reinventando os mitos fundadores da cultura ocidental.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; Jornada do Herói; Homero; Travessia.

Abstract

This dissertation proposes an investigation into the construction of heroic masculinity in the work of João Guimarães Rosa (1908–1967), focusing on the symbolic recreation of classical archetypes, especially those from Greek epic. Through the analysis of male characters such as Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, and Zé Bebelo, as found in *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Sagarana* (1946), and *Primeiras Estórias* (1962), the study seeks to understand how Rosa reworks, from the Brazilian sertão, heroic figures that dialogue with models such as Achilles, Odysseus, Agamémnon, Ajax, and Patroclus. Far from being merely local types or historical representations of the *jagunço*, these characters are treated as symbolic, existential, and tragic figures whose trajectories echo the major structures of myth. The theoretical foundation of the research follows a comparative and interdisciplinary approach, combining Brazilian literature, classical mythology, archetypal psychoanalysis, and gender studies. The concept of the archetype, developed by Carl Gustav Jung (1875–1961), is central to the symbolic reading of the characters, as are the reflections of Joseph Campbell (1904–1987) on the hero's journey and Mircea Eliade's theories on the function of myth in the collective imagination. In addition, a direct reading of Guimarães Rosa's notebooks — especially the one entitled *Dante (1265–1321), Homer, La Fontaine*, along with the *Paris Diary* — reveals the author's conscious engagement with Homeric epics, whose translations and commentaries accompanied him in the creative process of his major works. The dissertation is structured into four main chapters. The first outlines the theoretical trajectory of the concepts of hero, archetype, journey, and tragedy, drawing on authors such as Aristotle, Jung, Campbell, Butler, and Vernant. The second chapter examines masculinity in Rosa's works, considering the *jagunço* as a figure that articulates strength, sensitivity, honor, and silence. The third chapter presents a comparative reading between Rosa's characters and the heroes of the *Iliad* and the *Odyssey*, highlighting symbolic parallels such as Riobaldo's crossing and Odysseus' wandering, Diadorim's sacrifice and Achilles' tragic *pathos*, among others. The fourth chapter deepens the symbolic and psychoanalytic dimension of Rosa's masculinity, showing how the sertanejo hero operates as a cultural synthesis between classical epic and modern ethics. The dissertation concludes that Guimarães Rosa constructs, through language and narrative ambiguity, a "sertanejo pantheon" that re-signifies the heroic models of Antiquity, transforming the sertão into a stage for universal questions of fate, honor, love, doubt, and sacrifice. Thus, the study offers a contribution to literary scholarship by demonstrating how Rosa's literature transcends regionalism, incorporating and reinventing the founding myths of Western culture.

Keywords

Guimarães Rosa; Hero's Journey; Homer; Journey.

Índice

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: O herói na tradição grega arquétipos e jornada	8
1.1. O arquétipo do herói: conceito e origem	9
1.2. A jornada do herói segundo Joseph Campbell	12
1.3. O herói na epopeia grega	15
1.4. Tragédia e heroísmo	19
CAPÍTULO 2: O sertão como espaço mítico e heroico	22
2.1. Sertão e mito: uma construção rosiana	25
2.2. A figura do herói sertanejo	29
2.3. O jagunço como herói arquetípico	34
2.4. Masculinidade rosiana e identidade mítica	37
CAPÍTULO 3: Diálogo entre rosa e Homero: convergências e ressignificações	42
3.1. O interesse de Rosa pelos clássicos	43
3.2. Paralelos diretos entre personagens	47
3.3. Destino, moral e tragédia no sertão	57
3.4. Releitura mítica: do épico ao ético	61
CAPÍTULO 4: A masculinidade heroica e o simbólico no universo rosiano	66
4.1. Concepções de masculinidade	67
4.2. A ética do sacrifício e o silêncio	72
4.3. Arquétipos e psicanálise	75
4.4. O herói como espelho da cultura	78
CONCLUSÃO	83
BIBLIOGRAFIA	91

INTRODUÇÃO

A literatura de João Guimarães Rosa desafia classificações fáceis. Inscrita, à primeira vista, no solo árido do sertão mineiro, a sua obra revela logo uma ambição estética e metafísica que a distancia do simples regionalismo e a aproxima das grandes construções simbólicas da literatura universal. Dentro deste vasto universo ficcional, poucos aspetos se mostram tão centrais quanto a construção dos personagens masculinos, figuras que, embora localizadas no espaço agreste do sertão, carregam em si dilemas éticos, existenciais e míticos que remetem para tradições muito anteriores ao Brasil moderno. É neste ponto que o tema desta dissertação se delinea: investigar de que modo Guimarães Rosa reelabora, sob a forma de jagunços, chefes de guerra e homens errantes, os arquétipos heroicos clássicos da literatura grega, especialmente os forjados na *Iliada* e na *Odisseia*, de Homero.

A proposta, portanto, é compreender como o herói homérico, figura trágica e complexa, tensionada entre a glória e a morte, entre o destino e a escolha, ressurgiu, de forma original e brasileira, nas figuras de Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelo e outros personagens do universo rosiano. Ao longo da narrativa, tais personagens encenam conflitos que ultrapassam a dimensão histórica ou social: trata-se de dilemas morais e simbólicos que dizem respeito à própria condição humana, no seu esforço por significar a existência e enfrentar o enigma da vida, da fé, da violência e do amor. Como observa Antonio Candido (1977, p. 25), Rosa consegue “transportar” o tipo tradicional do jagunço para “a esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade”.

O tema articula-se, ainda, com a noção de masculinidade, enquanto construção cultural e simbólica. Em Rosa, o masculino apresenta-se como um desempenho denso, marcado por códigos de honra, silêncios estratégicos, afetos reprimidos e atos de coragem ou sacrifício. O herói rosiano é, frequentemente, aquele que luta contra o mundo e também contra si, o que o aproxima do modelo grego do herói trágico, que sucumbe por excesso. A *hybris* homérica encontra, no orgulho e na dúvida de Riobaldo, por exemplo, uma ressonância pungente.

É justamente na interseção entre literatura comparada, estudos clássicos e teoria do arquétipo que se situa esta pesquisa. Ao confrontar o sertão com a Grécia antiga, e o jagunço com Aquiles ou Ulisses, pretende-se mostrar que o autor opera uma recriação profunda, em que o herói clássico é transfigurado por um *ethos* sertanejo e brasileiro. Esta transfiguração permite iluminar tanto os textos antigos quanto os modernos sob nova perspectiva, e contribui para uma leitura mais rica da literatura rosiana, entendida aqui como lugar de travessias entre o arcaico e o contemporâneo, entre o épico e o existencial, entre o particular e o universal.

Toda a grande literatura nasce de uma inquietação e, no caso de Guimarães Rosa, esta inquietação parece ser dupla: a linguagem e o destino. A complexidade da sua prosa, o inventário exuberante da oralidade ficcional, a tessitura barroca dos seus personagens, tudo isso aponta para um projeto

que ultrapassa a simples representação da realidade sertaneja e se volta para a recriação de grandes estruturas simbólicas da cultura ocidental. Neste sentido, a obra de Rosa convida-nos a uma pergunta fundamental: qual é o estatuto do herói na sua obra? Ou, mais precisamente: como se constroem as figuras masculinas rosianas a partir dos arquétipos heroicos herdados da tradição clássica, e de que modo elas os absorvem, deformam ou reinventam no contexto específico do sertão brasileiro?

Este problema de pesquisa não se restringe à comparação de personagens; abrange uma reflexão sobre o próprio processo literário: como se produz o herói num universo narrativo que simultaneamente o celebra e o questiona? Rosa oferece um campo de tensões, em vez de um modelo heroico fechado. Os protagonistas masculinos vivem sob o signo da contradição: são corajosos e hesitantes, leais e ambíguos, ativos e contemplativos. A masculinidade rosiana constitui uma atuação instável, atravessada por valores éticos, dilemas morais e impulsos afetivos que se entrelaçam na linguagem.

A centralidade desta questão aparece com clareza em *Grande Sertão: Veredas*, assim como em contos como “A hora e vez de Augusto Matraga”, “Corpo fechado”, “São Marcos” e em diversas narrativas de *Primeiras Estórias* e *Sagarana*. Em todas as obras, emerge um universo sertanejo de figuras masculinas que participam de aventuras e são convocadas a dar sentido a estas experiências, elaborando-as por meio da linguagem. Riobaldo, por exemplo, assume a função de narrador e intérprete da sua própria jornada, num movimento que o aproxima de Ulisses, o herói da astúcia e da palavra, cuja viagem é menos geográfica e mais ontológica. Diadorim, por sua vez, assume um papel ambíguo que ecoa Aquiles e Pátroclo, ao mesmo tempo que desafia os fundamentos da identidade de género como base da experiência heroica.

A partir disso, o problema de pesquisa pode ser formulado da seguinte maneira: em que medida as figuras masculinas criadas por Guimarães Rosa dialogam com os arquétipos da epopeia grega, particularmente os modelos de Aquiles, Ulisses, Agamémnon, Ájax e Pátroclo, e de que modo este diálogo se transforma na construção de uma masculinidade heroica situada e significada no sertão brasileiro?

O problema enunciado demanda uma abordagem interdisciplinar. Deste modo, envolve a crítica literária comparada, os estudos de género, a teoria dos arquétipos proposta por Jung e Campbell, a mitologia grega e a tradição da tragédia clássica. Ele exige também uma leitura cuidadosa dos *Cadernos de leitura* e do *Diário em Paris*, onde Rosa regista, de forma deliberada, a sua relação com Homero. Como revela Ana Luiza Martins Costa (1997), a leitura que Rosa faz da *Ilíada* não é apenas erudita é criativa, tensionada, transformadora. Ele lê Aquiles e vê Joãozinho Bem-Bem; lê Ulisses e ouve a voz de Riobaldo.

Paralelamente, o problema envolve ainda uma reflexão sobre os limites da representação heroica no mundo moderno. Em que medida é possível o discurso do heroísmo num romance atravessado pelo ceticismo, pela dúvida metafísica, pela culpa e pela memória traumática? Como pode um

herói existir num mundo onde o bem e o mal deixaram de ser absolutos, onde o pacto com o diabo permanece sem resposta, e onde a linguagem (como sugere Barthes [1970, p. 57]) deixa de explicar e intensifica a ambiguidade do mundo?

Por fim, trata-se também de investigar o heroísmo como enunciação cultural: o herói como portador de valores, de visões de mundo, de códigos de masculinidade. Rosa, ao reinventar o herói homérico no cenário sertanejo, propõe também uma nova conceção do masculino: o homem que sofre, que hesita, que ama em segredo, que morre sem glória, que resiste em silêncio. O herói rosiano figura não como mito cristalizado, e sim como enigma que atravessa a linguagem, a memória e a carne, convocando-nos a repensar, a cada leitura, o que significa ser humano diante do mistério.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo afirma que “as pessoas não são boas nem más umas e outras” (Rosa, 1956. p. 49). A hesitação entre polos morais, entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, reflete não apenas o dilema existencial do protagonista, mas a própria estratégia narrativa de Guimarães Rosa: tensionar categorias absolutas, dissolver essências, pluralizar o sentido. É neste contexto de ambivalência que emerge o problema central desta pesquisa: como se configuram, na obra de Guimarães Rosa, as figuras masculinas como recriações dos arquétipos heroicos clássicos, especialmente os da epopeia grega, e de que modo tais personagens atualizam, tencionam e subvertem o modelo heroico tradicional a partir da realidade simbólica do sertão?

Trata-se de uma investigação que exige múltiplas camadas de leitura. Em primeiro lugar, uma leitura comparada, que permita aproximar as trajetórias dos personagens rosianos às de heróis clássicos como Aquiles, Ulisses, Ajax, Pátroclo ou Agamémnon, sem incorrer em analogias simplistas. Mais do que identificar semelhanças formais, busca-se compreender como os fundamentos simbólicos do heroísmo, da coragem, do sacrifício, da honra e/ou do destino são reelaborados por Rosa sob o filtro do sertão, da linguagem e da subjetividade moderna. A questão reside menos em saber se Riobaldo é um Ulisses sertanejo, ou se Diadorim carrega o *pathos* de Aquiles, e mais em entender como Rosa relê Homero com olhos brasileiros, recriando o mito sob outras veredas.

Além disso, o problema de pesquisa envolve uma dimensão ética e antropológica. O que significa ser herói num mundo onde a guerra se volta para dentro, onde o inimigo permanece invisível, onde a dúvida pesa mais que a espada? Em que medida a masculinidade rosiana se constrói como travessia de dor, silêncio, perda e renúncia? Por meio de personagens definidos menos pelos feitos do que pelas hesitações, Rosa propõe um modelo de heroísmo interior, existencial, próximo da jornada mítica descrita por Joseph Campbell (2007), recortado pelas marcas culturais e espirituais do sertão.

A investigação também se volta para linguagem. Como lembra Roland Barthes (1970), a palavra literária nunca é uma explicação, mas uma forma de aumentar a ambiguidade do mundo. Em Rosa, esta ambiguidade é levada ao paradoxo: o herói discurso muito, mas diz pouco; narra com profusão, mas oculta o essencial; busca o sentido, mas encontra o mistério. Assim, o problema de

pesquisa não se limita ao conteúdo das ações heroicas, mas estende-se à maneira como elas são narradas e como esta narração reconfigura o próprio conceito de heroísmo.

Por fim, o problema remete para tensão entre o universal e o particular: de que modo a obra de Guimarães Rosa articula, de modo original, elementos da tradição mítica ocidental com as experiências culturais do sertão brasileiro? É possível discurso de uma epopeia sertaneja? De um herói trágico que carrega não uma armadura, mas um discurso atravessado pela dúvida, uma masculinidade que se equilibra entre a fúria e o amor, entre a espada e o afeto?

Esta dissertação, portanto, propõem a pensar o herói não como um modelo fixo, mas como uma figura em trânsito, em mutação. A partir do entre cruzamento entre literatura clássica, mitologia comparada, crítica literária brasileira e estudos da masculinidade, buscamos investigar como Rosa constrói um universo sertanejo que dialoga com Homero, mas que lhe responde com novas armas: a linguagem, o silêncio, a travessia, o sertão.

A proposta desta dissertação justifica-se, em primeiro lugar, pela necessidade de compreender como a literatura de Guimarães Rosa dialoga, de maneira profunda e original, com os grandes arquétipos heroicos da tradição ocidental, especialmente os forjados na epopeia grega. Numa cultura como a brasileira, cuja literatura muitas vezes evitou os modelos heroicos em favor de tipos irônicos, anti-heroicos ou realistas, a emergência de um universo ficcional como o de *Grande Sertão: Veredas*, povoado por personagens que enfrentam dilemas morais, existenciais e míticos, impõe uma revisão crítica. O sertão, na obra de Rosa, não é somente apenas um espaço geográfico, mas um cenário simbólico em que se travam batalhas entre o bem e o mal, entre o destino e a liberdade, entre a coragem e o medo, dilemas estes que encontram paralelos diretos com os enfrentados por Aquiles, Ulisses, Ajax, Pátroclo e Agamémnon nas epopeias de Homero. Assim, o autor não registra apenas um Brasil profundo, mas eleva-o à condição de mito, fundando uma epopeia sertaneja que reencena, à sua maneira, os dramas fundadores da cultura ocidental.

Esta investigação justifica-se ainda pela escassez de estudos que estabeleçam, de modo sistemático, um confronto crítico entre os heróis rosianos e os modelos épicos clássicos. Embora haja apontamentos pontuais sobre as leituras de Rosa, como os estudos de Ana Luiza Martins Costa (1997), que analisou os cadernos de leitura do autor, ou os registros presentes no *Diário em Paris*, falta ainda uma abordagem que vá além do levantamento documental e que proponha uma leitura simbólica e comparativa das trajetórias heroicas. A literatura rosiana absorve não só elementos da tradição homérica, mas os reconstrói sob o signo da dúvida, do silêncio, da ambiguidade ética e da linguagem metafísica. Nesta reelaboração, o jagunço torna-se uma figura tão complexa quanto o guerreiro aqueu: ambos enfrentam batalhas externas e internas, ambos travam diálogos com a morte, ambos caminham em direção à perda e à revelação. A originalidade desta transposição mítica é, por si só, motivo suficiente para um estudo.

Em consonância com esta perspectiva, o objetivo geral da pesquisa é investigar as manifestações e adaptações das características dos heróis clássicos, sobretudo da epopeia grega, na construção

dos personagens masculinos de Guimarães Rosa, demonstrando como o autor recria, em chave sertaneja, os grandes arquétipos heroicos da tradição ocidental. Para atingir este objetivo amplo, o trabalho desdobra-se em metas específicas: analisar as principais qualidades dos heróis gregos, como a coragem, a honra, o destino e o sacrifício; identificar a presença destes traços nos personagens centrais da obra de Rosa; estudar o modo como estas figuras são transpostas, cultural e simbolicamente, para o contexto sertanejo; compreender como a masculinidade, longe de ser uma categoria fixa, se articula na obra como experiência contraditória, ambígua e profundamente ética; e, por fim, propor uma leitura interdisciplinar da obra rosiana, articulando crítica literária, mitologia comparada e teoria do arquétipo.

Este percurso, além de procurar estabelecer aproximações formais entre personagens e modelos, mas evidenciar como Rosa cria uma poética do herói sertanejo que desafia as noções clássicas de virilidade, glória e sacrifício. Em vez de reafirmar um heroísmo canônico, a sua literatura propõe uma masculinidade em travessia, marcada pelo silêncio, pela interioridade e pelo conflito. Ao abordar o tema sob o prisma do mito, da psicanálise e da crítica literária, esta dissertação busca lançar nova luz sobre a obra de Guimarães Rosa, compreendendo-a como um ponto de confluência entre o regional e o universal, entre o trágico e o ético, entre a palavra e o abismo.

A presente pesquisa desenvolve-se a partir de uma abordagem qualitativa, interpretativa e comparativa, fundamentada na análise literária aprofundada e no cruzamento entre diversas áreas do saber: literatura comparada, mitologia clássica, teoria do arquétipo, psicanálise Junguiana, estudos de gênero e crítica literária brasileira. Reconhecendo a complexidade simbólica da obra de João Guimarães Rosa e a sua inscrição tanto na tradição ocidental quanto no imaginário sertanejo, optou-se por uma metodologia que privilegia a escuta atenta do texto, nas suas camadas temáticas, estruturais, filosóficas e linguísticas.

O *corpus* principal da pesquisa é composto por três obras centrais de Guimarães Rosa: o romance *Grande Sertão: Veredas*, os contos de *Sagarana*, especialmente “A hora e vez de Augusto Matraga” e algumas narrativas de *Primeiras Estórias*. Os textos foram selecionados por apresentarem personagens masculinos cuja constituição subjetiva e trajetória narrativa remetem, de forma direta ou simbólica, para arquétipos heroicos clássicos. A análise não se limita à identificação de paralelismos estruturais ou temáticos, mas busca compreender como tais personagens condensam tensões éticas, dilemas metafísicos e marcas culturais que reconfiguram o modelo heroico à luz de uma poética sertaneja e ambígua.

A metodologia parte de um eixo comparativo que coloca em diálogo os personagens de Rosa com os grandes heróis da epopeia grega (Aquiles, Ulisses, Ajax, Pátroclo ou Agamémnon), especialmente através da leitura das epopeias homéricas *Iliada* e *Odisseia*. A comparação estende-se para além da narrativa, incorporando os fundamentos simbólicos e arquetípicos dessas figuras: a relação com o destino (*moira*), a glória (*kléos*), a coragem (*andreia*), a dor e o sacrifício. Com o apoio da teoria dos arquétipos de Carl Gustav Jung e das reflexões sobre mito e rito de Mircea Eliade,

propõe-se uma interpretação em profundidade, capaz de evidenciar como o herói sertanejo rosiano, ainda que enraizado num contexto histórico-cultural específico, participa de estruturas simbólicas universais.

A pesquisa ancora-se também em fontes documentais e críticas relevantes. O estudo dos *cadernos de leitura* de Rosa, particularmente o intitulado *Dante, Homero, La Fontaine*, e do *Diário de Paris*, oferece uma base sólida para comprovar o interesse sistemático do autor pela literatura clássica e por Homero em especial. A análise desses documentos, complementada pelas reflexões de críticos como Ana Luiza Martins Costa, Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Jr., Cristina Vieira e José Miguel Wisnik, permite mapear o repertório do autor e compreender os modos como ele o reelabora em seus escritos. Além disso, textos fundamentais da crítica ocidental como *Poética*, de Aristóteles; *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell; *Problemas de gênero*, de Judith Butler; e *O homem e os seus símbolos*, de Jung formam a base teórica que sustenta as leituras aqui propostas.

Do ponto de vista metodológico, a leitura dos textos organiza-se em três etapas: (1) análise simbólica das trajetórias narrativas dos personagens, identificando os momentos de chamada à aventura, travessia, provação, revelação e retorno conforme o modelo do “monomito”; (2) estudo da constituição da masculinidade heroica nas obras, com foco em aspetos como honra, virilidade, afetividade, sacrifício e silêncio; e (3) articulação entre a estrutura epopeia clássica e a poética rosiana, compreendendo como o sertão funciona enquanto espaço narrativo e simbólico que significa o mito heroico grego. As três frentes convergem para uma compreensão do herói rosiano como figura de fronteira: entre o regional e o universal, o trágico e o épico, o masculino normativo e as suas formas desviantes.

A dissertação está estruturada em quatro partes, além da introdução e sucedidos por uma conclusão. O **primeiro capítulo** estabelece as bases conceptuais da pesquisa, abordando os conceitos de mito, arquétipo, tragédia, jornada do herói e masculinidade. São discutidos autores como Jung, Eliade, Campbell, Butler, Vernant e Brandão, além das categorias fundamentais da poética homérica. O **segundo capítulo** investiga as personagens masculinas na obra de Guimarães Rosa, especialmente em *Grande Sertão: Veredas*, focalizando como se constroem, na linguagem e na ação, os traços simbólicos do herói: a coragem, a dúvida, a honra, o silêncio, a abnegação. Diadorim, Zé Bebelo, Hermógenes e Riobaldo são analisados como figuras que condensam e tencionam os modelos tradicionais de masculinidade heroica.

O **terceiro capítulo** aprofunda a dimensão comparativa da pesquisa, aproximando os personagens rosianos dos heróis da epopeia grega. São analisados os paralelos entre Riobaldo e Ulisses, Diadorim e Aquiles/Pátroclo, Hermógenes e Agamémnon, Zé Bebelo e Ájax/Menelau, destacando não apenas os traços comuns, sobretudo as inflexões culturais que reconfiguram o arquétipo. Neste capítulo, o sertão aparece como espaço trágico, onde a moralidade é instável e onde o destino se manifesta de modo alegórico e ético. O **quarto capítulo**, por sua vez, aborda a masculinidade heroica como símbolo e espelho da cultura. A partir de uma leitura Junguiana e simbólica,

discute-se o herói rosiano como figura de sacrifício, interioridade e silêncio, capaz de sintetizar forças ancestrais e éticas contemporâneas.

A **conclusão** retoma os principais argumentos desenvolvidos, confirma as hipóteses iniciais, destaca as contribuições da pesquisa para os estudos literários e sugere possíveis desdobramentos para futuras investigações. A trajetória aqui proposta não se encerra na constatação da influência homérica sobre Rosa, mas revela a profundidade com que o autor recria o mito para pensar o Brasil, a linguagem, a masculinidade e o mistério humano. Em última instância, esta dissertação propõe-se como uma travessia crítica, uma vereda entre Homero e Rosa, entre o herói e a dúvida, entre o sertão e o eterno retorno do mito.

CAPÍTULO 1: O herói na tradição grega

arquétipos e jornada

“Le vent se lève... il faut tenter de vivre.”

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

O Capítulo 1 da presente dissertação pretende fundamental estabelecer as bases conceituais e poéticas do mito que orientam a leitura dos personagens masculinos em Guimarães Rosa a partir dos arquétipos heroicos. A opção de iniciar o estudo por uma abordagem teórica sobre o herói justifica-se pela centralidade que esta figura ocupa tanto na tradição literária ocidental quanto no imaginário simbólico coletivo. Por meio da articulação entre psicologia analítica, mitologia comparada e literatura clássica, este capítulo oferece uma chave de leitura que permitirá, nos capítulos posteriores, compreender como os personagens rosianos dialogam, recriam e por vezes subvertem as imagens heroicas herdadas do cânone grego.

A primeira seção é dedicada à elaboração do conceito de arquétipo segundo Carl Gustav Jung, cuja teoria do inconsciente coletivo fornece o alicerce para uma leitura trans histórica e simbólica das figuras heroicas. O herói, neste contexto, é apresentado não apenas como um personagem narrativo, mas como uma estrutura psíquica universal, que emerge nos mitos, nas religiões, nos sonhos e nas obras literárias de diversas culturas. A noção de que certos temas e imagens como o combate, a jornada ou os sacrifícios repetem-se com variações significativas ao longo dos séculos sustenta a hipótese de que os heróis de Rosa também se inserem neste repertório simbólico. O texto, portanto, vincula a literatura brasileira a uma tradição universal de narrativas arquetípicas.

Por conseguinte, a seção dedicada a Joseph Campbell amplia a reflexão Junguiana, ao propor uma estrutura narrativa recorrente que ele denomina “monomito” ou “jornada do herói”. A teoria Campbelliana organiza a trajetória do herói em três etapas simbólicas partida, iniciação e retorno que permitem uma leitura comparada entre diferentes tradições. O capítulo explora como este modelo foi assimilado apenas pela literatura, mas também pelo cinema e pela televisão, o que demonstra a sua eficácia simbólica e comunicacional. Esta sistematização é fundamental para que, posteriormente, possamos identificar em Rosa personagens cuja trajetória, ainda que enraizada no sertão brasileiro, se articula com as estruturas míticas globais.

Em seguida, o capítulo aprofunda-se na tradição clássica greco-romana, detendo-se sobre a figura dos heróis da epopeia homérica. Aquiles e Ulisses são analisados como modelos distintos de heroísmo: o primeiro, marcado pela glória bélica e pela morte precoce; o segundo, pela astúcia, resistência e retorno ao lar. Também são mencionados Ajax, Agamémnon e Pátroclo, cuja presença na *Ilíada* e a outras obras amplia a complexidade do universo épico. A análise busca demonstrar que o heroísmo grego não se limita à força ou bravura, mas inclui também dilemas éticos, relações

de lealdade e tensões entre o desejo individual e o bem coletivo. Ao revisitar estes modelos, o capítulo fornece parâmetros comparativos para a análise posterior das figuras rosianas.

A secção final trata do herói trágico, destacando a sua diferença relativamente ao herói épico. Aqui, o foco desloca-se da vitória para a queda, do combate externo para o confronto interior. As tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides são convocadas para pensar o heroísmo como resistência ao destino e às normas divinas ou sociais. O conceito de *hybris* e a noção de falha trágica (*hamartia*) são discutidos à luz da tradição aristotélica, evidenciando que a grandeza do herói trágico reside, muitas vezes, na sua lucidez perante da ruína. A abordagem será particularmente útil para compreender personagens rosianos que, se triunfarem no sentido convencional, mas que revelam, na sua queda ou hesitação, uma profundidade ética e simbólica singular.

Em resumo, este capítulo foi concebido como um percurso teórico e histórico que visa não apenas resgatar os principais modelos do heroísmo ocidental, mas também demonstrar a sua permanência, transformação e potência simbólica. Ao compreender as raízes e as ‘nuances’ do arquétipo do herói, lançamos as bases para uma leitura mais rica da literatura de Guimarães Rosa, cujos personagens encarnam, no sertão, dramas existenciais e dilemas morais que ecoam os da Grécia Antiga. A ponte entre o regional e o universal, entre o épico e o trágico, entre o arquétipo e a sua reinvenção, será explorada nos capítulos seguintes.

1.1. O arquétipo do herói: conceito e origem

A figura do herói atravessa as culturas humanas como uma presença constante e transformadora. Em praticamente todas as tradições mitológicas, encontramos personagens que enfrentam provações extraordinárias, superam obstáculos intransponíveis e atravessam jornadas de transformação. Este padrão recorrente foi estudado por Carl Gustav Jung, que introduziu o conceito de **arquétipos**, formas primordiais inscritas no **inconsciente coletivo** da humanidade (Jung, 2014).

O arquétipo do herói, em especial, representa aquele que deixa a segurança do mundo conhecido para enfrentar o desconhecido, atravessando provações que o transformam. Jung aponta que este arquétipo está presente em diversas culturas e religiões: Moisés e Jesus no cristianismo, Buda no oriente, Gilgamesh na Mesopotâmia, entre outros. Todos estes personagens atravessam uma série de experiências que envolvem sacrifício, morte simbólica e renascimento.

Além disso, o herói Junguiano é mais do que uma figura externa: ele representa também um processo interno vivido pelo indivíduo em busca de si. Esta jornada simbólica reflete o desenvolvimento da consciência e a integração dos aspetos reprimidos da psique, como a sombra, o *animus/anima* e o *self*.

A importância desta estrutura arquetípica para a literatura é imensa, pois muitos autores criam personagens cujas trajetórias ultrapassarem sequências de eventos, mas expressões simbólicas de

dramas interiores. É neste sentido que a figura do herói se torna um recurso de significados profundos, ecoando medos, desejos e transformações universais:

A minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que – mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal – consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida ao conteúdo da consciência (Jung, 2014, p. 55).

No contexto das tradições gregas, esta estrutura arquetípica é claramente visível nas figuras de Aquiles, Ulisses, Hércules, entre outros. O herói clássico é muitas vezes fruto de uma genealogia excepcional (meio divino, meio humano) e o seu destino é regido por forças além da vontade pessoal, como o destino (Moiras) e a vontade dos deuses.

No entanto, existência do herói é marcada pela tensão entre a busca de glória (*kleos*) e a aceitação da mortalidade. Segundo Junito de Souza Brandão (1986, p. 84), o mito do herói é o "espelho mágico da alma coletiva" que deseja a superação dos seus limites.

Jung também observa que estas imagens primordiais, ou arquétipos, não são apenas transmitidas culturalmente, mas podem emergir espontaneamente na psique humana, mesmo na ausência de contacto com as tradições que as originaram. Nas suas palavras:

“[...] certas formas e imagens de natureza coletiva, que surgem por toda a parte como elementos constitutivos dos mitos e, ao mesmo tempo, como produtos autóctones individuais de origem inconsciente. Os temas arquetípicos provêm, provavelmente, daquelas criações do espírito humano transmitidas não só por tradição e migração como também por herança. Esta última hipótese é absolutamente necessária, pois imagens arquetípicas complexas podem ser reproduzidas espontaneamente, sem qualquer possibilidade de tradição direta.” (Jung, 1978, p. 55-56).

O mito, neste sentido, configura-se como uma narrativa estruturante que dá forma à experiência humana, funcionando como espelho e expressão do inconsciente coletivo. Os mitos heroicos, especificamente, condensam valores, dilemas e aspirações recorrentes na história das sociedades humanas. A jornada do herói, com as suas fases bem definidas de chamado, provação e retorno, pode ser interpretada tanto como um enredo quanto como um roteiro simbólico do desenvolvimento psicológico do sujeito.

Na literatura e na arte, os arquétipos operam como recursos expressivos poderosos, pois permitem que o leitor ou espectador reconheça em personagens e situações algo que ultrapassa o plano individual ou cultural imediato. O herói, ao enfrentar os seus desafios, acaba por encarnar uma busca compartilhada com o leitor: superar o medo, integrar a sombra, encontrar sentido. Assim, a presença do herói-arquétipo, como estrutura narrativa e simbólica, permanece constante nos processos criativos humanos, desde os mitos orais até os romances modernos e os roteiros cinematográficos.

Quando observamos essa persistência arquetípica à luz da estética da recepção, formulada por Hans Robert Jauss, percebemos que o impacto dos arquétipos se funda na maneira como se articulam com a experiência do leitor. Jauss propõe que a obra literária seja analisada como um acontecimento estético que se realiza no tempo, por meio do diálogo com o público. A noção central de “horizonte de expectativas” evidencia que cada leitor, situado em seu tempo histórico e cultural, interpreta a obra a partir de referências acumuladas tanto literárias quanto existenciais e, nesse processo, reconfigura o seu sentido.

O arquétipo do herói, ao ser relido em diferentes contextos, adquire novas camadas de significação. Num período, ele pode representar o guerreiro corajoso que defende a sua pátria; em outro, o indivíduo dilacerado pela dúvida, que busca um sentido para a existência num mundo fragmentado. A força do arquétipo reside justamente na sua maleabilidade simbólica, que permite reativações e atualizações constantes no imaginário coletivo.

A historicidade de uma obra não reside na sua simples submissão às condições do tempo em que foi criada, mas na capacidade de transcender estas condições por meio da recepção. Uma obra somente entra para a história literária quando rompe ou transforma o horizonte de expectativas de sua época, estabelecendo, assim, um novo modo de ver e de sentir. É na resposta do público que a obra adquire sua eficácia estética e sua função histórica (Jauss, 1994, p. 32).

Desta forma, o herói literário ultrapassa a condição de figura reiterada ao longo da tradição; apresenta-se, sobretudo, como uma instância de mediação entre passado e presente, entre texto e leitor. A cada leitura, o herói arquétipo é reinterpretado, e essa reinterpretação responde tanto à continuidade de estruturas simbólicas profundas quanto às urgências e tensões do presente. A teoria da recepção permite compreender como esses elementos arquetípicos continuam a provocar efeitos estéticos relevantes, precisamente por serem, paradoxalmente, profundamente mutáveis.

A compreensão do herói como expressão de conteúdos arquetípicos permite uma leitura mais aprofundada das obras literárias, revelando como certas figuras e enredos refletem experiências que vão além do plano individual, condensando símbolos coletivos de transformação, crise e superação. Essa leitura simbólica e estruturante ilumina as camadas mais profundas da narrativa, permitindo reconhecer, por trás da ação aparente, um drama existencial que ressoa no imaginário humano de forma recorrente. O herói arquetípico, neste sentido, transcende a construção da tradição mito poética e se apresenta como espelho das inquietações e aspirações que atravessam épocas, culturas e estilos.

Ao mesmo tempo, tal abordagem afasta a ideia de reduzir os personagens literários a tipos fixos ou simples repositórios de símbolos universais. O valor estético e humano das grandes obras reside justamente na capacidade de reelaborar essas estruturas, reinscrevendo os arquétipos em contextos históricos e culturais específicos. Por outras palavras, os arquétipos fornecem uma gramática simbólica comum, e cabe à literatura expandi-la, tensioná-la e reinventá-la à luz de novas experiências e formas de linguagem.

Esta perspectiva será essencial para compreendermos, nos capítulos seguintes, como os personagens masculinos de Guimarães Rosa especialmente Riobaldo, Diadorim e Zé Bebelo participam desta tradição arquetípica ao mesmo tempo que a desestabilizam e significam a partir da experiência singular do sertão brasileiro. Nas suas trajetórias, encontramos ecos da figura do herói clássico: a travessia, o conflito moral, a metamorfose interior. No entanto, estes elementos não se reproduzem de modo mecânico, pois sertão, como espaço simbólico e linguístico, atua como força formadora de subjetividades que escapam às categorias rígidas. Assim, Guimarães Rosa reinscreve os arquétipos heroicos numa geografia existencial onde coragem, ambiguidade e transcendência entrelaçam-se, exigindo do leitor uma escuta atenta aos múltiplos sentidos que emergem do encontro entre mito e regionalismo, entre forma arquetípica e invenção literária.

1.2. A jornada do herói segundo Joseph Campbell

A estrutura do monomito não se limita a uma progressão linear de eventos. Cada estágio da jornada do herói apresenta uma função simbólica que ecoa as fases do amadurecimento humano e da individualizada psicológica. A partida representa a ruptura com o mundo ordinário e a negação do conforto com a rotina, marcando o início de um caminho solitário e incerto. O chamamento à aventura é muitas vezes rejeitado inicialmente, refletindo o medo da mudança, mas, com a aparição de um mentor ou guia, o herói ganha coragem para seguir adiante. Este momento é comparável ao abandono de crenças ou convenções anteriores e à entrada numa nova dimensão de existência.

Durante a iniciação, o herói depara-se com uma série de provações que funcionam como testes de valor, fé e resistência. Tais provações desafiam tanto as suas habilidades físicas e mentais quanto o obrigam a confrontar aspectos ocultos de si. Os aliados que surgem neste momento simbolizam forças internas ou externas que o auxiliam na jornada de transformação. Da mesma forma, os inimigos representam tanto obstáculos concretos quanto projeções dos próprios medos e conflitos ainda não resolvidos. O herói precisa reconhecer estes elementos e integrá-los para alcançar um novo estágio de consciência.

A travessia do limiar entre o conhecido e o desconhecido configura-se como etapa crítica, na qual o herói entra num território de regras novas, onde a lógica quotidiana deixa de operar. Este novo espaço simbólico constitui o terreno das descobertas e da revelação interior. Ali, o herói encontra figuras-chave, como a deusa, o pai ou o inimigo supremo, que desempenham papéis decisivos na sua transformação. O confronto com a morte simbólica e o renascimento que se segue representam a crise capaz de conduzi-lo à superação dos próprios limites. É neste ponto que o herói atinge a apoteose, um estado de elevação espiritual ou de consciência ampliada.

O retorno do herói ao mundo comum encerra o ciclo, ainda que traga consigo novos desafios. Reintegrar-se na realidade com o conhecimento adquirido ou com o objeto mágico exige maturidade e responsabilidade. O herói, agora transformado, aplica o que aprendeu em benefício da coletividade, tornando-se ponte entre dois mundos: o da experiência ordinária e o da sabedoria

transcendental. É neste retorno que se manifesta plenamente a função social e simbólica do herói: não apenas aquele que viveu uma jornada pessoal, mas também o agente de renovação da comunidade e do imaginário coletivo. A mesma estrutura se repete, com variações, em incontáveis narrativas míticas e literárias, inclusive nas tramas de Guimarães Rosa, onde a viagem pelo sertão configura igualmente uma viagem interior.

Joseph Campbell deixa claro, logo na abertura de *O herói de mil faces*, que a sua proposta não é inventar um novo sistema simbólico, mas revelar o sentido profundo dos antigos mitos à luz do simbolismo moderno:

O propósito deste livro é desvelar algumas verdades que nos são apresentadas sob o disfarce das figuras mitológicas, mediante a reunião de uma multiplicidade de exemplos não muito difíceis, permitindo que o sentido do antigo se torne patente por si. Os velhos mestres sabiam do que discursavam. Uma vez que tenhamos reaprendido a sua linguagem simbólica, basta apenas o talento de um organizador de antologias para permitir que o seu ensinamento seja ouvido. Mas é preciso, antes de tudo, aprender a gramática dos símbolos e, como chave para este mistério, não conheço um instrumento moderno que supere a psicanálise. (Campbell, 2007, p. 7).

A contribuição de Joseph Campbell para os estudos mitológicos e narrativos é fundamental para a compreensão da estrutura simbólica da jornada do herói. Na sua obra acima citada, *O herói de mil faces* (1949), Campbell propõe a ideia do "monomito", um padrão narrativo universal que atravessa culturas, religiões e épocas. Segundo ele, todas as mitologias do mundo compartilham um ciclo narrativo comum, no qual o herói é chamado para uma aventura, enfrenta provações, conquista uma recompensa e retorna transformado ao seu ponto de origem.

Campbell identifica três grandes fases na jornada do herói: a **partida**, a **iniciação** e o **retorno**. Cada uma destas etapas é composta por diversos estágios simbólicos:

1. **Partida:** o herói é convocado a deixar o seu mundo comum e atravessar o limiar do desconhecido. Esta chamada pode vir como um convite, uma perturbação da ordem ou uma crise existencial:

A recusa à convocação converte a aventura na sua contraparte negativa. Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela 'cultura', o sujeito perde o poder de ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva. (Campbell, 2007, p. 67)

2. **Iniciação:** no novo mundo, o herói é testado, encontra aliados e inimigos, e passa por provações que desafiam as suas convicções e forças. A travessia do limiar, o encontro com a deusa, a reconciliação com o pai e a apoteose são momentos frequentes:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Esta é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nesta região. Ou,

talvez, aqui ele descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda a parte, que o sustenta na sua passagem sobre-humana. (Campbell, 2007, p. 102)

3. **Retorno:** após conquistar a recompensa que pode ser um conhecimento, um objeto sagrado ou a transformação interior, o herói retorna ao seu mundo original, levando consigo o "elixir" que beneficiará a comunidade:

Terminada a Busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina, ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta, ou dos dez mil mundos. (Campbell, 2007, p. 195)

Esta estrutura narrativa, comumente conhecida como monomito ou “jornada do herói”, reflete não apenas padrões recorrentes de enredo, mas também os ciclos naturais e psíquicos da humanidade. A sua força simbólica e universalizante está intimamente ligada à influência do pensamento Junguiano, sobretudo à teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo. Para Carl Gustav Jung, os arquétipos são formas primordiais da experiência humana, imagens ancestrais que se manifestam repetidamente em sonhos, mitos, ritos e narrativas. O herói, neste sentido, representa uma figura simbólica da transformação interior, um agente que exterioriza conflitos internos da psique em ações concretas e desafios simbólicos. A sua jornada é, antes de tudo, uma metáfora para o processo de individuação – o caminho pelo qual o sujeito se depara com o desconhecido, enfrenta a sombra, encontra um mentor, opera provações e, por fim, regresso transformado.

Joseph Campbell, ao sistematizar esta jornada em *O herói de mil faces* (2007), consolida uma visão estruturante do percurso heroico que atravessa culturas e épocas diversas, demonstrando como os mitos partilham uma matriz simbólica comum. A jornada Campbelliana compreende etapas como o chamamento à aventura, a travessia do limiar, a descida ao mundo subterrâneo, a provação suprema, a conquista da recompensa e o retorno com o elixir. Cada uma destas fases corresponde, em termos psíquicos, a momentos cruciais do amadurecimento humano, tornando o herói um espelho da própria condição existencial do leitor ou espectador.

A teoria de Campbell oferece uma chave interpretativa valiosa para os estudos literários e mitológicos e tornou-se uma ferramenta essencial na construção de narrativas modernas, sobretudo no cinema, na televisão e também nos jogos digitais. A clareza estrutural do monomito oferece aos criadores um modelo eficaz de desenvolvimento de personagens e tensão dramática, ao mesmo tempo em que possibilita ao público um engajamento emocional profundo. A sua influência revela-se com nitidez em roteiros como o de *Star Wars* (1977–2024), de George Lucas, cujas etapas coincidem quase perfeitamente com as fases da jornada do herói – o que se justifica pela influência direta da obra de Campbell, reconhecida pelo próprio Lucas. A travessia de Luke Skywalker,

do chamado à aventura até a reconciliação com o pai e a renovação da ordem, constitui um exemplo paradigmático da eficácia simbólica do monomito na cultura contemporânea.

Convém observar, entretanto, que o arquétipo heroico ultrapassa as figuras masculinas e assume formas diversas nas literaturas do mundo. Ao lado de protagonistas como Luke, há também figuras femininas cuja trajetória encarna, subverte ou desconstrói a lógica tradicional do herói. Um exemplo expressivo e radical é Macabéa, personagem de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Macabéa, distante do herói tradicional que parte em busca de transformação, permanece imersa numa existência opaca, cuja narrativa se constrói a partir da recusa de sentido, de progresso e de reconhecimento. A sua “jornada” é marcada pela ausência de escolhas e pela invisibilidade social, condensando em sua figura uma crítica profunda aos mitos redentores e à ideia de que todo sofrimento conduz a uma revelação.

Ainda assim, Macabéa realiza, a seu modo trágico e silencioso, uma travessia: surge como uma espécie de anti-heroica arquetípica, cuja inocência desprotegida expõe a falência das promessas simbólicas que estruturam o monomito em sua versão clássica. A sua morte súbita, ao final do romance, constitui um gesto violento de exclusão da narrativa heroica tradicional e também uma forma de revelação: o elixir é recusado, o retorno glorioso é substituído pela crueza de uma existência que escapa à narrativa esperada. Clarice Lispector, nesse movimento, questiona os próprios fundamentos da jornada heroica e inscreve uma nova possibilidade de figura arquetípica uma heroína do desamparo e da ausência, cuja força se revela na resistência silenciosa diante da linguagem do mundo.

A presença simultânea de modelos heroicos clássicos e a suas ressignificações ou negações revela o poder da literatura em dialogar criticamente com os arquétipos, mantendo-os vivos não pela repetição, mas pela constante reinvenção. Ao longo desta dissertação, veremos como Guimarães Rosa se insere neste movimento: reelabora o arquétipo do herói, inscrevendo-o em personagens masculinos que vivem, no sertão, jornadas interiores de complexidade ética e existencial comparáveis aos dos grandes mitos, mas que também os contestam, ao dar voz a sujeitos atravestados por ambivalência, dúvida e reinvenção.

1.3. O herói na epopeia grega

A literatura épica da Grécia Antiga oferece uma das primeiras elaborações sistemáticas do arquétipo do herói, estruturando um modelo narrativo e simbólico que reverberaria por toda a tradição ocidental. Em textos como a *Ilíada* e a *Odisseia*, atribuídos a Homero, a figura do herói é representada como aquela que se destaca não apenas por sua força física ou coragem em batalha, mas também pela sua relação com o destino, os deuses e os valores da *aretê* (excelência) e do *kleos* (glória). Segundo Pierre Vidal-Naquet (1991), a epopeia grega funde elementos religiosos, sociais e psicológicos para delinear um tipo heroico que se situa entre a condição humana e o domínio do sagrado.

Aquiles: o herói da glória e da morte

Aquiles constitui uma das figuras mais paradigmáticas da literatura epopeia ocidental, não apenas por sua destreza guerreira, mas sobretudo por encarnar com intensidade o dilema trágico que acompanha a escolha consciente da glória em detrimento da vida longa. Na sua juventude, o herói é confrontado com duas possibilidades opostas: uma existência longa e anônima, ou uma vida curta que lhe garantiria a imortalidade simbólica através da memória heroica. Optando por esta última, Aquiles legitima um tipo de heroísmo que se constrói na efemeridade, mas exaltado pela permanência no imaginário coletivo. O primeiro verso da *Iliada*, ao evocar a sua cólera (*mēnin*), já antecipa o caráter ambivalente da sua jornada: força e fúria como motores da narrativa, mas também como prenúncio da destruição e do luto.

No *Dicionário de mitologia grega (1999) e romana*, Pierre Grimal descreve Aquiles como um dos heróis mais célebres da mitologia grega, cuja lenda é rica e complexa. Segundo (Grimal, 1999, p.36), a fama de Aquiles deve-se principalmente à *Iliada*, que não narra a conquista de Troia, concentre-se a cólera de Aquiles, a qual quase causou a perda do exército grego. O autor destaca que, além da *Iliada*, outros poetas e tradições populares enriqueceram a narrativa de Aquiles, criando um ciclo de lendas que inspirou diversos escritores da Antiguidade até a época romana.

Grimal observa que Aquiles era filho de Peleu, rei de Ftia, e da deusa Tétis. A vocação guerreira de Aquiles era tão intensa que, mesmo quando disfarçado entre as filhas de Licomedes para evitar a guerra, revelou-se ao som de uma trombeta, pedindo armas em vez de fugir como as outras jovens. Tétis, resignada ao destino do filho, forneceu-lhe uma armadura divina e cavalos dados por Posídon, tentando protegê-lo de uma morte violenta, profetizada por um oráculo.

Esta descrição de Grimal enfatiza a natureza trágica de Aquiles: um herói consciente do seu destino, que escolhe a glória eterna em detrimento de uma vida longa e obscura. A sua história é marcada por feitos heroicos, mas também por perdas e sofrimento, refletindo os dilemas humanos entre honra, destino e mortalidade.

A sua ira diante de Agamémnon, que lhe toma Briseida, revela uma sensibilidade ferida menos no plano afetivo do que honra e na identidade heroica. Aquiles retira-se do combate provocando o sofrimento de seus companheiros, o que culmina na morte de Pátroclo, seu mais fiel amigo. É a dor provocada por esta perda que o reaproxima do campo de batalha e reativa o seu destino trágico. Ao vingar-se, matando Heitor, Aquiles consuma o ciclo da violência, mas também abre espaço para uma inesperada humanização. O episódio em que Príamo, pai de Heitor, vem suplicar pelo corpo do filho morto é uma das passagens mais tocantes da *Iliada*: nela, Aquiles chora com o velho rei, reconhece o sofrimento do outro e abdica momentaneamente da guerra para operar um gesto de compaixão. Esta passagem marca um ponto de inflexão: a barbárie dá lugar à empatia, e o herói se revela mais do que uma máquina de combate.

Aquiles, portanto, oscila entre extremos: por um lado, é a encarnação da força bélica que destrói tudo à sua volta; por outro, é também capaz de escutar a dor alheia, de ser afetado pela morte e

de abrir espaço para o gesto ético. Simone Weil (2002) interpreta a *Iliada* como um poema da força, e aponta que esta força age não apenas sobre os vencidos, mas sobre os próprios heróis, despersonalizando-os e expondo a sua fragilidade. Já Jean-Pierre Vernant (1990) destaca que a grandeza de Aquiles reside exatamente nesta tensão entre o desmedido e o sensível, entre o impulso destrutivo e o gesto reparador. Esta complexidade o transforma numa figura exemplar do herói trágico, cujas escolhas, conquistas e perdas continuam a reverberar como imagens universais do conflito humano diante da glória, do amor e da morte.

Ulisses: o herói da astúcia e do retorno

Ulisses representa uma das expressões mais complexas e refinadas do arquétipo heroico na tradição grega, precisamente por conjugar coragem com inteligência, força com dissimulação, e heroicidade com humanidade. Ao contrário de Aquiles, cuja glória se constrói no confronto direto e no combate bélico, Ulisses revela-se um herói da astúcia (*mêtis*), qualidade admirada pelos gregos por estar associada à sabedoria prática e à capacidade de contornar os obstáculos do destino. Enquanto figura central da *Odisseia*, Ulisses sobrevive à guerra de Troia e empreende uma longa viagem de regresso, que se estende por dez anos e o transforma profundamente. O seu percurso marítimo, entre monstros, deuses, ilhas encantadas e tentações de ordem material e espiritual, funciona como metáfora da travessia do eu rumo ao autoconhecimento.

Conforme observa Pierre Grimal, “a sua lenda, que constitui o tema da *Odisseia*, foi objeto de modificações, de adições e de interpretações até ao fim da Antiguidade. Ulisses, por exemplo, foi muitas vezes considerado pelos estoicos como o protótipo do sábio” (Grimal, 1999, p. 458). Esta leitura estoica da figura de Ulisses reforça a sua dimensão filosófica e introspectiva, na medida em que a sua trajetória se expande para além dos feitos gloriosos e inclui a reflexão moral, o domínio de si mesmo e a compreensão dos limites da condição humana.

Em oposição ao herói que busca a glória nos campos de batalha, Ulisses representa aquele que engana, espera, negocia. A sua relação com a linguagem é estratégica, e o seu silêncio revela, com frequência, mais do que qualquer enunciação. Como observa Richard Buxton (2004), Ulisses é “um herói da inteligência verbal, mais do que da força física” (Buxton, 2004, p. 78), o que o aproxima de uma conceção moderna de heroísmo. Ao enfrentar criaturas como Polifemo, resistir ao canto das sereias ou recusar a imortalidade oferecida por Calipso, Ulisses reafirma continuamente o desejo de regresso — não apenas em sentido geográfico, mas também como busca de reintegração identitária, reencontro com Penélope e reconexão com a sua própria humanidade.

Para além disso, a jornada de Ulisses pode ser lida como uma estrutura simbólica que antecipa o modelo do monomito, descrito por Joseph Campbell: o herói parte do seu mundo ordinário, atravessa provações num território fantástico e regressa transformado. No entanto, Ulisses não regressa como o mesmo guerreiro que partiu para Troia. A sua experiência o lapida, e a vitória final sobre os pretendentes de Penélope assinala mais de que a reconquista do lar, mas a restauração de uma ordem moral e afectiva. A *Odisseia* é, portanto, também a narrativa da superação da *hybris* pela moderação, da fúria pela paciência, do exílio pela reintegração.

A ambiguidade de Ulisses, que oscila entre a dissimulação e a lealdade, entre a astúcia e o engano, torna-o um herói profundamente humano. É falível, hesitante, mas também perseverante e intensamente ligado à sua origem. Esta ambivalência permite uma identificação mais íntima por parte do leitor contemporâneo, que reconhece nesta figura não um ideal inatingível, mas um herói próximo, com dilemas, perdas e conquistas. A jornada de Ulisses não é apenas um regresso ao lar: é, sobretudo, uma travessia do próprio eu — e é por isso que a sua figura permanece, até hoje, como símbolo de resiliência, engenho e renovação identitária.

Outros heróis: Ajax, Agamémnon e Pátroclo

Além dos heróis mais celebrados da epopeia grega, como Aquiles e Ulisses, figuras como Ajax, Agamémnon e Pátroclo oferecem importantes variações e aprofundamentos do modelo heroico. Ajax, por exemplo, é símbolo de um heroísmo fundado na força física e na honra militar, mas que revela a sua fragilidade perante o fracasso moral. Ao perder a disputa pela armadura de Aquiles para Ulisses, Ajax sente-se injustiçado e, tomado pela vergonha e pela fúria, opta pelo suicídio. A sua morte, retratada na tragédia *Ajax*, de Sófocles, representa a falência de um paradigma heroico incapaz de lidar com a humilhação e a derrota, demonstrando que a força sem sabedoria pode tornar-se autodestrutiva.

Agamémnon, por sua vez, é o arquétipo do líder em conflito com a sua própria autoridade. Como comandante dos exércitos aqueus, ele é responsável por decisões que têm impacto sobre a guerra de Troia, mas também sobre a sua própria linhagem. Ao sacrificar sua filha Ifigênia para obter ventos favoráveis à travessia marítima, ele revela a tensão entre o dever público e a responsabilidade familiar. A sua morte nas mãos de Clitemnestra, narrada na *Oresteia* de Ésquilo, dá continuidade ao ciclo trágico de violência e vingança que marca a sua casa (Commelin, 1983, p. 39). O herói aqui, além de ser um guerreiro ou comandante, é também um agente trágico envolvido nas teias do destino e da culpa, contribuindo para a ideia de que o poder sem equilíbrio ético conduz à ruína.

Pátroclo desempenha um papel fundamental na *Iliada* como catalisador emocional e moral da narrativa. A sua coragem, lealdade e compaixão contrastam com a fúria de Aquiles, e a sua morte no campo de batalha provoca uma transformação profunda no protagonista. Mais do que um coadjuvante, Pátroclo representa o elo afetivo que ancora Aquiles à sua humanidade. A sua presença reforça a dimensão relacional do heroísmo, mostrando que a dor pela perda de um amigo pode ser mais poderosa do que a glória obtida pela espada. Como destaca Gregory Nagy (1999), Pátroclo é aquele cuja morte ativa a plena operação do destino heroico de Aquiles, funcionando como "gatilho da ética guerreira na sua forma mais pura" (p. 78).

Estas três figuras, ao lado dos protagonistas mais evidentes da epopeia, contribuem para a construção de um repertório heroico multifacetado, em que força, lealdade, honra, poder e tragédia se entrelaçam. O heroísmo, nestes casos citados, não é unívoco, mas atravessado por tensões entre o individual e o coletivo, entre a virtude e a perdição, entre a glória e a culpa. A permanência destas figuras no imaginário ocidental atesta a vitalidade do arquétipo do herói, que, nas mãos de

autores modernos como Guimarães Rosa, será retomado e ressignificado com novas cores, nuances e conflitos.

1.4. Tragédia e heroísmo

A origem da palavra “tragédia” remonta ao termo grego *tragoidia*, formado a partir de *trágos* (*bode*) e *ōidé* (*canto*), cuja tradução literal é “canto do bode”. Esta etimologia remete aos antigos rituais dionisíacos da Grécia Arcaica, nos quais era comum o sacrifício de bodes durante festividades em homenagem a Dioniso, deus do vinho, do êxtase e do teatro. Estes rituais de caráter orgiástico e coletivo envolviam danças, cantos e encenações que transcendiam a mera celebração agrícola para se tornarem manifestações simbólicas da fusão entre natureza, corpo e espírito. Nestas celebrações, os participantes muitas vezes organizados em coros trajavam-se como sátiros, figuras mitológicas híbridas, meio-humanas e meio-caprinas, que representavam os impulsos instintivos e dionisíacos da psique humana.

Segundo Junito Brandão (1996), é justamente a partir destes rituais arcaicos que a tragédia grega irá emergir como forma dramática mais estruturada, mantendo na sua essência o vínculo com o sagrado, com o destino e com os grandes dilemas da existência humana. Na sua análise das raízes mitológicas e religiosas do teatro, Brandão observa:

O que podemos afirmar, com razoável certeza, é que a tragédia nasceu de festas rituais, celebradas em honra de Dioniso, e que estes rituais tinham como uma de suas principais funções provocar uma catarse coletiva, uma purgação das paixões. O coro, vestido de sátiros, dançando e cantando em torno do altar do deus, celebrava em uníssono a potência da vida e a inevitabilidade da morte, num gesto de comunhão estética e espiritual. A evolução desta estrutura coral para o drama propriamente dito, com personagens individualizados e enredos definidos, marca a passagem do rito ao teatro, mas sem jamais romper o vínculo profundo com a experiência do sagrado e da dor como via de conhecimento (Brandão, 1996, p. 153).

A origem ritualista e religiosa explica o lugar central do sofrimento, do destino e da tensão entre liberdade e necessidade na tradição trágica. A tragédia não nasce como mero entretenimento, como uma forma de elaboração simbólica dos limites da condição humana, oferecendo ao público uma experiência estética que é também emocional e filosófica. A partir deste núcleo, o gênero trágico consolidar-se-á como uma das matrizes mais duradouras da narrativa ocidental, influenciando desde a epopeia grega até as representações contemporâneas do herói problemático, fragmentado e ambíguo como se verá na análise dos personagens de Guimarães Rosa, em cujas jornadas ressoam, ainda que transformadas, as tonalidades sombrias e existenciais da tragédia clássica.

Desenvolvida a partir do século V a.C., a tragédia grega clássica representa um dos momentos mais sofisticados da reflexão antiga sobre a condição humana e os seus limites. As peças de dramaturgos como Ésquilo, Sófocles e Eurípides além de ampliam a tradição epopeia, mas também problematizam o arquétipo do herói ao confrontá-lo com as forças do destino, da culpa, da *hybris* (desmesura) e da ordem cósmica. O herói trágico é, na sua essência, aquele que, mesmo ciente da impossibilidade de vencer certas determinações externas ou internas, insiste na sua trajetória com dignidade e resiliência. Trata-se de um tipo heroico em que a queda não deslegitima a grandeza,

mas a revela. Representa também uma prática coletiva profundamente integrada à vida cívica da pólis. afirmam que “a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado dos seus órgãos políticos e judiciários” (Vernant e Vidal. 1999, p. 10). Para os autores, o espaço do teatro, instaurado sob a autoridade do arconte epónimo e regido pelas mesmas normas institucionais que estruturavam as assembleias e tribunais populares, configurava-se como um lugar simbólico onde a própria cidade se encenava diante dos seus cidadãos. Esta dimensão pública e política da tragédia reforça o seu caráter formativo e questionador, permitindo que dilemas morais, religiosos e sociais fossem debatidos em larga escala.

No pensamento trágico, o herói é um indivíduo que se insurge contra os limites impostos pelos deuses ou pela sociedade, mas cuja própria ousadia conduz à sua ruína. É a figura que, ao tentar ultrapassar a condição humana, experimenta o sofrimento como revelação. Para Vernant e Vidal-Naquet (1999), a tragédia é o espaço por excelência onde se encena o conflito entre a liberdade individual e as estruturas imutáveis da ordem divina e social. Esta tensão aparece de forma exemplar nas tragédias de Sófocles, como *Édipo Rei*, onde o protagonista, ao tentar escapar do oráculo, cumpre involuntariamente o destino anunciado, demonstrando a força da moira (destino) e o limite do conhecimento humano.

Édipo, como herói trágico, encarna a busca pela verdade e a consequência inevitável desta busca. A sua trajetória, marcada por atos de coragem e ignorância, culmina na autocegueira, símbolo da revelação dolorosa da realidade. A tragédia, neste contexto, não é apenas um espetáculo do sofrimento, mas uma forma de conhecimento de si e do mundo. Como observa Aristóteles na *Poética*, o efeito catártico da tragédia decorre justamente da identificação do espetador com o herói que erra, sofre e, por vezes, reconhece a sua falha (*hamartia*).

A presença da *hybris* como marca do herói trágico reforça a tensão entre o humano e o divino. A arrogância desmedida, muitas vezes justificada por sentimentos de justiça ou honra, leva à punição e à queda. Em *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, o protagonista é um titã que desafia Zeus ao entregar o fogo aos humanos. A sua resistência estoica ao castigo imposto pelos deuses transforma-o em símbolo da insubmissão diante da tirania divina. Neste caso, o heroísmo trágico manifesta-se não na vitória, mas na firmeza com que o herói enfrenta o sofrimento.

Na tradição grega, o herói trágico difere profundamente do herói épico, sobretudo pela interiorização do conflito e pela consciência da própria falibilidade. Enquanto o herói épico, como Aquiles ou Ulisses, é forjado na ação externa, na superação de obstáculos tangíveis e na conquista de glória, o herói trágico é definido pela sua impotência diante de forças que transcendem a sua vontade: o destino, os deuses, a ordem cósmica, ou ainda, em contextos mais modernos, a própria consciência e as suas contradições.

Tal conceção de heroísmo oferece um contraponto estencial à visão gloriosa da epopeia e inaugura uma abordagem mais humana, ambígua e reflexiva da experiência heroica. A grandeza do herói

trágico mede-se menos pelas conquistas, e mais pela lucidez diante da queda, por sua coragem em enfrentar os limites da existência. Trata-se de uma forma de grandeza negativa, que não celebra o sucesso, mas a dignidade na dor, a claridade na perda, o enfrentamento ético de um destino adverso.

Como observa George Steiner, na obra fundamental *A morte da tragédia* (2002), a figura do herói trágico nasce de uma percepção profundamente inquieta da condição humana:

O herói trágico é aquele que, ao reconhecer o nexa entre sua escolha e sua desgraça, não encontra consolo em nenhuma redenção fácil. A tragédia se recusa a explicar o sofrimento por vias reconfortantes, e nisso reside sua nobreza. Ao contrário das formas dramáticas posteriores, a tragédia clássica afirma que há zonas da existência que permanecem irredutivelmente obscuras, que há dores que não podem ser reparadas e perdas que não produzem sentido. O herói trágico é aquele que, diante desta opacidade radical, não desvia o olhar (Steiner, 2002, p. 14).

Esta recusa do consolo, a exposição do ser humano ao trágico como dimensão constitutiva da existência, confere à tragédia uma potência filosófica singular. É esse modelo de heroísmo que se revela fundamental para compreender certas personagens de Guimarães Rosa, cujas trajetórias, mesmo enraizadas no sertão brasileiro, mantêm um diálogo intenso com a tradição trágica grega.

Riobaldo, Diadorim e Zé Bebelo, entre outros, não figuram como heróis vitoriosos no sentido épico. Suas jornadas atravessam dilemas éticos irresolúveis, transgressões que os colocam em tensão com os valores hegemônicos e buscas interiores que frequentemente desembocam em desfechos ambíguos ou dolorosos. Assim como os heróis da tragédia antiga, os heróis rosianos enfrentam tanto o mundo exterior quanto os abismos da própria consciência. A luta que travam dirige-se menos a inimigos visíveis e mais à dúvida, à culpa, ao destino e ao silêncio divino. O que permanece ao final de suas experiências é a travessia solitária, densa e, paradoxalmente, iluminadora pelos labirintos da alma.

CAPÍTULO 2: O sertão como espaço mítico e heroico

“A alma do homem assemelha-se à água: vem do céu, eleva-se ao céu, e novamente desce à terra, em eterna alternância.”

Johann Wolfgang von Goethe, *Canto dos espíritos sobre as águas*

O presente capítulo propõe uma investigação sobre sertão enquanto cenário simbólico e espaço de condensação mítica na obra de Guimarães Rosa. A escolha deste enfoque parte do pressuposto de que, na sua literatura, o sertão transcende a sua configuração geográfica e histórica para se constituir como uma dimensão existencial, psicológica e arquetípica. Assim como o herói homérico atravessa mares e campos de batalha para se operar plenamente, os personagens rosianos percorrem veredas interiores e territoriais que evocam jornadas de autoconhecimento e de enfrentamento do destino.

Segundo Antonio Candido (1957), o sertão rosiano é uma “paisagem interior” que reflete as estruturas mais profundas do ser. Tal formulação reforça a ideia de que o sertão não é um simples pano de fundo regionalista, mas um espaço de revelação do humano na sua complexidade. Neste sentido, este capítulo analisa como o sertão funciona como arena do heroísmo, estruturando uma cosmovisão que funde elementos da oralidade, do mito e da psicologia arquetípica. A travessia do sertão, portanto, não se limita à locomoção física, mas constitui uma metáfora da transformação existencial.

O sertão, na obra de Rosa, está povoado de forças invisíveis, códigos éticos próprios, crenças populares e experiências-limite que convocam o herói à ação e ao questionamento. Ele é, ao mesmo tempo, origem e labirinto, espaço de iniciação e de prova. A natureza indomável, os desafios morais e os embates entre homens armados, jagunços, chefes políticos, cangaceiros compõem uma paisagem onde a violência não é apenas factual, mas simbólica. Nesta moldura, a heroicidade rosiana não se confunde com o heroísmo militarista ou épico tradicional, mas com um tipo de coragem silenciosa, impregnada de dúvida, ambivalência e resignação.

Este capítulo, portanto, examinará como a construção do espaço sertanejo nos contos e romances de Guimarães Rosa permite o surgimento de figuras heroicas que enfrentam a morte, o diabo, o destino e a linguagem. Ao relacionar o sertão ao espaço mítico das epopeias clássicas, busca-se compreender como Rosa constrói uma topografia literária que transforma o regional em universal e o cotidiano em simbólico. As veredas, neste contexto, tornam-se caminhos de travessia espiritual, onde o herói contemporâneo se vê diante de questões que ultrapassam a sua existência individual.

A figura do herói sertanejo em Guimarães Rosa surge como uma reinvenção crítica e poética dos modelos heroicos da tradição ocidental, transpostos para o contexto brasileiro através de uma linguagem profundamente literária e simbólica. Nas suas obras maiores, *Sagarana* (1946), *Grande Sertão: Veredas* (1956) e *Primeiras estórias* (1962), Rosa constrói uma galeria de personagens que, embora enraizados no mundo rural do sertão mineiro, enfrentam dilemas éticos, espirituais e existenciais que os colocam em diálogo com arquétipos clássicos do herói trágico, épico e filosófico.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo encarna o herói sertanejo por excelência, não por conquistar ou dominar, e sim por atravessar. Sua jornada, narrada em retrospectiva e permeada pela dúvida, revela a essência do herói moderno: ambíguo, contraditório, dividido entre fé e ceticismo, entre o desejo de poder e a nostalgia da inocência. Riobaldo vive sob a incerteza de ter ou não feito um pacto com o diabo, e essa hesitação metafísica desloca a ação do plano narrativo para uma esfera simbólica. O heroísmo reside na persistência em nomear e interrogar: “O senhor mire e veja: o mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando.” (ROSA, 1956, p. 57). É nesse devir contínuo que se forja o herói rosaiano não como estátua moral, e sim como ser em travessia.

Em *Sagarana*, os heróis surgem com traços arquetípicos mesclados à cultura sertaneja e ao imaginário popular. Na fábula “O burrinho pedrês”, por exemplo, o herói é o animal sacrificado que, com bravura silenciosa, salva vidas humanas uma subversão da figura tradicional do herói épico. Contos como “São Marcos” ou “Corpo fechado” apresentam personagens cuja heroicidade emerge não do poder físico, mas do contato com o sagrado, o invisível e o inexplicável. O jagunço, o vaqueiro, o camponês sujeito inscritos em experiências humildes ou prosaicas revelam atos de coragem, compaixão e transcendência, ainda que essa transcendência se manifeste envolta em ambiguidade ou ironia.

Primeiras Estórias radicalizam essa proposta ao deslocar completamente o modelo heroico tradicional. O herói pode ser o velho esquecido, a criança silenciosa, o homem que contempla a loucura da mãe. Em “A terceira margem do rio”, a figura paterna que abandona a terra firme e se instala no centro do rio representa um gesto extremo de rutura com o mundo e de afirmação do enigma da existência. O filho que observa e depois parece repetir o gesto encarna outro tipo de heroísmo: aquele que escolhe o silêncio, a escuta e o espanto como formas de resistência. Nestes contos, Rosa delineia um heroísmo ancorado na profundidade da experiência interior, em vez de na ação exterior.

O herói sertanejo de Rosa é, pois, múltiplo e inclassificável. Ele não se define por uma estética da força, mas por uma ética da travessia. É aquele que escuta o mundo, que duvida das verdades absolutas, que se deixa tocar pela fragilidade alheia. É também aquele que vive entre o visível e o invisível, entre o humano e o mítico. E, sobretudo, é aquele que discursa, ou cala, por entre as palavras tortas e inventadas que Rosa semeia na sua prosa, exigindo do leitor uma escuta ativa, quase iniciática. Assim, o herói rosaiano reconstrói, com raízes no chão brasileiro, os contornos

de uma figura universal, capaz de nos devolver a perplexidade face ao mundo e a beleza da resistência silenciosa.

Guimarães Rosa utiliza o sertão como um espaço mítico, onde o herói moderno, como Riobaldo, embarca em uma jornada de autoconhecimento e enfrentamento de forças sobrenaturais e internas. O sertão torna-se, assim, uma metáfora da condição humana, onde cada vereda representa uma escolha, um destino possível, e cada travessia, uma transformação.

A linguagem rosiana, rica em neologismos, arcaísmos, inversões sintáticas e expressões regionais, não é apenas um instrumento de estilo é o próprio coração da sua literatura. É através da invenção linguística que Guimarães Rosa opera uma verdadeira transfiguração do sertão, elevando-o de espaço geográfico a categoria poética e metafísica. A palavra, em Rosa, não serve para descrever o mundo tal como é, mas para recriar, repensar, transfigurar em sentido. A sua escrita exige do leitor um tipo de escuta ativa e sensível, pois, como já apontava Antonio Candido, a linguagem rosiana “cria uma densidade que ultrapassa o referencial imediato” (Candido. 1993. p. 98).

Em *Grande Sertão: Veredas*, esta operação é particularmente visível: a narração em primeira pessoa de Riobaldo não obedece a normas canônicas de linguagem literária, mas é atravessada por uma oralidade recriada, não naturalista, mas estilizada, que simultaneamente aproxima e distancia o leitor do mundo representado. O fluxo verbal que Rosa propõe é uma espécie de monólogo lírico-filosófico, pontuado por ruturas, hesitações, repetições, arroubos metafóricos e invenções vocabulares. Ao afirmar, por exemplo, que “palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um caldo de cultura” (Rosa, 1962, p. 87) o próprio narrador denuncia o modo como o pensamento se forma na palavra, e como a linguagem, longe de ser transparente, é território de descoberta e tensão.

Esta atenção radical à palavra permite a Rosa criar uma linguagem profundamente enraizada no discurso popular sertanejo, mas ao mesmo tempo impregnada de erudição e densidade simbólica. Neologismos como “nonada”, “inviável”, “deslembrar”, ou expressões como “o senhor sabe”, “mire e veja”, constroem um léxico próprio, no qual convivem filosofia, poesia e experiência quotidiana. Tal procedimento lembra a tessitura da epopeia oral, como nos cantos homéricos, onde a repetição de fórmulas e epítetos não é redundante, mas mnemónica e rítmica, servindo a um tipo de conhecimento que é tanto narrativo como ético.

Neste sentido, Rosa dialoga com a tradição epopeia de modo singular: ao invés de evocar o tom elevado e solene dos feitos heroicos clássicos, ele enraíza a epopeia na linguagem da gente comum, dando ao *jagunço* a condição de poeta e filósofo. O herói sertanejo não tem um aedo que o celebre, ele é, ele próprio, a sua voz e o seu canto. E é na linguagem, e não na espada, que se joga a sua grande luta. A dúvida de Riobaldo, a ambiguidade de Diadorim, a errância de Zé Bebelo, todos estes movimentos interiores encontram na linguagem uma espécie de espelho, onde o mundo aparece sem certeza, contudo uma busca.

Também em *Sagarana* e *Primeiras Estórias* a linguagem funciona como um mediador entre o visível e o invisível. Em contos como “São Marcos” ou “O espelho”, a palavra transforma-se em chave simbólica para aceder a dimensões outras da realidade. A linguagem é encantatória, ritualística, quase mágica, retomando uma conceção ancestral do verbo como força criadora. Nas *Primeiras Estórias*, esta dimensão é ainda mais subtil e poética: o não-dito, o silêncio, a interrupção, tornam-se formas tão eloquentes quanto as palavras, o que nos lembra que o valor da linguagem rosiana está também no que ela oculta, no que ela deixa entrever.

Assim, Guimarães Rosa consegue, através da sua escrita inovadora, fundir o local e o universal, o regional e o mítico, o arcaico e o moderno. A linguagem torna-se o lugar onde o sertão se transforma em mundo, e onde o mundo pode ser lido sob o signo do sertão. O seu projeto literário, profundamente enraizado no Brasil, transcende os limites do regionalismo para se inscrever numa linhagem universal, nem a literatura que questiona, que cria mitos, que interroga o humano. É por isso que, ao lado de Homero, Dante ou Joyce, Rosa figura entre os grandes criadores de universos linguísticos: porque fez da língua um lugar de travessia e reinvenção.

Neste sentido explorar o sertão como um espaço mítico e simbólico, Guimarães Rosa redefine o conceito de heroísmo, apresentando figuras que, embora inseridas em um contexto regional específico, enfrentam questões universais, como o bem e o mal, o destino e a liberdade, a fé e a dúvida. Desta forma, o sertão rosiano torna-se um palco onde o humano e o transcendente se encontram, e onde o herói contemporâneo busca, nas veredas da existência, o sentido de sua jornada.

2.1. Sertão e mito: uma construção rosiana

Na sua leitura crítica de *Grande Sertão: Veredas*, Antonio Candido observa que o jagunço, figura central da narrativa rosiana, ultrapassa a condição de tipo social ou personagem regionalista para atingir uma dimensão ontológica e simbólica mais profunda. Segundo o crítico:

[...] há em Guimarães Rosa um ‘ser jagunço’ como forma de existência, como operação ontológica no mundo sertão. [...] Ele encarna as formas mais plenas da contradição no mundo sertão e não significa necessariamente deformação, pois este mundo, como vem descrito no livro, traz imanentes no bojo, ou difusas nas aparências, certas formas de comportamento que são baralhadas e parciais nos outros homens, mas que no jagunço são levadas a termo e se tornam coerentes. O jagunço actualiza, dá vida a estas possibilidades atrofiadas do ser, porque o sertão assim o exige. [...] Isto significa que Guimarães Rosa tomou um tipo humano tradicional na nossa ficção e, desbastando os seus elementos contingentes, transportou-o, além do documento, até à esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade, desprendendo-se do molde histórico e social de que partiram (Candido, 1977, pp. 149–156)

A análise de Antonio Candido evidencia a profundidade estética e filosófica da personagem jagunço, cuja complexidade existencial transcende o registo histórico ou documental. Ao sublimar o tipo humano regional numa figura literária de dimensão universal, Guimarães Rosa propõe uma leitura do sertão como palco de conflitos humanos fundamentais, convertendo a trajetória do jagunço numa meditação sobre o ser, o tempo e o destino.

Esta percepção do jagunço como encarnação simbólica da condição sertaneja prolonga-se na própria arquitetura narrativa de *Grande Sertão: Veredas*. No entanto, a representação do sertão por Guimarães Rosa não se limita a uma chave de realismo simbólico. Trata-se, antes, de uma transfiguração radical da linguagem e da percepção, onde o mundo sertanejo é apresentado não como dado natural, mas como enigma ontológico. O sertão não é, aqui, uma paisagem externa, mas um labirinto interior um lugar de travessia, de indagação e de metamorfose, torna-se pertinente evocar uma reflexão de Barthes:

O escritor concebe a literatura como um fim, o mundo devolve-lha como meio; e é nesta decepção infinita que o escritor reencontra o mundo — um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo [...] daí decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando finge explicá-lo, é apenas para aumentar a sua ambiguidade. (Barthes, 1970, p. 33)

Assim, Rosa representa o sertão e, ao mesmo tempo, reinscreve-o na linguagem como um campo de forças simbólicas, filosóficas e poéticas. A palavra rosiana não se constrói sob o signo da mimeses, e sim da invenção ela evita explicações diretas, optando por complicar o sentido; recusa iluminações fáceis, preferindo aprofundar as camadas do real. O jagunço, enquanto herói sertanejo, afirma-se não pela resolução dos conflitos, e sim pela capacidade de habitá-los em toda a sua espessura ética e metafísica.

A partir dessa perspectiva barthesiana, o sertão transforma-se, na obra de Rosa, num território continuamente interpelado pela linguagem em permanente tensão entre revelação e ocultamento. Na prosa rosiana, dizer o sertão ultrapassa a função de descrever um espaço: torna-se um confronto com o limite da própria linguagem enquanto instrumento de conhecimento. O jagunço, nesse contexto, ultrapassa a condição de tipo humano e se configura como uma construção literária que encarna uma ambiguidade essencial. Ele vê, nomeia, age, sem jamais alcançar domínio pleno sobre a realidade que o cerca. “Ver como jagunço”, retomando a expressão de Antonio Candido, é experimentar o mundo sob o signo da dúvida, da contradição e do mistério. O leitor, ao adotar esse ponto de vista, é convidado a mergulhar numa experiência de estranhamento, na qual o sertão se converte em metáfora da própria linguagem literária um território em constante processo de decifração, sempre fora do alcance total.

A obra de Guimarães Rosa não ambiciona capturar o sertão como totalidade objetiva, mas antes como campo de forças simbólicas, afectiva e filosóficas. O que Rosa propõe é uma poética da incompletude, na qual o real se apresenta permanentemente mediado por uma palavra que, longe de ser transparente, é densa, opaca, dúbia profundamente poética. A sua linguagem, de inflexão barroca, é marcada por neologismos, hesitações, quebras sintáticas e formulações inesperadas, o que reflete uma busca incessante por dizer o indizível, por tocar aquilo que escapa à designação direta.

Deste modo, o sertão deixa de ser apenas geografia: torna-se destino, travessia, enigma. A heróicidade das figuras que o habitam, como Riobaldo, revela-se na coragem de sustentar a ambivalência do mundo, na permanência no meio da vereda onde o sentido se esconde e resiste. A epopeia rosiana configura-se como epopeia da interioridade e da linguagem. O herói contemporâneo mede-se com a falibilidade da palavra, assume a incerteza como forma de sabedoria, transforma a dúvida em ética do viver.

A jornada do herói sertanejo ergue-se numa negociação constante com os limites da linguagem e da experiência. Em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa narra uma travessia que é, ao mesmo tempo, geográfica e existencial. Ao fazê-lo, desestabiliza formas tradicionais de narrar, de pensar, de atribuir sentido ao mundo. Sua escrita apoia-se numa poética da ambiguidade, onde ação, pensamento e palavra entrelaçam-se em espirais de significação, sugerem sem fixar.

A narrativa deixa de conduzir o herói de um ponto a outro de forma linear e passa a configurar-se como um emaranhado de veredas, onde o sentido precisa ser procurado, interrogado, construído. Nesse universo simbólico e denso, a figura do jagunço-herói emerge como arquétipo liminar por excelência. Riobaldo, ao mesmo tempo protagonista e narrador, recusa-se a habitar uma identidade única: é jagunço e filósofo, homem de fé e de dúvida, amante e guerreiro. A sua voz oscila entre certeza e perplexidade, entre o vivido e o narrado, entre a ação e a contemplação.

Ele é, sobretudo, um sujeito do entre lugar, aquele que habita a fricção entre contrários: bem e mal, coragem e medo, fatalidade e escolha. É precisamente neste movimento, nesta travessia interior, que a sua jornada adquire densidade mítica. Riobaldo não protagoniza uma epopeia no sentido clássico do termo, mas sim uma ante epopeia de carácter existencial, na qual a luta maior não se trava contra inimigos externos, mas contra o enigma do próprio ser e da linguagem que tenta dizê-lo.

O herói rosiano, neste contexto, não triunfa: resiste. Não esclarece: interroga. Não representa um ideal, mas uma inquietação. E é neste modo de ser — dúbio, tenso, indeterminado — que reside a sua força poética e filosófica. A travessia do sertão é, em última instância, uma travessia do humano na sua condição mais profunda.

A travessia sertaneja, portanto, não se cumpre apenas no plano da ação heroica, mas sobretudo na travessia da linguagem. Como explica Benedito Nunes (1999), a escrita de Guimarães Rosa “alcança uma zona de tensão entre a linguagem que conta e a linguagem que pensa” (p. 126), abrindo espaço para uma narrativa que é, simultaneamente, confissão, ensaio, mito e rito. O herói rosiano não é apenas aquele que age, mas, acima de tudo, aquele que procura nomear o indizível — aquele que tenta compreender-se a si mesmo através do ato narrativo e, ao fazê-lo, inaugura uma forma literária que resiste à clausura, à linearidade e à fixidez dos modelos tradicionais.

Esta condição liminar aproxima o jagunço-herói de arquétipos míticos, não pela repetição de fórmulas canónicas, mas pela reinvenção viva das estruturas simbólicas, em contacto íntimo com o

sertão brasileiro, espaço geográfico e existencial marcado pela escassez, pelo risco, pela solidão e por uma transcendência imanente, quase mineral. A luta de Riobaldo contra o diabo, o pacto que nunca se confirma, o amor por Diadorim e a ambiguidade ética que atravessa as suas escolhas inscrevem-no num drama interior que transcende qualquer moldura regionalista. Torna-se, assim, uma figura universal da dúvida trágica e da busca por sentido, não um herói das certezas, mas da perplexidade.

No sertão de Rosa, tal como no mundo mítico, as verdades absolutas cedem lugar às veredas bifurcadas, aos ecos, aos enigmas. E o herói, para seguir, aprende a caminhar com a incerteza. O seu itinerário desenha-se em desvios e suspensões, e a linguagem que o narra hesita, tropeça, reinventa-se. O sertão torna-se o lugar onde a palavra é posta à prova, onde o dizer se realiza como ato de criação e de resistência. A linguagem deixa de espelhar o mundo e converte-se em campo de batalha, espaço onde se tenta compreendê-lo, habitá-lo com lucidez e escuta.

O herói rosiano emerge como figura moldada pela dúvida, pela introspeção, pela travessia simbólica. A sua jornada ultrapassa o plano exterior e desenha-se no interior atravessa paisagens áridas e zonas obscuras da consciência. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo encarna este herói vacilante, cuja força se manifesta não na imposição da vontade, e sim na disposição de sustentar a ambiguidade. A célebre reflexão do narrador sintetiza esse heroísmo ético e existencial: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem” (Rosa, 1956, p. 26). Uma coragem sem alarde, sem certeza uma coragem mínima, contínua, que se exercita na travessia dos dias e na sustentação da dúvida.

Esta conceção de heroísmo desvincula-se dos moldes épicos clássicos e apresenta-se como uma resposta literária à experiência do sertão enquanto espaço de prova. A dúvida de Riobaldo sobre o pacto com o diabo, a sua relação complexa com Diadorim, a sua oscilação entre fé e descrença tudo aponta para um herói que não se move por certezas, mas pela força de uma pergunta nunca plenamente respondida. A heroicidade, neste caso, advém da fidelidade ao enigma, e não à resolução.

Já em *Sagarana*, especialmente no conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, a figura heroica adquire contornos de redenção e transformação. Matraga é um personagem que se reergue após uma queda moral e física. Sua jornada é marcada pela dor, pela solidão e pela decisão de se “endireitar” perante Deus e perante si mesmo. Num momento de clímax existencial, afirma: “Agora, eu vou é pra o céu, e vou mesmo, nem que seja a porrete!” (Rosa, 1946, p. 296). Este discurso resume, com ironia e força, a disposição interior de quem assume a travessia como processo de autoconhecimento e restituição simbólica. O herói, neste contexto, não conquista glória: alcança humildade, aprende a conter a violência e transforma o impulso de destruição em ética da entrega.

Em *Primeiras Estórias*, a heroicidade manifesta-se de forma ainda mais depurada, próxima do silêncio e da contemplação. No conto “A terceira margem do rio”, o pai que parte numa canoa

para o meio do rio e ali permanece por anos, afastado de toda convivência humana, encarna uma forma extrema de rutura com a ordem do mundo. A narrativa descreve: “Nosso pai nada não dizia. Só se sentava na canoa, e ficava, de manhã até de noite, no meio do rio” (Rosa, 1962, p. 10). Esta atitude enigmática, que nunca é explicada, arrasta consigo o filho narrador do conto para um espaço de suspensão e de espera, onde o tempo histórico se dissolve e o vínculo filial se converte num laço entre o visível e o indizível. Neste cenário, o herói não é o que parte, mas o que permanece na orla da linguagem, suportando o não-saber.

Ao reunir estas três figuras Riobaldo, Matraga e o pai sem nome, Rosa compõe um panteão sertanejo onde a heroicidade se manifesta pela travessia da linguagem, da ética e da experiência interior. A violência presente nessas obras ultrapassa o factual e assume contornos simbólicos: matar, resistir, calar, amar cada um desses gestos carrega uma carga ritual e metafísica. Como afirma Antonio Candido, “o heroísmo de Rosa não é afirmativo, é problemático, pois nasce da consciência aguda da ambiguidade da vida e da falibilidade humana” (Candido, 1993, p. 62). Em vez de glorificação da força ou idealização moral, há um mergulho na espessura contraditória do humano, onde cada ato se desenha como gesto e interrogação.

O sertão, nesse contexto, torna-se mais do que cenário: assume-se como espaço simbólico, arquétipo, metáfora do real na sua vertigem. Ao descrever o mundo rural com tamanha densidade poética e filosófica, Guimarães Rosa propõe uma figura de herói que não se destaca pela exceção, e sim pela condição de qualquer um que, ainda atravessado pela dúvida, escolhe continuar. Neste gesto se revela o heroísmo rosiano: errante, fragmentado, profundamente humano.

2.2. A figura do herói sertanejo

Na obra de Guimarães Rosa, o sertão configura-se como significativamente maior do que uma geografia agreste: é, acima de tudo, um espaço de prova e de transfiguração simbólica, onde as personagens são chamadas a atravessar não apenas distâncias físicas, mas fronteiras existenciais. A estrutura narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, com a sua jornada labiríntica e profundamente marcada por ambiguidades morais, remete diretamente para os rituais iniciáticos descritos por antropólogos e mitólogos como Mircea Eliade, que reconhece na travessia simbólica uma passagem do estado profano ao sagrado, do desconhecimento ao conhecimento. Como afirma o autor: “Toda passagem de um modo de ser para outro implica uma crise, uma rutura; todo rito de passagem comporta necessariamente uma dimensão sagrada” (Eliade, 1992, p. 43). O herói rosiano assume, assim, a condição de iniciado, aquele que deve morrer simbolicamente para poder renascer num outro plano de consciência.

Esta morte simbólica pode assumir múltiplas formas: o abandono de uma identidade anterior, a perda de uma figura amada, o confronto com a violência, com a dúvida, ou com a própria figura do diabo. Em *Grande Sertão: Veredas*, a travessia de Riobaldo não se resume à movimentação por entre os sertões mineiros: trata-se, sobretudo, de um percurso interior, permeado por hesita-

ções, medos, epifanias e momentos de suspensão ontológica. A famosa travessia do rio, por exemplo, não representa apenas a mudança de margem constitui, antes, o marco ritual de uma transformação irreversível, a fronteira que separa o homem comum daquele que viu, que matou, que transgrediu, e que, por isso, carrega agora a marca do enigma. “Passar o rio. Estava mais longe de mim mesmo. Eu mesmo era um outro” (Rosa, 1956, p. 390). Esta cisão do eu, o antes e o depois do gesto, inscreve-se numa lógica de iniciação, onde o sujeito, após cruzar o limiar, já não pode regressar à inocência anterior.

Neste contexto, o sertão opera como mediador simbólico entre mundos: entre o visível e o invisível, o conhecido e o indizível. Tal como nos mitos de passagem, em que o herói enfrenta provas que o conduzem a uma nova condição ontológica, também Riobaldo é submetido a um processo de destilação interior, no qual a violência, o amor, a fé e a linguagem são forças que o atravessam, moldando-o numa figura ambígua, mas profundamente arquetípica. O seu relato, permeado por lapsos, digressões e revisitações, reflete precisamente esta condição de liminaridade permanente, na qual a verdade não se dá, mas é interrogada, repetidamente, dolorosamente, poeticamente.

Estes momentos-limite não são exclusivos de Riobaldo. Em contos como “A terceira margem do rio” e “Meu tio o Iauaretê”, encontramos igualmente protagonistas que se descolam da lógica quotidiana e são lançados em estados liminares, nos quais a linguagem vacila, o tempo se curva e a identidade se desfaz. Tais narrativas operam como rituais simbólicos de passagem, nos quais a consciência do personagem — e, por contágio, a do leitor — é convocada a reestruturar-se. A linguagem, neste processo, torna-se ela própria iniciática. Como afirma Benedito Nunes, “a linguagem rosiana é um ritual em si, e o percurso narrativo é um rito de passagem onde o herói se despede do senso comum” (Nunes, 1994, p. 113).

Ao incorporar tais elementos à sua arquitetura narrativa, Guimarães Rosa aproxima-se das estruturas arquetípicas dos antigos mitos de jornada e provação. A sequência de “partida, provação e retorno”, formulada por Joseph Campbell, encontra eco em diversas trajetórias rosianas — embora, em Rosa, o retorno nem sempre implique resolução ou recomposição da ordem. Muitas vezes, o que retorna é a pergunta, a inquietação, o desassossego. A iniciação, nestes termos, não conduz à estabilidade, mas sim a uma nova forma de incerteza — mais lúcida, mais aguda, mais humana. O herói sertanejo é, assim, aquele que caminha física e espiritualmente em direção ao desconhecido e que, mesmo sem garantias, sustenta a travessia com dignidade e espanto:

o sertão de Rosa é ao mesmo tempo um mundo fechado sobre si e aberto ao infinito, onde a travessia do espaço coincide com a travessia do ser (Wisnik, 1989, p. 191).

Esta travessia, mais do que uma experiência individual, constitui um convite ao leitor não apenas para acompanhar a jornada de Riobaldo, mas para nela reconhecer os contornos vacilantes da própria condição humana. A célebre dúvida que assombra o narrador “O senhor acha que eu vendo a alma, mas não sei se vendi” (Rosa, 1956, p. 38) condensa a tensão entre escolha e fatali-

dade, entre culpa e ignorância, que atravessa toda a narrativa e ressoa para além dela. Tal formulação não se limita à psicologia do personagem, mas eleva-se a uma meditação sobre o enigma da ação humana e sobre o lugar que a linguagem ocupa neste território movediço.

Em Guimarães Rosa, o rito de passagem não se opera apenas através dos acontecimentos narrados ou dos gestos dos seus personagens, mas manifesta-se, de forma ainda mais profunda, na própria tessitura da linguagem. A escrita rosiana ultrapassa a simples descrição do mundo: ela é, em si mesma, um mundo a ser atravessado campo de provas e território de iniciação. As curvas sintáticas, as pausas inesperadas, as digressões filosóficas, os neologismos inventados, os regionalismos resgatados e os silêncios eloquentes compõem um modo de dizer que já não pretende apenas nomear a realidade, mas interrogar os seus limites e as suas possibilidades. Não se trata de enfeitar o texto com ornamentos, mas de reconhecer que a linguagem, para dar conta do sertão e da existência, precisa ela própria de se reinventar.

É por isso que, em Rosa, a travessia do herói seja Riobaldo, Matraga ou o pai silencioso de “A terceira margem do rio” coincide com a travessia da palavra. Cada personagem confronta um limiar, uma fronteira, uma rutura; e é na forma como enuncia, hesita ou silencia essas experiências que se revela a profundidade da sua transformação. A linguagem rosiana acompanha o próprio movimento da consciência em crise: vacila, tenta, tropeça, volta atrás, retoma, reinventa. Neste gesto de criação contínua, o sujeito narrativo emerge como presença em processo, atravessando espaços entre o sentido e o vazio.

A palavra, em Rosa, apresenta-se como matéria viva: pulsa, resiste, ilude, insinua-se, escapa às classificações rígidas. Ao invés de seguir a transparência linear da narrativa tradicional, a prosa rosiana convida o leitor a um exercício de escuta atenta, sensível, aberta ao espanto. A leitura transforma-se, assim, em experiência de iniciação partilhada, na qual o leitor, à semelhança do herói, abandona o terreno familiar e adentra um universo onde razão e afeto se entrelaçam, onde o sagrado e o terreno se tocam, e onde a linguagem deixa de ser explicação para tornar-se convocação.

A iniciação que se dá nos textos rosianos é, portanto, simultaneamente estética, ética e ontológica. O percurso narrativo assume-se como um rito em si mesmo: descreve passagens e transformações, ao mesmo tempo que instaura no leitor um processo análogo de deslocação interior. Ao envolver-se com a narrativa de Riobaldo atravessada por interrogações, confissões, contradições e silêncios, o leitor é convidado a rever os próprios modos de perceção do mundo, de compreensão do tempo, de nomeação do amor, do medo, do mal e da morte.

A linguagem revela-se, neste contexto, como meio de expressão e também como prova iniciática. Por meio dela, o herói torna-se capaz de conceber o impensável, de aproximar-se do indizível, de permanecer diante do mistério. O jagunço que discursa, o homem que partilha as suas dores e incertezas, surge como alguém que se entrega à palavra da mesma forma que se entrega ao sertão com coragem, mas igualmente com hesitação, espanto e perplexidade. O verdadeiro heroísmo, na

obra de Rosa, manifesta-se na convivência com o enigma. A linguagem é, neste cenário, simultaneamente instrumento e abismo, ponte e precipício.

Ao convidar o leitor a trilhar estas veredas de sentido, Rosa propõe uma conceção de literatura como território simbólico de metamorfose. Neste espaço, o sertão ultrapassa a condição de paisagem e assume contornos de arquétipo, mito e metáfora da condição humana em estado de risco e revelação. A linguagem que o exprime apresenta-se incerta, fragmentária, intensamente viva. Tal como a travessia do herói, conduz a uma expansão da consciência. É nesse gesto que reside o impulso transformador da escrita rosiana aquela que, ao tentar nomear o indizível, inicia também o leitor numa experiência de revelação.

Dessa forma, a travessia sertaneja revela-se como uma experiência estética e existencial, em que o caminho do herói se entrelaça com o desvelamento do ser. O sertão, enquanto geografia simbólica, adquire densidade ontológica, configurando-se como imagem arquetípica da vida em estado bruto uma vida que se manifesta com intensidade, que escapa à delimitação, que se oferece simultaneamente como matéria e como enigma.

Na obra de Guimarães Rosa, o sertão representa chão e abismo, paisagem e mistério. Assume-se como campo de prova em que o humano é confrontado com as suas ambiguidades mais profundas. Tal como um espelho mítico da interioridade, exige de quem o percorre uma abertura radical ao espanto, à suspensão de certezas e ao desvio do caminho esperado. Aquele que se lança ao sertão seja herói, narrador ou leitor prepara-se para deixar para trás os referenciais habituais da compreensão e para aprender com a opacidade do mundo.

A travessia do sertão constitui uma autêntica pedagogia da incerteza. Cada gesto, palavra ou escolha transporta consigo consequências que transcendem os limites do imediato ou do moral. O bem e o mal, no universo rosiano, configuram-se como forças em permanente tensão, entrelaçadas tanto nas ações quotidianas como nas decisões solenes. Assim, percorrer o sertão implica habitar o território da fricção, do intervalo, da ambivalência. O sentido, longe de apresentar-se de forma conclusiva, revela-se como algo a ser constantemente procurado, redescoberto e reconstruído.

Tal como a linguagem que o descreve, o sertão não se revela transparente ou linear. Resiste à observação objetiva, contraria a racionalidade ordenadora e exige do sujeito uma escuta atenta, em vez da consulta de um mapa. Por este motivo, configura-se como espaço iniciático por excelência: conduz o caminhante ao confronto com a própria vulnerabilidade, impelindo-o a reconhecer-se incompleto, errante, sujeito à contingência. A travessia converte-se, assim, num processo de despojamento: o herói desaprende o mundo previamente conhecido, dissolve certezas herdadas e desloca-se num horizonte onde vigora a plasticidade da escuta, da dúvida e da reinvenção.

Neste enquadramento, a figura do herói rosiano distancia-se da representação tradicional de poder, domínio ou virtude idealizada. A sua grandeza emerge da disponibilidade para o risco, da

aceitação da falha e do enfrentamento solitário de forças que o excedem. O modelo de heroísmo proposto por Rosa assume uma dimensão profundamente humana, onde a força se mede pela capacidade de persistir. Persistir apesar do medo, da dúvida, da ausência de respostas. Persistir, porque há na travessia mesmo sem destino claramente traçado algo que justifica o passo, o gesto, a palavra.

Deste modo, o sertão ultrapassa a condição de elemento regional e afirma-se como território mítico e universal. Constitui um lugar onde o tempo histórico se curva, o cotidiano se transfigura e o herói encarna a própria condição humana frágil, perplexa, em busca de sentido. É nesse espaço vasto, agreste e pleno de revelação que a literatura rosiana inscreve a sua vocação mais alta: não solucionar os enigmas do mundo, mas conferi-lhes forma poética, inquietante e radical.

Ao propor o sertão como palco da ação e da linguagem, Guimarães Rosa reposiciona o leitor de uma função passiva de reconhecimento para uma experiência ativa de estranhamento e interpretação. A sua literatura não fornece apoios fixos nem personagens de fácil apreensão identitária. Convida o leitor a partilhar o processo de indagação existencial e linguística que perpassa o percurso das personagens. A identificação deixa de ocorrer por espelhamento direto e opera-se na partilha de uma perplexidade radical perante o mundo e a linguagem.

Ler *Grande Sertão: Veredas*, neste horizonte, significa participar num verdadeiro rito de iniciação. A narrativa impõe-se como trajeto de natureza não apenas temática, mas igualmente formal, onde o sentido se constrói em negociação contínua com a linguagem. O texto orienta o leitor por uma cartografia instável, marcada por desvios sintáticos, oscilações semânticas e construções poéticas que desafiam a transparência comunicativa e instauram o regime da ambiguidade. Cada frase pode representar um obstáculo ou uma revelação; cada nome, uma máscara ou uma chave interpretativa.

A leitura da obra rosiana configura-se, nesta perspectiva, como travessia estética e epistemológica. A linguagem, mais do que instrumento de representação, torna-se matéria viva e dinâmica, cujo significado se encontra em construção constante. A literatura, entendida desta forma, não pretende fornecer soluções aos enigmas da existência, mas intensificar a sua presença, abrindo espaço para a reinvenção dos modos de escutar, perceber e pensar. O gesto literário de Rosa aproxima-se de uma pedagogia do enigma, em que o texto se propõe como exercício de iniciação não ao saber totalizante, mas à consciência da complexidade e da incerteza.

Este processo exige do leitor uma atitude que ultrapassa a competência interpretativa: requer uma disposição ética face ao desconcerto. Ao abandonar a expectativa de leitura ancorada em valores fixos e estruturas narrativas previsíveis, o leitor entra numa zona de indeterminação simbólica, onde o ato de ler se converte em trânsito, em confronto com o não saber e, nesse confronto, em reencontro com o próprio devir. A literatura de Rosa cumpre, deste modo, uma das vocações mais elevadas do texto literário moderno: não apenas representar o mundo, mas problematizá-lo, desestabilizá-lo e reinventá-lo.

2.3. O jagunço como herói arquetípico

Entre as figuras literárias forjadas por Guimarães Rosa, o jagunço adquire espessura simbólica e arquetípica que transcende sua origem sociológica. Não se trata apenas de um personagem extraído da realidade histórica do sertão brasileiro, mas de uma representação mítica que condensa elementos do herói grego, do guerreiro épico, do iniciando em ritos de passagem e do buscador espiritual. O jagunço, em Rosa, é ao mesmo tempo aquele que mata e aquele que pensa; é o homem da ação violenta e da dúvida metafísica. Esta duplicidade ressoa com força na teoria Junguiana dos arquétipos:

O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência (Jung, 2014, p. 55).

Além disso, é essencial considerar que esta construção simbólica do jagunço como herói não é obra espontânea do narrador, mas fruto de um processo literário consciente:

Quem cria as características que tornarão possível a ilusão da existência real dos seres e espaços fictícios é, portanto, o autor. Este, por sua vez, não deve ser confundido com o narrador, elemento fictício criado pelo autor para fazer a mediação entre a matéria narrada e o apreciador da obra narrativa. [...] A caracterização ocorre durante a transmissão da estória narrada, isto é, durante o processo de narração (Pinna 2006, p. 201).

Neste sentido, Riobaldo, ao narrar sua própria trajetória, torna-se ao mesmo tempo objeto e agente da construção de sua figura heroica. O herói não nasce pronto, mas se narra e esta narração é, em Rosa, cheia de hesitações, dúvidas, digressões e silêncios, que refletem a complexidade arquetípica do personagem.

Todavia, permanência de certos padrões narrativos no imaginário coletivo pode ser observada outra figura contemporânea do herói mediático, como Indiana Jones:

A personagem Indiana Jones, vivida pelo belo ator Harrison Ford, apesar de todo o aparato modernoso sustentado pelos efeitos especiais, não deixa de ser o mesmo mocinho dos filmes de cowboy, o mesmo herói das narrativas tradicionais, cheias de obstáculos a serem transpostos, o mesmo mocinho romântico, cujo destino é vencer os inimigos e conquistar o coração da mocinha (Brait .1985, p. 32),

Beth Brait chama a atenção para a previsibilidade deste tipo de herói, cuja trajetória segue roteiros tradicionais, “exaustivamente marcada por traços acumulados por uma tradição narrativa despida de estranhamento.” (Brait. 1985. p. 34) Em contraste, o jagunço rosiano, embora dialogue com este repertório tradicional, carrega em si o estranhamento do sertão e a densidade simbólica da linguagem que o expressa.

Em suma, o jagunço-herói na obra de Guimarães Rosa configura-se como a figura liminar por excelência. Ele move-se entre o humano e o mítico, entre o concreto e o simbólico, entre a terra árida do sertão e uma dimensão transcendental que o ultrapassa. Incorpora, simultaneamente, a ancestralidade dos heróis da epopeia, a densidade interior do herói trágico e a abertura ao enigma própria da figura iniciática. No entanto, esta elevação não o dissocia da materialidade do mundo:

o jagunço mantém os pés firmes no pó da estrada, no fio da lâmina, na aspereza das relações sertanejas e na contingência da existência.

Esta síntese entre ação e contemplação, entre o combate físico e a especulação filosófica, confere à personagem uma espessura existencial singular, tornando-a uma das figuras mais densas e complexas da literatura de língua portuguesa. Rosa, ao desenhar esta figura multifacetada, inscreve o sertão, com toda a sua carga simbólica, ética e linguística, no vasto atlas mítico da humanidade. Através do jagunço, o autor funda uma mitologia própria, simultaneamente enraizada no Brasil profundo e aberta ao diálogo com as grandes estruturas narrativas e arquetípicas do imaginário universal.

O discurso de Riobaldo reflete, em sua própria estrutura, esta duplicidade do herói rosiano. Seu discurso é atravessado por contradições, reflexões metafísicas e memórias de combate, compondo uma tessitura narrativa que nunca se estabiliza. Em um dos momentos mais célebres da obra, o narrador confessa:

O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem (Rosa, 1956, p. 18).

Em suma, o jagunço-herói na obra de Guimarães Rosa configura-se como a figura liminar por excelência, encarnando tensões fundamentais entre opostos que estruturam o imaginário mítico e literário: o humano e o sobre-humano, o contingente e o absoluto, a terra e o transcendente. Esta figura não corresponde a um tipo histórico ou social delimitado, mas antes a uma construção simbólica que reúne em si elementos da tradição epopeia ocidental como o *ethos* guerreiro de Aquiles ou a astúcia errante de Ulisses e os reconfigura a partir do horizonte cultural, linguístico e espiritual do sertão brasileiro. Neste movimento, Rosa não apenas atualiza os modelos heroicos da Antiguidade, mas cria, a partir deles, um novo arquétipo literário: o jagunço que filosofa, que ama, que dúvida, que pactua com o mal e que se interroga sobre a sua própria condição.

O herói rosiano, profundamente enraizado na oralidade sertaneja, é simultaneamente agente da ação violenta e figura da contemplação interior. Ele mata, trai, serve e comanda, mas também se interroga, hesita, escuta e procura. A sua identidade não é estática nem exemplar, mas marcada por ambivalências e zonas de sombra. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo corporiza esta condição: é um homem que caminha sobre o fio da escolha moral, confrontando-se com dilemas éticos irresolúveis e com uma fé sempre precária, sempre em trânsito. A seu discurso, feita de meandros, contradições e interrogações, revela que a ação, no universo rosiano, não é separável da linguagem e que o ato heroico não se reduz ao gesto exterior, mas envolve uma luta interna, silenciosa, com o inominável.

Este duplo enraizamento na brutalidade do mundo e na metafísica da existência confere ao jagunço uma espessura simbólica que ultrapassa o registo regionalista e projeta a personagem para o domínio da universalidade mítica. A sua travessia pelas veredas do sertão não é apenas física: é uma jornada espiritual, uma experiência de limiar em que a identidade se dissolve e se refaz.

Como observa Mircea Eliade, “todo limiar é simultaneamente uma rutura com o mundo profano e uma abertura para o invisível” (Eliade, 1992, p. 26). É neste espaço de transição e incerteza que se move o herói rosiano, nunca totalmente integrado, nunca inteiramente excluído, como uma figura da busca que jamais se completa.

Na obra de Guimarães Rosa, o herói sertanejo assume uma configuração complexa e profundamente simbólica, que atravessa as suas principais obras *Grande Sertão: Veredas*, *Sagarana* e *Primeiras Estórias* como figura liminar entre o mundo visível e o invisível, entre o real e o mítico. Este herói é jagunço, sim e também filósofo, visionário, penitente, animal, poeta. Trata-se de uma construção narrativa que realiza a síntese entre ação e pensamento, entre violência e ética, entre instinto e linguagem. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo manifesta-se como arquétipo máximo desse herói rosiano, cuja jornada se delineia menos pelos feitos gloriosos e mais pelo mergulho radical no enigma da existência. A sua dúvida mais célebre revela a matriz trágica da personagem: “O senhor acha que eu vendo a alma, mas não sei se vendi” (Rosa, 1956, p. 38). Esta incerteza constitui o núcleo da experiência, o eixo em torno do qual gravita toda a narrativa. Riobaldo é aquele que atravessa o sertão com o intuito de atravessar a si mesmo. A travessia do rio, descrita num dos momentos mais intensos do romance, torna-se símbolo maior dessa transição: “Passar o rio. Estava mais longe de mim mesmo. Eu mesmo era um outro” (Rosa, 1956, p. 390). Aqui, a linguagem rosiana ritualiza e convoca o leitor a integrar-se à experiência iniciática da personagem, transformando o próprio texto em espaço de revelação.

A configuração do herói enquanto sujeito da dúvida e da conversão reaparece com variações significativas noutros textos do autor, como no conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, da coletânea *Sagarana*. O protagonista, inicialmente um fazendeiro violento e arrogante, sofre uma queda brutal e é dado como morto. A partir daí inicia uma lenta jornada de transformação espiritual. A sua famosa afirmação “Eu vou é para o céu, e vou é por bem, e vou é por mal. Mas eu vou!” (Rosa, 1946, p. 61) condensa uma ética do esforço e da superação que não se apoia numa santidade abstrata, mas numa luta concreta com os impulsos, com os fantasmas do passado e com a exigência de uma vida outra. Matraga, como Riobaldo, é herói porque transita entre mundos: da violência à renúncia, do orgulho à humildade, da morte simbólica à possibilidade de redenção. Rosa elabora, assim, uma mitologia sertaneja da conversão, onde o heroísmo é sempre também uma travessia ética.

Em outro registo, mas igualmente poderoso, o conto “Meu Tio o Iauaretê”, de *Primeiras Estórias*, apresenta-nos um narrador que, outrora caçador de onças, acaba por fundir-se com o animal que perseguia. O processo de metamorfose, aqui, dá-se pela linguagem e pela memória, conduzindo a um apagamento das fronteiras entre o humano e o animal. Diz ele: “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. (...) Eh, onça é meu tio, o jaguetê, todas. Onça é povo meu, meus parentes. (...) De repente eu oncei... Eu sou onça, não falei?!” (Rosa, 1962, p. 297). Esta declaração assinala não apenas uma mudança ontológica, mas a emergência de um

novo tipo de herói: aquele que já não busca dominar a natureza, mas tornar-se parte dela, escutando seus sinais, misturando-se aos seus ciclos, regressando ao tempo mítico da origem.

As três personagens Riobaldo, Matraga e o onzeiro compõem, assim, um tripé simbólico que estrutura a figura do herói em Guimarães Rosa. São homens atravessados pelo sertão e transformados por ele, não no sentido de uma aprendizagem linear, mas de um ritual de passagem contínuo, em que cada gesto é carregado de ambiguidade, e cada decisão envolve uma abertura ao desconhecido. Ao dar voz a estes sujeitos, Rosa não apenas recria a tradição epopeia, mas a subverte e interioriza, deslocando o eixo da glória exterior para a inquietação interior, da guerra para a palavra, da certeza para o espanto.

Ao longo da sua obra, Rosa constrói uma poética da travessia, em que o sertão deixa de ser mero espaço geográfico para tornar-se território simbólico do existir. Como escreve o próprio Riobaldo: “Sertão é dentro da gente” (Rosa, 1956, p. 12). O herói sertanejo é aquele que, ao mover-se por veredas tortuosas, transporta o leitor para este interior arquetípico, onde o real e o imaginário, o passado e o presente, o bem e o mal, estão em oposição, mas em permanente estado de negociação.

Rosa elabora, assim, um tipo de heroísmo que não se funda na glória ou na vitória, mas na travessia e na escuta. O jagunço é herói por ser invencível ou exemplar, mas por suportar a dúvida, por manter-se em marcha mesmo sem certezas, por sustentar com dignidade o peso do mundo e o enigma da vida. Como escreve Antonio Candido (1977), o jagunço rosiano “encarna as formas mais plenas da contradição no mundo sertão” (p. 150), e é justamente nesta contradição que é também a da linguagem e a da existência que reside a sua força simbólica. O herói rosiano é, em última análise, aquele que carrega o mundo às costas sem nunca o reduzir a uma resposta única. É aquele que, entre o gume da faca e o verbo poético, entre a terra vermelha e a transcendência inominável, aprende a caminhar.

Nesse contexto, Rosa não apenas eleva o jagunço a figura literária de alcance universal, como inscreve o sertão no grande atlas mítico da humanidade. Tal como a Ítaca de Ulisses ou a Tebas de Édipo, o sertão torna-se mais do que lugar: torna-se linguagem, travessia, revelação. Ao reinventar o herói e ao ritualizar a paisagem, Rosa funda uma epopeia diferentemente simultaneamente brasileira e universal, profundamente arcaica e radicalmente moderna.

2.4. Masculinidade rosiana e identidade mítica

Como observa Georges Bataille, “o homem só atinge a sua verdade naquilo que o ultrapassa” (Bataille, 1997, p. 23), e a figura masculina em Guimarães Rosa é reiteradamente tensionada por este desejo de ultrapassamento – das normas sociais instituídas, das identidades rígidas, dos códigos fixos de linguagem. A masculinidade sertaneja, neste contexto, deixa de se apresentar como uma essência ou um dado natural, para se configurar como um campo de problematização simbólica, no qual se entrecruzam forças arquetípicas, experiências vividas e contradições internas. Não se

trata, em Rosa, de uma virilidade triunfante, associada à dominação ou à violência gratuita, mas de uma masculinidade permeada por incertezas, por aberturas ao outro e, sobretudo, por uma escuta profunda das próprias fragilidades.

Esta tensão encontra eco no pensamento de Pierre Bourdieu, ao afirmar que “a virilidade é um ideal constantemente ameaçado e, por isso mesmo, objeto de uma incessante afirmação e reafirmação” (Bourdieu, 1999, p. 32). Em Rosa, esta reafirmação nunca se dá por meio da força unilateral ou da imposição de um modelo monolítico de ser homem. Antes pelo contrário: ela manifesta-se na dúvida, na ambivalência, no silêncio carregado de sentido, no confronto com o indizível. A coragem do jagunço-herói não reside apenas em combater ou resistir, mas em reconhecer a própria vulnerabilidade, em sustentar a dor sem disfarçá-la, em continuar a caminhar mesmo sem garantias de vitória ou redenção.

Para compreender esta estrutura da masculinidade rosiana, é esclarecedor recorrer à noção de “herói fragmentado” desenvolvida por György Lukács, que define o herói moderno como “aquele que já não encontra a sua missão dada, mas precisa construí-la ao longo da jornada” (Lukács, 1978, p. 89). Esta definição aplica-se com particular precisão a Riobaldo, protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, cuja masculinidade e identidade são constantemente reformuladas ao longo do percurso. Riobaldo não nasce herói; torna-se. E este tornar-se está sempre vinculado a um processo de hesitação, de reflexão, de confronto com limites interiores. O que está em jogo é a afirmação de um eu estável, mas a travessia de um sujeito em permanente tensão com o mundo e consigo mesmo.

A sua masculinidade, assim, constrói-se sobre os alicerces da glória ou do domínio, também sobre a memória e o desassossego. Trata-se de uma virilidade pensante, poética e ética – muitas vezes marcada pela recusa de uma resposta pronta ou pela recusa da ação enquanto automatismo viril. O jagunço rosiano é aquele que, mesmo armado, interroga o sentido da luta; que, mesmo em guerra, indaga o lugar da justiça; que, mesmo em movimento, para para escutar os silêncios do mundo e de si.

A masculinidade rosiana, enraizada no solo árido do sertão, é moldada por símbolos e arquétipos ancestrais, cujo sentido se revela nas ações, silêncios e escolhas dos personagens. Não se trata apenas de uma virilidade empírica ou sociológica, mas de uma configuração mítica, espiritual, em que o gesto se converte em signo. Como observa Mircea Eliade, “o mito é sempre exemplo de um gesto significativo” (Eliade, 1992, p. 18), e os gestos destes homens – narrar, calar, matar, hesitar – são investidos de uma densidade simbólica que transcende o contexto regional e se inscreve na tradição arquetípica da cultura ocidental. A masculinidade, neste contexto, é uma prática narrativa e ética: faz-se na palavra e na sua suspensão, na escolha do combate ou da renúncia, na escuta do mundo e na sua interpretação.

Diadorim, neste sentido, emerge como figura axial desta poética da transgressão. Não apenas rompe com as categorias de gênero normativas, mas desafia também o modelo clássico de heroísmo, oferecendo uma nova configuração do viril: não centrada na dominação, mas na fidelidade, na contenção, no sacrifício silencioso. A sua travessia é também a da masculinidade rosiana: ambígua, tensa, permeada por desejo e morte. Em Diadorim, o heroísmo reside na capacidade de sustentar o segredo e de se sacrificar por uma ética invisível, numa espécie de código interior que escapa à codificação social.

No final, estas personagens compõem aquilo que Alfredo Bosi nomeia como “uma alegoria do humano através do épico”, na qual “não há deuses nem semideuses, mas criaturas humanas feridas pelo tempo, pela paixão, pela dor” (Bosi, 2002, p. 311). É este drama humano, demasiado humano, que confere à prosa de Rosa a sua força arquetípica. O sertão, como palco desta experiência, transforma-se em espelho da condição humana em estado de exasperação. Nele, a masculinidade é chamada a se refazer, não por via da imposição, mas da travessia do amor interdito, da dúvida ética, do pacto com o inominável.

A obra de Guimarães Rosa promove uma destabilização profunda dos estereótipos tradicionais de masculinidade, ao apresentar sujeitos masculinos de origem rústica, provenientes de um universo árido e implacável, atravessados por dilemas existenciais e inquietações de ordem filosófica. A tensão entre a aspereza do gesto e a sofisticação da reflexão constitui um dos traços definidores da poética rosiana, permitindo reconhecer nestes homens o traço essencial do herói moderno: figura fragmentada que atravessa forças contraditórias e cuja trajetória se orienta pela procura de sentido. A virilidade que emerge destas figuras afasta-se dos padrões normativos de força ou domínio, expressando-se antes na coragem de revelar a dúvida, a vulnerabilidade e o sentimento.

Essa conceção aproxima-se de uma masculinidade em processo de reformulação simbólica. Riobaldo, por exemplo, interroga a própria alma, ama Diadorim num registo silencioso, e debruça-se, de modo obsessivo, sobre a natureza do bem e do mal. A ausência de autoidentificação como herói não o exclui dessa condição: pelo contrário, a sua vacilação delineia uma ética fundada na incerteza. A sua masculinidade constrói-se na inquietação, na ambivalência e na verbalização intensa da experiência, como se a linguagem oferecesse um espaço possível de redenção ou confissão. Diz ele: “O mais difícil não é saber o que é certo: é decidir o que fazer com o que se sabe” (Rosa, 1956, p. 452). Esta afirmação condensa a tensão ética que estrutura a narrativa uma ética edificada no risco, na dúvida e na escuta de si.

Zé Bebelo, por seu lado, encarna outra vertente desta masculinidade em metamorfose. Surge como líder político dotado de aspirações autoritárias, atravessa, contudo, uma transformação significativa, convertendo-se numa figura reflexiva, quase ascética, que revê os próprios valores de justiça, poder e lealdade. Esta mutação constitui um dos indícios de que, na literatura rosiana, os papéis não se encontram cristalizados: cada personagem percorre um caminho de travessia e reinterpretação contínua. Como refere o narrador: “Zé Bebelo era homem de mudar. [...] Dava-se a si mesmo outras figuras, e se figurava como se brincasse” (Rosa, 1956, p. 208).

A identidade masculina delineada por Rosa revela-se múltipla e situada num entre lugar. Riobaldo, jagunço-narrador, elabora ao longo do seu discurso memorialista uma meditação sobre a metafísica do sertão, revelando uma interioridade de rara complexidade no panorama da literatura regionalista. O desejo por Diadorim, sempre latente, embora jamais plenamente nomeado, introduz uma fenda decisiva: entre o afeto e a amizade, entre o código de honra e o impulso afetiva, entre a norma social e a transgressão íntima. A ambivalência da personagem resiste à categorização e, precisamente por essa resistência, adquire a densidade trágica que a singulariza.

Neste sentido, o herói rosiano é herdeiro de duas tradições: da epopeia, pelo confronto com o destino e a transcendência, e da tragédia, pela consciência da falibilidade e da perda. Mas é também figura da modernidade, porque carrega em si o peso do indizível, do fragmento e da incompletude. A sua masculinidade não se sustenta em modelos arquetípicos fechados, mas é antes um campo em disputa entre o sagrado e o profano, o silêncio e o verbo, a espada e o sonho. Como expressa Riobaldo: “Viver é muito perigoso [...] porque ainda não se sabe, porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo” (Rosa, 1956, p. 27). Viver e ser homem, neste contexto é também aprender a errar, a hesitar, a refazer-se.

Torna-se possível conceber os personagens masculinos de João Guimarães Rosa como integrantes de um vasto “universo sertanejo”, um sistema simbólico cujas figuras, embora profundamente enraizadas no espaço geográfico do interior brasileiro, alcançam uma dimensão ética e arquetípica que as aproxima dos heróis das tradições míticas universais. Estas figuras não transitam entre deuses e semideuses, como na mitologia clássica, mas entre jagunços, padres, curandeiros, matadores, visionários homens comuns que se agigantam quando confrontados com o sofrimento, o mistério e a morte. São heróis da escuta e da espera, heróis da dúvida e da linguagem, cujas jornadas são marcadas por provações e dilemas que os situam num plano simbólico equivalente ao dos mitos fundadores da civilização ocidental.

A mitologia sertaneja rosiana é, neste sentido, profundamente moderna: porque nega o arquétipo, mas porque o reinventa, reencenando-o num espaço em que o sagrado é imanente e a transcendência se oculta sob a poeira das veredas. Os heróis de Rosa não detêm certezas absolutas eles interrogam, escutam, silenciam. As suas ações, ainda que aparentemente banais, são atravessadas por uma densidade simbólica que remete às grandes epopeias da humanidade. Basta lembrar que Riobaldo, ao hesitar diante da possibilidade de ter feito um pacto com o diabo, encarna não apenas um dilema moral individual, mas um conflito metafísico e teológico que mobiliza toda a tradição trágica: “O senhor acha que eu vendo a alma, mas não sei se vendi” (Rosa, 1956, p. 38). Esta frase, proferida logo no início da narrativa, sintetiza a condição do herói rosiano — aquele que caminha sem mapa, sem resposta, mas com uma inquietação ardente que o obriga a seguir.

Para Guimarães Rosa não só recria o sertão como espaço mítico, mas também repensa a masculinidade como território simbólico de travessia, de incerteza e de dor. Os homens de sua literatura não representam o poder, a ordem ou o domínio: são corpos em deslocamento, vozes em sus-

penso, espíritos entre ruínas. Eles impõem sentido, tentam construí-lo entre escombros, nas dobras da linguagem, nas margens do indizível. Como afirma Benedito Nunes (1999, p. 126), “a escrita de Rosa alcança uma zona de tensão entre a linguagem que conta e a linguagem que pensa”. É nesta tensão que o herói sertanejo se forja — não pela espada, mas pela palavra; não pelo domínio do mundo, mas pela escuta do seu enigma.

Este novo herói, forjado na contradição e na humildade, encontra-se nas lágrimas contidas de Riobaldo, no silêncio sacrificial de Diadorim, na metamorfose espiritual de Zé Bebelo, na mudez abissal do pai em “A terceira margem do rio”, na fusão bestial e mística do caçador em “Meu tio o Iauaretê”, ou ainda na insólita redenção de Augusto Matraga. Em todos estes casos, Rosa oferece ao leitor uma figura de virilidade profundamente descentrada: não há triunfalismo, mas resistência ética. Não há certeza, mas abertura ao mistério. Como escreve Rosa: “Travessia é o que é preciso. Travessia. Mesmo com medo. Principalmente com medo” (Rosa, 1946, p. 214).

Neste universo, a masculinidade não é imposição, mas travessia interior. É aí que se revela a grande invenção ética e estética de Rosa: propor uma forma de heroísmo que não se ergue sobre a força ou a glória, mas sobre a capacidade de amar, de escutar, de permanecer inquieto e, sobretudo, de continuar caminhando — mesmo quando todos os caminhos parecem se fechar.

CAPÍTULO 3: Diálogo entre rosa e Homero: convergências e ressignificações

"O herói é aquele que dá um passo à frente quando todos os outros recuam."

Paul Valéry

O espaço narrativo de Guimarães Rosa revela-se um terreno fecundo para o diálogo intertextual com os grandes modelos da tradição ocidental. Entre estes, a presença da epopeia homérica destaca-se como uma influência complexa, ora explícita, ora subterrânea. Rosa, leitor atento dos clássicos, não apenas conhecia profundamente *A Ilíada* e *A Odisseia*, como também as assimilava no seu próprio sistema simbólico, a partir de uma linguagem reinventada e enraizada na experiência brasileira. A convergência entre o sertão e o mundo mítico grego não deve ser compreendida como simples paralelismo temático ou formal, mas como um processo de ressignificação criativa, em que os arquétipos do herói, do destino, da travessia e do sacrifício são reelaborados à luz de uma nova realidade.

O que se observa, por conseguinte, resulta de uma recriação ativa, e não de uma emulação ou herança passiva. Guimarães Rosa apropria-se dos elementos fundadores da tradição épica e transforma-os de forma radical. O sertão, neste panorama, revela-se como um palimpsesto do antigo, onde os heróis vestem armaduras nem empunham lanças, e carregam espingardas, dúvidas e memórias. Riobaldo, Diadorim, Zé Bebelo e outras personagens surgem como figuras heroicas que articulam o arcaico e o moderno, o ambíguo e o profundamente humano, evocando as vozes de Aquiles, Ulisses, Agamémnon ou Ajax e, simultaneamente, superando-as pela densidade moral e existencial com que são investidas.

A leitura atenta de documentos como os *cadernos de leitura* de Guimarães Rosa, entre os quais se destaca o volume intitulado *Dante, Homero, La Fontaine, e o Diário de Paris* evidencia uma apropriação refletida e consciente dos textos clássicos. Rosa regista, em anotações datadas de outubro e novembro de mil novecentos e cinquenta, a leitura sequencial da *Ilíada* e da *Odisseia*. Este gesto revela mais do que um interesse erudito; manifesta uma busca por estruturas narrativas arquetípicas e por modelos de humanidade suscetíveis de serem transplantados, reinterpretados e transfigurados em novo cenário simbólico. Tal como observa Cristina Vieira, o projeto literário de Rosa orienta-se no sentido de criar personagens que, embora profundamente enraizadas no solo brasileiro, exprimem “os grandes conflitos da alma humana na linguagem dos mitos” (Vieira, 2008, p. 57).

O diálogo entre Guimarães Rosa e Homero encontra, por conseguinte, terreno fértil naquilo que Northrop Frye identificava como os padrões cíclicos da literatura: “os grandes mitos reaparecem não porque são imitados diretamente, mas porque estão inscritos nas estruturas fundamentais da

narrativa” (Frye, 1957, p. 27). Rosa, neste enquadramento, afasta-se de qualquer tentativa de atualização homérica em moldes neoclássicos e opta por reinscrever o épico num registo simultaneamente popular, oral e metafísico. A ambição do romance rosiano, sobretudo em *Grande Sertão: Veredas*, consiste em confrontar o caos do sertão com os grandes temas da Antiguidade o destino, a honra, o medo, a glória, o amor e a morte e, através deste gesto, inscrever a cultura brasileira no plano simbólico universal.

Este capítulo propõe, assim, investigar os pontos de contacto entre Guimarães Rosa e Homero, articulando os traços épicos e trágicos da narrativa rosiana com os modelos clássicos da Antiguidade grega. A partir da leitura dos *cadernos de estudo* de Rosa, das correspondências entre personagens e das estruturas simbólicas partilhadas, busca-se evidenciar de que forma o épico sertanejo se constrói como algo que transcende o regionalismo e se configura como uma verdadeira epopeia moderna, capaz de reinscrever o Brasil no horizonte arquetípico dos grandes mitos da humanidade.

3.1. O interesse de Rosa pelos clássicos

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 1908, e formou-se em Medicina em Belo Horizonte, profissão que exerceu brevemente antes de se dedicar à carreira diplomática. Desde cedo, demonstrou interesse por línguas estrangeiras, mitologia, filosofia e literatura — campos que viriam a constituir o alicerce erudito da sua obra. Como destaca Antonio Candido (1993), Rosa foi um autor singular, dotado de uma “imaginação criadora aliada a uma consciência técnica rigorosa”, capaz de transformar o sertão mineiro num palco de experimentações linguísticas e metafísicas. A sua passagem pelo Itamaraty, com estadias na Alemanha e na Colômbia, intensificou o contacto com as literaturas clássica e moderna europeias, bem como com teorias linguísticas e filosóficas que influenciaram a construção de uma obra profundamente híbrida, na qual convivem a tradição oral brasileira e a especulação filosófica ocidental.

Segundo Alfredo Bosi (1994), Guimarães Rosa pode ser lido apenas como um renovador da linguagem ou um regionalista inovador: ele é, sobretudo, um pensador da condição humana, que escolheu como território simbólico o sertão, não por exotismo, mas por reconhecer ali uma forma extrema de existência. Ao transformar o sertão em categoria poética e ontológica, Rosa promove uma fusão entre o telúrico e o mítico, entre o local e o arquetípico. Bosi observa que “o sertão de Rosa é ao mesmo tempo chão e transcendência”, pois nele se desenrolam dilemas éticos, confrontos espirituais e travessias interiores que remetem às grandes epopeias da humanidade. Esta concepção é especialmente relevante para compreender o modo como Rosa se apropriou da tradição homérica: não como repertório temático, mas como matriz simbólica, cujas figuras — como Ulisses, Aquiles ou Agamémnon — reaparecem transfiguradas na voz de Riobaldo, na renúncia de Diadorim ou na ambição trágica de Hermógenes.

Antonio Candido, em seu ensaio “O homem dos avessos” (1993), sublinha que Rosa via a linguagem como destino, e não apenas como instrumento. Essa afirmação lança luz sobre o carácter

iniciático da escrita rosiana, em que narrar é sempre um modo de existir e de interrogar o mundo. Para Candido, a grandeza do autor reside justamente na capacidade de transformar a experiência particular em epifania universal, e de utilizar o português brasileiro — com suas modulações regionais, arcaísmos, invenções lexicais e sintáticas — como meio de recriar a complexidade da alma humana. É nesse ponto que o diálogo com Homero ganha densidade: o herói que narra, em Rosa, não canta sua glória, mas busca, hesita, vacila. Assim, a linguagem do sertão, com toda a sua opacidade e musicalidade, torna-se o lugar onde se inscreve o conflito trágico da existência.

Guimarães Rosa, leitor precoce dos clássicos desde a adolescência, cultivou uma relação continuada com Homero, Dante, Goethe, La Fontaine, entre outros. Seus cadernos de leitura e o *Diário de Paris* comprovam esse convívio atento e profundo com a tradição literária ocidental, que ele assimilou com independência crítica. Ao escrever *Grande Sertão: Veredas*, Rosa não pretendeu imitar a epopeia, mas reescrevê-la desde o avesso, criando uma narrativa em que o herói não é exaltado por seus feitos, mas examinado por sua interioridade. Como reconhece Alfredo Bosi, o autor mineiro “despoja o herói da armadura triunfante” e o devolve à condição de homem, lançando-o num mundo sem garantias transcendentais, onde a dúvida se torna o motor da travessia. Nesse sentido, Rosa ultrapassa o regionalismo e inscreve sua obra no horizonte maior da literatura universal, ao construir, nas veredas do sertão, uma verdadeira pedagogia da incerteza.

Essa pedagogia, que atravessa toda a obra rosiana, faz do herói sertanejo uma figura inédita na literatura de língua portuguesa: nem o caudilho viril da tradição modernista, nem o camponês resignado do romance social. O que Rosa nos oferece é um herói hesitante, melancólico, fragmentado — um sujeito em devir, que fala para compreender e caminha sem a promessa da chegada. Como observa Candido, há em Rosa uma “ética da escuta”, em que a grandeza do personagem não se mede pela capacidade de ação, mas pela disposição para o espanto, para a perda, para a dúvida. Esse herói, radicalmente moderno, atualiza o épico ao colocá-lo em confronto com a crise do sentido, com o silêncio de Deus e com o peso de um mundo sem absolutos. É por isso que a obra de Rosa, como mostram Bosi e Candido, não se limita a representar o sertão, mas o reinventa como palco simbólico de uma nova antropologia poética — aquela que vê no herói não o que domina, mas o que escuta; não o que vence, mas o que persiste.

Entre os documentos que evidenciam de forma mais eloquente a interlocução entre Guimarães Rosa e a tradição clássica, destaca-se o estudo de Ana Luiza Martins Costa (1997), que se debruça sobre os cadernos de leitura do autor. A investigadora demonstra que Rosa dedicou quase metade de um dos cadernos à obra de Homero, distribuindo trinta e três páginas à *Ilíada* e apenas duas à *Odisseia*, a partir de traduções em inglês e alemão. Tal assimetria revela uma inclinação mais pronunciada pelo universo trágico da cólera e da glória, em detrimento da errância e do regresso.

Além das transcrições e comentários, os cadernos revelam também momentos de síntese poética e reflexiva. Numa das edições consultadas, Rosa inscreveu uma epígrafe que distingue simbolicamente os dois poemas: “A *Ilíada* é uma pirâmide monolítica [...] A *Odisseia* é uma rocha ciclópica [...]” (apud Costa, 1997, p. 184). A imagem mineral, que conjuga solidez e fluidez, serve como

metáfora das forças narrativas e espirituais de cada obra, e permite perceber a apropriação simbólica que Rosa opera dos épicos, transfigurando-os na tessitura do sertão.

O contacto de Rosa com os textos homéricos não se traduz em simples alusões formais, mas numa reelaboração estética profunda. As epopeias gregas são reinterpretadas na linguagem sertaneja, atravessadas por um léxico singular e por estruturas narrativas que desafiam a linearidade. O herói rosiano deixa de ser celebrado pelo canto de terceiros e assume a própria voz, convertendo-se em narrador das suas perplexidades e hesitações. A heroicidade, nesse contexto, não se baseia em façanhas militares, mas em experiências limiares de dúvida, memória e perda.

A partir desse interesse de Rosa por clássico, foi encontrado vinte e cinco cadernos que integram o arquivo pessoal do autor, organizados com anotações sobre diversas áreas do saber, revelam uma vontade de síntese e um desejo de entendimento profundo do mundo. Entre eles, o intitulado *Dante, Homero, La Fontaine* apresenta-se como um instrumento interpretativo essencial. Nele, observa-se um esforço metódico de absorção de conteúdos arquetípicos e filosóficos, articulados com os materiais que informam a obra rosiana.

O interesse particular por Homero manifesta-se não apenas na quantidade de páginas dedicadas, mas na forma como Rosa traduz esses conteúdos para o imaginário sertanejo. A distinção entre os dois tipos de herói o da cólera e o do regresso encontra eco nas personagens principais de *Grande Sertão: Veredas*, como Riobaldo e Diadorim. Ambos empreendem jornadas interiores marcadas por dilemas éticos e vivências espirituais, deslocando o heroísmo da exterioridade bélica para o terreno íntimo da consciência.

O universo de Rosa não se estrutura a partir de um cosmos ordenado por divindades, mas sim de uma realidade permeada por ambiguidades e lacunas ontológicas. É neste espaço que a dimensão trágica do herói se manifesta com mais intensidade, exigindo do sujeito uma entrega constante ao enigma da existência. Os personagens não se movem em função de ideais transcendentais, mas de forças contraditórias que os interpelam e transformam.

A recepção criativa de Rosa da tradição clássica não implica, portanto, um exercício de erudição ou uma reverência passiva ao cânone. O que se verifica é uma operação de ressignificação radical, em que os grandes modelos da literatura ocidental são relidos a partir da oralidade brasileira, da experiência do sertão e da linguagem como espaço de reinvenção simbólica. Se o épico grego narrava a glória dos heróis em versos métricos, Rosa propõe uma epopeia onde a glória é substituída pela escuta, pelo espanto e pelo silêncio.

A distinção entre os modos de heroísmo formulada por Rosa entre o impulso destrutivo e o caminho errante permite compreender como o sertão funciona como equivalente simbólico dos campos de batalha e das ilhas encantadas da literatura homérica. Como sublinha Cristina Vieira

(2008, p. 57), os personagens de Rosa “encarnam os grandes conflitos da alma humana na linguagem dos mitos”, afirmando-se como mediações entre o solo brasileiro e o horizonte arquetípico.

A leitura das epopeias por Rosa não se limita ao registo intelectual, mas integra um projeto literário mais vasto, em que o herói contemporâneo surge como figura dividida, aberta à dúvida e ao desejo de reconciliação. O *Diário de Paris* documenta esse momento de intensa imersão nos textos clássicos, entre 1950 e 1951, sugerindo que os épicos homéricos foram decisivos para o amadurecimento do seu projeto narrativo, que culminaria em *Grande Sertão: Veredas*.

Em contos anteriores, como “Minha Gente”, já se nota a presença da tradição épica, mesmo que ainda de forma embrionária. Com o tempo, Rosa refina o seu uso da mitologia, distribuindo traços homéricos por personagens como Riobaldo, cujo percurso existencial se aproxima do de Ulisses, e Diadorim, que remete à nobreza trágica de figuras como Aquiles ou Pátroclo. Hermógenes, por sua vez, aproxima-se da figura de Agamémnon, na sua dimensão de poder arbitrário.

Personagens como Zé Bebelo ou Joca Ramiro evocam também heróis clássicos, cujas trajetórias oscilam entre ambição, sabedoria e sacrifício. Mesmo personagens secundários demonstram ressonâncias arquetípicas, conferindo densidade simbólica ao universo ficcional. É nesse tecido narrativo, simultaneamente regional e universal, que Rosa constrói uma nova poética do herói.

A literatura rosiana opera, assim, como interface entre o particular e o universal. O sertão é território mítico, onde se desenrolam os grandes dilemas da humanidade. José Miguel Wisnik (1989) argumenta que Rosa transcende o regionalismo ao criar um universo simbólico de dimensão global, enquanto Antonio Candido (1965) vê no sertão uma metáfora transformadora da condição humana. A aproximação à epopeia homérica, portanto, não decorre de uma analogia superficial, mas da partilha de uma matriz simbólica comum.

É importante, contudo, reconhecer que os documentos disponíveis não permitem traçar com exatidão toda a extensão da presença homérica na obra rosiana. Os indícios, ainda que numerosos, exigem interpretações cuidadosas e abertas à complexidade do gesto literário. A relação entre Rosa e os clássicos é mediada por uma poética da transfiguração, e não por um desejo de fidelidade mimética.

O estudo de Cristina Vieira (2008) ajuda a compreender esse processo, ao investigar os mecanismos que presidem à construção de personagens no romance. Através da articulação entre aspectos sociais, simbólicos e narrativos, Vieira mostra como Rosa inscreve figuras masculinas que sintetizam o enraizamento no sertão com uma abertura às inquietações universais da alma humana. É esta dialética que permite à sua literatura operar como travessia entre mundos.

Por fim, a contribuição de Guimarães Rosa situa-se no cruzamento entre tradição e reinvenção. A epopeia clássica é reencenada sob novas vestes, e o herói trágico é reinventado como homem comum, que caminha entre enigmas. É na dúvida, na escuta e na resistência que se inscreve o seu heroísmo. O sertão, nesse quadro, não é apenas um espaço físico, mas a morada simbólica de um novo mito aquele em que o homem, diante da imensidão, tenta nomear o indizível.

3.2. Paralelos diretos entre personagens

Ao longo das 33 páginas da secção dedicada à *Iliada* nos *cadernos de leitura* de Guimarães Rosa, observa-se, como assinala Ana Luiza Martins Costa (1997), uma clara ênfase nas imagens de combate, glória e morte. Rosa se limita a transcrever excertos do texto homérico, anota comentários e impressões que revelam uma meditação persistente sobre o ethos do herói épico, marcado por traços como na lealdade, no orgulho, na coragem, na fama e no destino trágico. Este exercício de leitura não se restringe a uma receção passiva ou erudita: trata-se, antes, de um verdadeiro processo de assimilação simbólica, através do qual Rosa reelabora os arquétipos da Antiguidade no contexto específico do sertão brasileiro. Um dos exemplos mais eloquentes desta operação encontra-se na personagem Joãozinho Bem-Bem, do conto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, pertencente a *Sagarana*. A seu discurso, impregnada de uma ética do reconhecimento e da honra, reproduz quase literalmente um excerto do Canto X da *Iliada*.

A presente dissertação opta por utilizar, em determinados trechos, a tradução inglesa da *Odisseia* de Homero, conforme registrada por Guimarães Rosa em seus cadernos de leitura. Tal escolha se justifica pelo fato de que Rosa teve contacto direto com esta versão durante o período de gestação de sua obra literária, como demonstra o levantamento exaustivo operado por Ana Luiza Martins Costa (1997). Em particular, destaca-se a apropriação criativa de passagens homéricas por Rosa, como o discurso atribuído a Ulisses: “My lord Diomedes,” said bold and excellent Ulysses, “there is no need for you to praise me or to blame me, for you are speaking to men who know me well...” transposto para o universo sertanejo com deslocamento de forma, mas preservação de densidade simbólica (Homero apud Costa, 1997, p. 187). A decisão metodológica de citar essa tradução específica visa, portanto, respeitar a fonte textual com a qual o autor brasileiro efetivamente dialogou, oferecendo uma base mais rigorosa para a análise intertextual entre os épicos gregos e *Grande Sertão: Veredas*. Este fragmento expressa a autoconsciência do herói diante dos seus pares e a autoridade que não precisa de legitimação exterior. A versão rosiana deste *ethos* épico assume uma forma mais contida, mas igualmente densa de significado: “Prosa minha não carece de contar, companheiro, que todo o mundo já sabe” (*Primeiras Estórias*, Rosa, 1962. pg 67). Esta frase, dita com o tom lacónico típico das personagens rosianas, não deixa de convocar uma mesma lógica de reconhecimento comunitário, em que o prestígio e a identidade do herói se sustentam numa rede de memória partilhada e de respeito mútuo.

Neste processo de transposição, Guimarães Rosa opera uma síntese notável entre o arcaico e o moderno, entre o épico e o regional, atribuindo ao jagunço sertanejo uma estatura simbólica que o aproxima das grandes figuras da literatura ocidental. A intertextualidade que se verifica na sua

obra não assume a forma de citação ornamentada ou gratuita, mas antes a de um gesto poético e filosófico profundo, que coloca o sertão em diálogo com as margens do Escamandro, cenário simbólico onde também se inscrevem dilemas de honra, morte e destino. Ao reinscrever o universo sertanejo no horizonte dos mitos clássicos, Rosa reafirma o poder da literatura como meio de reativação de matrizes arquetípicas, capaz de fazer reverberar os antigos mitos em novas paisagens humanas. Assim, a glória já não é cantada por aedos gregos, mas ressoa no silêncio tenso de um herói sertanejo que, mesmo calado, é reconhecido pela sua comunidade e pela sua história.

A operação intertextual empreendida por Guimarães Rosa ultrapassa o território das alusões discretas ou da colagem erudita. Trata-se de uma assimilação criativa, que absorve e transforma os valores e as tensões próprias do herói homérico, redesenhando-os no corpo, na fala e no imaginário simbólico do sertão. Quando um jagunço como Joãozinho Bem-Bem enuncia, num tom direto e lacónico, a frase “Prosa minha carece de contar, companheiro, que todo o mundo já sabe” (Rosa, 1956, p. 73), ouvimos um eco de Ulisses – um eco transfigurado, mas ainda pulsante. Nesse gesto, observa-se uma rerepresentação ativa da herança épica, condensada numa linguagem sintética que carrega uma atitude ética diante da vida. A consciência de si, mesmo despojada de ornamento retórico, preserva a dignidade do herói que conhece o próprio valor, à semelhança de Ulisses que, na tradução inglesa lida por Rosa, declara: “My lord Diomedes,” said bold and excellent Ulysses, “there is no need for you to praise me or to blame me, for you are speaking to men who know me well...” (Homero apud Costa, 1997, p. 187).

A transposição operada por Rosa constitui uma forma de reescrita cultural que reformula o cânone à luz de uma realidade outra, forjando uma ponte entre a altivez do herói grego e a oralidade do jagunço brasileiro. A adaptação da grandeza clássica à linguagem das veredas revela um gesto que entrelaça tradição e invenção, cultura letrada e saber popular, centro simbólico e margem histórica. A literatura rosiana ergue-se, assim, como um campo de fricção produtiva, onde o que parece simples revela camadas arcaicas e onde a fala rude do sertão ressoa com ecos da memória mítica da humanidade. A voz do jagunço, de aparência espontânea, guarda a vibração antiga dos aedos, embora filtrada por uma linguagem marcada por ritmos brasileiros, torções sintáticas e invenções lexicais.

Guimarães Rosa inscreve, nesse gesto, a epopeia sertaneja no território do mito universal. A coragem, a honra e a autoconsciência traços centrais do herói grego reaparecem revestidos de pó, suor e hesitação, no corpo de homens como Riobaldo, Zé Bebelo e Joãozinho Bem-Bem. A grandeza não se constrói por conquista, e sim pela travessia simbólica: o sertão converte-se em espaço de elevação ética, onde a rusticidade convive com uma espiritualidade enigmática. Rosa reforma os paradigmas heroicos, substituindo o centro eurocêntrico por um ponto de vista marginal que irradia universalidade. A oralidade, o saber intuitivo e a experiência concreta adquirem força simbólica capaz de reinscrever o herói num novo campo de significações não como antítese do épico, mas como sua reconfiguração criativa.

O contacto intensificado de Rosa com a *Ilíada*, documentado nos anos que antecedem a terceira edição de *Sagarana*, revela um período de elaboração mais sistemática da sua ética narrativa. Ana Luiza Martins Costa (1997) observa que Rosa associa diretamente o conto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” ao Canto XXI da *Ilíada*, centrado na aristeia de Aquiles momento de culminação da potência guerreira do herói. Neste paralelismo, a glória mítica do combate é reconvertida em expressão de uma fidelidade ética profundamente singular. O duelo, na lógica rosiana, representa menos um embate físico do que uma afirmação de valores íntimos e silenciosos. A palavra dada vale como destino, e a morte no sertão ganha o mesmo estatuto ritual que a morte no campo de batalha grego: ambas se inscrevem no horizonte da honra e do sacrifício.

Ao comparar os heróis rosianos com as figuras arquetípicas da epopeia, percebe-se que Rosa atua sobre os modelos clássicos com liberdade inventiva e densidade simbólica. A influência homérica não se limita a estruturas narrativas ou traços de personagem: abrange a dimensão estilística, ética e metafísica da linguagem. O autor mineiro não reproduz Homero recria-o com os instrumentos da sua língua, do seu tempo e da sua paisagem interior. O jagunço rosiano articula brutalidade e transcendência, palavra rude e busca de sentido, compondo um tipo de heroísmo onde a glória cede lugar à escuta, e o combate se opera dentro do próprio sujeito. A epopeia reinventa-se em forma de vereda: tortuosa, fragmentada, mas intensamente reveladora.

A análise da construção das personagens de *Grande Sertão: Veredas* à luz da tradição épica revela não apenas paralelismos temáticos, mas um gesto de reconfiguração estrutural que inscreve o sertão como espaço arquetípico. As figuras que emergem da narrativa de Rosa – Riobaldo, Diadorim, Zé Bebelo, entre outras não retomam os heróis gregos como modelos fixos, mas dialogam com os seus traços essenciais, transportando-os para um terreno onde a linguagem hesita e o sentido se constrói em travessia. O percurso do jagunço-narrador, marcado por embates interiores, pactos espirituais e uma busca obstinada por sentido, remete a uma forma de heroísmo que incorpora a dúvida como motor da ação, algo que ressoa com os dilemas vividos por personagens como Ulisses, cuja astúcia se confunde com ambivalência moral.

Nesse quadro, a função simbólica do herói deixa de ser regulada apenas por feitos exteriores e adquire uma densidade ética e filosófica, na medida em que o sujeito enfrenta, para além da guerra ou da vingança, o enigma da linguagem, do mal e do desejo. Rosa opera, assim, uma operação de deslocamento da épica: em lugar da gesta gloriosa, propõe a errância reflexiva; em vez da intervenção divina, sugere o silêncio e a ausência como forças estruturantes. Como observa Alfredo Bosi (1994), o autor mineiro compreendeu o romance como espaço de uma “dialética entre o peso da experiência e a leveza da linguagem”, construindo figuras que carregam o ethos do trágico sem precisar repetir as formas do passado.

A figura de Riobaldo sintetiza esse desvio: chefe de jagunços e homem de fé vacilante, filósofo sertanejo e amante silencioso, ele manifesta uma consciência em perpétua oscilação, que desafia as fronteiras entre heroísmo e desamparo. Ao invés de consolidar um modelo de virilidade inabalável, Riobaldo revela-se como alguém que pensa e sofre o mundo com intensidade, que escuta e

fala como quem busca, sem cessar, um nome possível para a dor e para o amor. Esse sujeito narrador reatualiza o herói arcaico no modo como narra: ao escolher contar, ele transforma a lembrança em forma, a hesitação em método, o sertão em linguagem. Nessa operação, reencontramos, transfigurados, os traços dos heróis homéricos não como moldes fixos, mas como potências simbólicas recriadas na escuta do tempo e da terra.

A singularidade do projeto rosiano reside, portanto, na capacidade de tensionar tradição e invenção. Ao reler os mitos fundadores da literatura ocidental através do filtro do sertão, Rosa recusa tanto o mimetismo quanto a ruptura total. Ele evita a cópia, recusa a negação: transforma. A familiaridade com os clássicos não compromete sua reinvenção criativa. Como afirma Antonio Candido (1994), a grande literatura brasileira do século XX se realiza na articulação entre o local e o universal. *Grande Sertão: Veredas* encarna essa convergência com notável intensidade, em que a vereda do jagunço encontra os caminhos de Aquiles, Ulisses ou Enéias não por geografia ou tempo, mas por densidade simbólica e espessura ética.

A comparação entre os mundos de Rosa e de Homero deve ir além da busca por espelhos: trata-se de perceber ressonâncias. A epopeia sertaneja evita repetir a forma da épica antiga; contamina-a, desloca-a, faz com que vibre em outro tom. Surge, assim, uma escuta cruzada entre tradições distintas, conduzida por uma linguagem que desafia a linearidade e por personagens que se constroem no entrelugar da ação e da dúvida. Enquanto Ulisses retorna para casa e Aquiles persegue a glória, Riobaldo permanece em travessia rumo ao próprio coração, às palavras por dizer, às verdades que recusam fixar-se em nome.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão. Assim, posso explicar ao senhor: o correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem (Rosa, 1956, p. 109).

Esta passagem cristaliza o *ethos* do herói rosiano: a consciência da mutabilidade da condição humana, a aceitação da incerteza como parte da existência e a necessidade de coragem não apenas para combater, mas para continuar a viver e a narrar. Diferentemente do herói homérico, cuja ação se ancora em valores estáveis e num cosmos regido por deuses, Riobaldo move-se num universo ético fragmentado, onde o bem e o mal não são absolutos, e onde cada escolha se torna, simultaneamente, ato e interrogação.

Neste sentido, Rosa não apenas reinventa o arquétipo do herói: transforma-o em figura de pensamento, em imagem da condição humana em estado de travessia. O herói das veredas é aquele que, como Ulisses, caminha, perde-se, regressa, mas carrega, como Aquiles, a consciência da sua vulnerabilidade e do preço da sua força. E, no entanto, é singularmente brasileiro, sertanejo, marcado pela linguagem incerta e pela terra áspera, que, mais do que cenário, é instância formadora da alma.

Riobaldo é, talvez, a figura mais próxima de Ulisses dentro do universo rosiano. Assim como o herói da *Odisseia*, Riobaldo reconstrói a sua trajetória retrospectivamente, por meio de uma extensa narração marcada por digressões, hesitações, retornos e interrogações — uma verdadeira jornada pela memória e pela linguagem. Ambos são personagens cuja heroicidade se opera não apenas nos actos, mas na forma como os interpretam e os reelaboram discursivamente. A astúcia, a oratória, a hesitação perante a violência e a capacidade de se reinventar face às adversidades colocam Riobaldo na linhagem dos heróis da inteligência, da prudência e da estratégia. Como Ulisses, não é o mais forte fisicamente, mas é talvez o mais complexo espiritualmente. A sua força reside na palavra, e não no braço.

Esta força discursiva revela-se na própria tessitura do romance, onde Riobaldo, na condição de narrador, conduz o leitor por uma vereda labiríntica de pensamento, emoção e reflexão. O seu discurso é fragmentado, por vezes elíptico, por vezes filosófico, e nele o herói vai-se construindo na medida em que fala, como se a linguagem fosse o seu verdadeiro campo de batalha. “O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem” (Rosa, 1956, p. 66). Esta célebre passagem evidencia o tipo de sabedoria que Riobaldo encarna: não uma verdade absoluta, mas uma consciência aguda da impermanência e da complexidade da vida.

Ulisses, ao longo da sua errância, também narra, seja aos peaces, seja a si próprio e, com isso, transforma a memória em estratégia de sobrevivência. O mesmo ocorre com Riobaldo: narrar é o seu modo de resistir ao esquecimento, de negociar com o trauma e de buscar sentido na experiência vivida. A palavra torna-se, assim, instrumento de salvação e de criação de identidade. Ao narrar, Riobaldo não apenas revive o passado: reinscreve-se nele, confere-lhe espessura ética e existencial, e transforma o ato narrativo num verdadeiro rito de iniciação.

A semelhança com Ulisses não está apenas na estrutura da narrativa ou na função da memória. Ambos os heróis vivem em constante tensão com o sagrado. Ulisses enfrenta a cólera dos deuses e a ambivalência do destino; Riobaldo debate-se com o diabo e com a dúvida teológica sobre o bem e o mal. Mas se o herói homérico navega por mares encantados, o herói rosiano caminha pelas veredas do sertão espaço igualmente repleto de perigos, enigmas e revelações. Ambos, contudo, terminam as suas jornadas sem terem, no entanto, respostas definitivas, mas com uma sabedoria feita de dúvida e persistência.

Desta forma, Riobaldo pode ser lido como um Ulisses sertanejo, cuja astúcia é verbal, cuja arma é o discurso, e cuja jornada é interior. Ao reinventar o arquétipo do herói da errância e da palavra, Guimarães Rosa inscreve o sertão num mapa simbólico universal, onde as grandes travessias humanas da dor, do desejo e do destino se fazem ouvir através de uma língua reinventada, ora barroca, ora popular, mas sempre profundamente poética.

Como afirma Richard Buxton (2004), ao comentar a singularidade do herói homérico:

Ulisses é o herói da *mêtis*, da astúcia e da palavra habilidosa, e não apenas da bravura. Sua coragem está tanto na resistência quanto na persuasão; sua vitória, muitas vezes, não se dá pela força direta, mas pela capacidade de manipular, ocultar, adiar, enganar. Ele é o herói da multiplicidade, da identidade fluida e da mente estrategista (Buxton, 2004, p. 121).

A qualidade apontada é igualmente visível em Riobaldo, cuja atuação como jagunço se constrói muito mais pela inteligência emocional, pela observação e pela articulação cuidadosa da linguagem do que pelo confronto direto. Os embates mais decisivos se dão no campo da moral, do pensamento e da palavra, como nesta passagem reveladora, Riobaldo reflete sobre como o jogo da astúcia se impõe como forma de sobrevivência:

A gente tem de saber o meio de tudo. Comandado eu fui, depois fui comandante. Um homem se ajeita. O senhor, por exemplo, nem imagina o que é precisar se fingir de fraco, para poder ser forte. [...] O que vale é o manejo. Não é não? Mais do que o valentismo. Correr não é covardia. Covarde é o que não pensa (Rosa, 1956, p. 176).

Neste excerto, Guimarães Rosa explicita uma das dimensões centrais do *ethos* de Riobaldo: a valorização da inteligência estratégica sobre a força bruta. A habilidade de “se fingir de fraco para ser forte” evoca diretamente a lógica da *mêtis* grega, esta forma de sabedoria prática e astuciosa que compreende a astúcia como um modo legítimo e muitas vezes superior de heroísmo. O herói, aqui, não se define pela impulsividade da coragem física, mas pela sagacidade daquele que pensa antes de agir, que reconhece a complexidade da existência como uma rede de forças ocultas, ins-táveis, por vezes contraditórias.

Assim, ao criar Riobaldo, Rosa inscreve na literatura brasileira uma figura heroica simultaneamente sertaneja e arquetípica, enraizada no chão agreste das veredas e, ao mesmo tempo, em diálogo com os grandes modelos da tradição clássica. Através do seu discurso sinuoso, da sua constante errância e das suas reflexões existenciais, Riobaldo encarna uma forma de heroísmo profundamente moderna, ainda que ressoando ecos antigos, como o de Ulisses, herói da astúcia, da palavra e da memória. Tal como Ulisses, Riobaldo sobrevive não apenas pela força dos braços, mas sobretudo pela capacidade de compreender, narrar e nomear a sua travessia.

Diadorim, por sua vez, assume contornos trágicos que o aproximam de figuras como Aquiles e Pátroclo. O seu heroísmo é indissociável do sacrifício e do segredo, elementos que o envolvem desde a primeira aparição. A coragem combativa de Diadorim remete à impetuosidade de Aquiles herói da cólera e da excelência guerreira, enquanto a sua ligação afectiva com Riobaldo evoca o vínculo entre Aquiles e Pátroclo: uma amizade ambígua, profunda, silenciosamente amorosa, que transforma ambos os sujeitos. Tal como Pátroclo desperta em Aquiles a consciência plena da perda e da dor, é Diadorim quem inaugura em Riobaldo uma nova percepção do amor, do luto e da transcendência. A sua morte não é apenas um clímax trágico: é um rasgo ontológico, a quebra definitiva do mundo conhecido, que obriga o narrador a reconstruir-se e a reconstruir a própria linguagem.

Ao longo do romance, a figura de Diadorim é envolta numa ambiguidade deliberada: é companheiro de armas, camarada fiel, confidente íntimo, mas também é ausência, silêncio e enigma. A

sua bravura no campo de batalha não eclipsa a contenção afectiva, a recusa sistemática em nomear o próprio desejo. Esta duplicidade é a chave da sua força simbólica e da sua dimensão trágica. Há em Diadorim uma nobreza discreta, uma dignidade silenciosa que apenas se revela em plenitude na sua morte momento que desvela tanto a verdade identitária quanto a fragilidade do mundo ético que sustentava Riobaldo.

Como observa Simone Weil (2002), na sua leitura da *Iliada*, “a verdadeira grandeza da *Iliada* está em mostrar que a força, por mais gloriosa que seja, destrói tudo, inclusive aquilo que ama” (p. 19). Diadorim corporiza este paradoxo: é simultaneamente guerreiro e vítima, presença luminosa e ausência inaugural, cuja perda funda o sentido da narrativa e transforma Riobaldo de jagunço em narrador, de combatente em testemunha. Na sua figura, a heroicidade assume a forma da renúncia e do sacrifício, revelando que, no sertão de Rosa, o épico e o trágico se entrelaçam na tessitura da alma humana.

A força de Diadorim é sentida menos por gestos grandiosos do que pela constância e silêncio. Riobaldo reconhece-a retrospectivamente, como quem contempla algo sagrado e perdido:

Diadorim era pessoa diferente. Feito de raiz e flor. Eu nunca pude saber dele direito. Ele era no misterioso. Mas me acompanhava. Era meu companheiro, meu igual, meu irmão, meu amigo. Mas também não era só isso. [...] Diadorim me valia mais que os outros homens todos. E valia mais, ainda, por aquilo que eu não compreendia. Por aquilo que me doía e me alegrava. [...] No relembra, é como se tudo fosse sombra de uma luz que eu nunca alcancei. Diadorim era o meu segredo e o meu espelho. O que me fazia ser outro, e me fazia ser eu mesmo (Rosa, 1956, p. 256).

Ao descobrir a verdadeira identidade e, portanto, a dimensão inominável do amor que sentia, Riobaldo vê-se lançado num abismo simbólico. A morte de Diadorim não é apenas a perda de um companheiro de guerra, mas a ruína de uma possibilidade de plenitude que o sertão, com a sua dureza e os seus códigos, não pôde permitir. Ele confessa, com dor:

Diadorim morreu. No fim da luta, no geral da guerra. Fincaram-lhe o punhal no peito. [...] E o que foi que eu soube? Que Diadorim era mulher. [...] Com isso me despedaçou. Tudo, todos os dias, depois, desfeitos ficaram. O sertão ficou outro. Eu fiquei outro. E, ao mesmo tempo, tudo como dantes. Só que eu não estava mais inteiro. Diadorim, meu amigo, meu companheiro, meu amor – era mulher. E eu, sem saber, sem poder saber, sem querer saber, tinha amado, combatido, sofrido, ao lado de um mistério. [...] Aquilo me atravessou o peito. Foi como se o mundo se desabasse sem barulho. E ficou o vazio. E a lembrança. E a dor (Rosa, 1956, p. 432).

A revelação final da identidade de Diadorim não dissolve o enigma que atravessa a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*; pelo contrário, intensifica-o. O amor de Riobaldo era verdadeiro, mas nunca confessado; era puro, mas interdito; era possível, mas irremediavelmente perdido. Diadorim, tal como Pátroclo na *Iliada*, é o sacrificado que torna visível a alma do herói sobrevivente. E Riobaldo, por sua vez, como Aquiles, só encontra a plenitude de si próprio no momento em que a perda irrompe de forma trágica. A dor transforma-se, aqui, em instrumento de conhecimento e em impulso narrativo.

Esta configuração trágica, em que a força conduz à ruína e a coragem não resguarda contra a perda, confere à figura de Diadorim uma singularidade ímpar no panorama literário brasileiro. Ao morrer, Diadorim ilumina o sertão com a força de uma ausência que se converte em mito. É sobre esta ausência que a narrativa se ancora; e é a partir dela que tanto Riobaldo quanto o leitor são conduzido à travessia do verdadeiro sertão: o da alma, da culpa, do desejo e da finitude.

Num cenário de tensões e forças em conflito, emerge a figura de Hermógenes — personagem de contornos duros e inquietantes — que funciona como o grande antagonista da narrativa. Hermógenes, ao contrário de Riobaldo e Diadorim, não está vinculado à dúvida ou à interioridade. Representa, antes, a face sombria da liderança violenta, uma força de destruição fria e calculada. A sua configuração aproxima-se, de maneira significativa, do arquétipo de Agamémnon: o líder grego cuja autoridade se funda na imposição e cuja lógica de comando está marcada por escolhas morais profundamente ambíguas.

Tal como Agamémnon, que sacrifica a própria filha, Ifigénia, em nome da vitória militar e desencadeia com isso uma série de tragédias pessoais e coletivas, Hermógenes simboliza a degradação ética do poder e a corrupção da guerra. Age por estratégia e crueldade, sem escrúpulos nem hesitação, sendo responsável por rompimentos, traições e assassinatos. Ao construir esta figura, Guimarães Rosa não o faz de modo isento: Hermógenes é apresentado por Riobaldo com um misto de repulsa e inquietação ontológica. A sua fama precede a sua presença, e o seu nome é quase sempre acompanhado de um mal-estar difuso, que transcende o plano do factual. Em dado momento, Riobaldo afirma:

“Hermógenes era homem para ser temido por qualquer um. Era mau e o mau dele parecia não vir só dele, mas de fora, de longe, de um outro lugar. [...] Hermógenes era demônio sem precisar do diabo” (Rosa, 1956, p. 193).

A percepção de que Hermógenes ultrapassa os limites do humano e encarna uma maldade que “vem de fora” por excede o indivíduo e se aproximar de uma força impessoal e difusa — intensifica o seu papel simbólico na estrutura de *Grande Sertão: Veredas*. Hermógenes não se limita a ser um antagonista circunstancial; ele configura-se como uma presença arquetípica, um agente do caos que opera segundo uma lógica de destruição absoluta. Desde o início, Riobaldo o descreve com um misto de repulsa e temor: “Hermógenes era homem malvado, de muito. De maus modos. De maus olhos. A gente dava-se conta, ele já estava mandando matança” (Rosa, 1956, p. 212). Esta descrição sublinha não apenas a sua crueldade, mas a sua capacidade de desestabilizar o mundo ético da narrativa. Tal como Agamémnon, na *Iliada* ou nas tragédias posteriores, Hermógenes atua em nome de uma racionalidade de poder que sacrifica tudo afetos, alianças, inocência para a operação de uma autoridade destrutiva. Se Agamémnon sacrifica Ifigénia pela vitória militar, Hermógenes está disposto a pactuar com o mal para dominar o sertão. A sua figura torna-se, assim, o catalisador do mal e da degradação ética no romance.

A dúvida de Riobaldo sobre a natureza do seu próprio destino está inexoravelmente ligada à necessidade de derrotar Hermógenes. Ao longo da narrativa, esta dúvida manifesta-se como angústia ontológica: “Eu fiz o pacto? Não sei. Ninguém sabe. Eu mesmo não sei” (Rosa, 1956, p. 38). Tal hesitação, que é uma marca do herói trágico moderno, distingue-o de Hermógenes, cuja certeza na ação destrutiva não admite questionamento moral. Ambos se constituem, portanto, como polos opostos de uma dialética trágica: o herói que hesita, pondera, sofre e procura sentido, e o anti-herói que age, comanda, destrói e não olha para trás. O ato de matar Hermógenes, no final, não é a resolução da narrativa, mas a sua crise máxima: é neste momento que Riobaldo se confronta com a sua própria sombra, com a zona obscura de si mesmo. E é esta zona, por fim, que ele tenta narrar com palavras que ora deslizam, ora vacilam, ora recuam ao longo de toda a obra.

Neste quadro de tensões éticas e simbólicas, a figura de Zé Bebelo destaca-se como uma contra-posição ao modelo hermogeniano. Inicialmente apresentado como um político eloquente e ambicioso, um “homem do governo”, Zé Bebelo parece pertencer ao universo da ordem estabelecida. Riobaldo descreve-o com curiosidade e ceticismo: “Zé Bebelo era de fala e de força, era homem do governo, mandado, mandador, desembaraçado; mas que depois virou cismador, a gente via” (Rosa, 1956, p. 113). Esta mudança de comportamento — de líder ativo a homem reflexivo — marca um processo de transformação profunda que aproxima esta personagem das figuras da épica clássica. Zé Bebelo pode ser visto como uma síntese entre Menelau, representante do poder político e da retórica institucional, e Ajax, expressão da força e da rigidez de princípios. Tal como Menelau, Zé Bebelo valoriza a glória, a ordem, a hierarquia, e possui o dom da palavra como instrumento de autoridade. Contudo, à semelhança de Ajax, é um homem vulnerável à própria rigidez e ao orgulho, e a sua trajetória expõe os limites da virilidade baseada apenas na força e na autoimagem pública.

O arco narrativo de Zé Bebelo é, neste sentido, um dos mais ricos em termos de aprendizagem e metamorfose. Derrotado por Joca Ramiro, em vez de se apegar ao ressentimento, aceita a humilhação e, mais tarde, torna-se aliado dos antigos adversários. O que à primeira vista pode parecer uma estratégia de sobrevivência revela-se, à luz da narrativa, como um gesto de amadurecimento ético. A viragem de Zé Bebelo, a sua entrada no bando de Riobaldo, a sua disposição para aprender, combater e, por fim, desaparecer como um herói que cumpriu o seu ciclo inscrevem-no numa lógica de épica transformada, onde o heroísmo se faz também de mudança interior, renúncia e escuta.

Esta dimensão de transformação contínua é essencial para compreender a reescrita que Guimarães Rosa faz do modelo heroico. Nenhum dos seus personagens é estático. Todos se deslocam, erram, aprendem, calam. Todos, de algum modo, passam pela travessia que, na épica clássica, define a estrutura do herói. Zé Bebelo, em particular, personifica este herói “de passagem”, aquele que abandona a retórica vazia para descobrir, no contacto com o sertão e com os outros, uma ética mais subtil, menos centrada em si mesmo.

A presença de figuras como Hermógenes e Zé Bebelo evidencia, assim, a complexidade com que Rosa trabalha os arquétipos herdados da tradição ocidental. Não se trata de uma mera transposição de modelos gregos para o sertão brasileiro, mas de um diálogo profundo com estes mitos, uma recriação que dá ao sertanejo a dignidade do trágico, do épico, do filosófico. E nesta operação, Rosa não apenas amplia os horizontes da literatura brasileira, mas inscreve o sertão como espaço simbólico onde se pode pensar de forma radical e poética as grandes questões da humanidade.

Contudo, a sua virilidade também revela traços de Ajax, o herói da força física e da honra inflexível. A rigidez moral de Zé Bebelo, a sua necessidade de reconhecimento e de autoafirmação pública, aproximam-no da figura trágica de Ajax, cuja grandeza o conduz, paradoxalmente, à queda. Rosa, ao compor esta personagem, parece fundir estas duas figuras num único perfil sertanejo: o do político guerreiro, cuja transformação ao longo da narrativa reflete a aprendizagem dos limites da força e da glória. Ao fim, Zé Bebelo deixa de ser apenas um orador vaidoso ou um comandante enérgico: torna-se uma figura de sabedoria ambígua, marcada pelo fracasso, pela adaptação e pela consciência dos paradoxos da liderança.

No entanto, ao contrário destes heróis homéricos, Zé Bebelo não permanece imóvel em sua concepção de si. Derrotado, capturado e poupado por Riobaldo e seus companheiros, ele inicia uma transformação que o afasta do homem altivo e o aproxima de uma figura de sabedoria prática, marcada pela flexibilidade, pela humildade e por um novo senso de justiça. Em uma das passagens mais expressivas de sua trajetória, ele reconhece:

Estou outro. Aprendi muito, nestes tempos. Tive que entender o que é ser jagunço de verdade. [...] Não sou mais homem de conversar com tanta importância. Aprendi respeito. O sertão ensina (Rosa, 1956, p. 312).

Esta transformação confere a Zé Bebelo uma dimensão ética que o eleva no universo ficcional de Guimarães Rosa: não é o herói que surge plenamente formado, mas aquele que se refaz, que aprende, que se humaniza. A sua evolução moral desafia a ideia do heroísmo como uma condição estática e evidencia o projeto literário de Rosa, que concebe as personagens como sujeitos em travessia – sujeitos que erram, perdem e se transformam.

A presença de Zé Bebelo complexifica o universo do romance, pois introduz a figura do herói político num campo de valores mais fluido, em que a honra não reside apenas no prestígio público, mas na capacidade de escutar, de ceder e de mudar. Demonstra que o heroísmo, longe de ser uma essência imutável, constitui-se como uma construção narrativa e existencial. Como observa Antonio Candido (1977), Rosa “transporta o tipo humano do jagunço para além do documento, até a esfera onde os tipos literários representam os dilemas da nossa humanidade” (p. 154). Zé Bebelo é o jagunço que, ao confrontar a sua própria falibilidade, encarna este dilema com lucidez e dignidade.

As relações entre *Grande Sertão: Veredas* e a herança homérica não se organizam como imitações literais nem como transferências diretas de modelos antigos para o universo sertanejo. O que se

percebe é uma reformulação profunda dos elementos estruturais da epopeia clássica, traduzidos por Guimarães Rosa segundo uma lógica narrativa própria, enraizada nas paisagens culturais do Brasil. A obra não transpõe Homero para o sertão, mas constrói com ele um campo de ressonância simbólica, no qual temas como o embate entre fatalidade e liberdade, o herói errante e a palavra como via de conhecimento são revisitados à luz de uma linguagem inventiva, de uma ética enigmática e de uma visão singular da existência. Nesse entrelaçamento, a oralidade sertaneja, a religiosidade difusa e a brutalidade da vida tornam-se matéria de uma poética que dialoga, à sua maneira, com os grandes mitos da literatura ocidental.

O romance rosiano delinea, nesse contexto, um épico de natureza própria, que não segue padrões europeus, mas os desafia e ressignifica. Rosa concebe uma forma épica marcada pela incerteza e pela oscilação: o herói não brilha por vitórias incontestáveis, mas se distingue pela capacidade de sustentar o conflito interior; o sertão não é um mero espaço físico, mas uma figura simbólica onde o real e o mítico se entrecruzam; e a linguagem não opera como simples instrumento de narração, mas como força ativa de revelação, invenção e transformação. Benedito Nunes (1999) assinala com precisão que, na obra de Rosa, “o épico e o trágico fundem-se numa experiência que, sendo regional, alcança o universal pelo viés da linguagem e da consciência” (p. 91).

Assim, *Grande Sertão: Veredas* não reproduz o modelo da epopeia antiga, mas o reinscreve num novo horizonte simbólico. Rosa concebe uma narrativa que articula cultura popular e sofisticação formal, tradição oral e profundidade filosófica, criando uma nova tessitura épica, nascida do sertão, mas orientada para o humano em sua dimensão mais ampla. O jagunço, nesse cenário, já não é apenas uma figura local: torna-se um signo arquetípico de quem atravessa a vida entre escolhas difíceis, perdas irreparáveis e tentativas de nomear o indizível. O sertão, por sua vez, não funciona como pano de fundo, mas como personagem, campo de prova, território da linguagem e do espírito.

Por essa via, Rosa propõe um tipo de narrativa que, ao mesmo tempo em que preserva os ecos de uma tradição literária milenar, cria rupturas e deslocamentos que reconfiguram os sentidos da epopeia. O herói rosiano hesita, ama em segredo, teme a própria alma e é justamente nessa vulnerabilidade que reside sua força simbólica. A glória heroica dá lugar à introspecção; o combate físico transforma-se em dilema moral; a jornada no espaço desdobra-se numa travessia da consciência. O épico, aqui, encontra no sertão um novo solo, fértil para o nascimento de uma literatura que é, ao mesmo tempo, profundamente brasileira e radicalmente universal.

Portanto, longe de ser uma homenagem passiva à tradição clássica, *Grande Sertão: Veredas* elabora um épico moderno em que o herói é construído no entrelaçamento de forças contraditórias e o mundo narrado pulsa na ambiguidade. Rosa transforma o que era cânone em matéria viva, inscrevendo no solo árido do sertão uma epopeia singular não de conquista, mas de indagação; não de glória, mas de consciência; não de certezas, mas de travessias.

3.3. Destino, moral e tragédia no sertão

Além das ressonâncias temáticas e simbólicas entre a obra de Guimarães Rosa e a epopeia homérica, é nos aspectos formais que se revela uma das dimensões mais subtis e sofisticadas deste diálogo. Ana Luiza Martins Costa (1997), ao analisar o *caderno de leitura* que o autor dedicou a Homero, destaca o seu interesse técnico pelos mecanismos de composição narrativa da *Ilíada*. Rosa não se limita a registrar passagens marcantes ou a fazer anotações impressionistas: observa com acuidade os procedimentos estilísticos que sustentam a tradição épica, revelando uma leitura atenta e uma apropriação crítica dos dispositivos da oralidade mítica.

Entre os elementos destacados, estão a antecipação narrativa da morte de certas personagens, os epítetos reiterativos, as comparações com fenômenos naturais, a duplicidade onomástica e a multiplicidade imagética. Estas observações revelam não apenas o interesse de Rosa pelo conteúdo da narrativa, mas sobretudo a sua preocupação com a estrutura e a cadência do discurso épico. O autor parece estudar Homero como quem dissecava uma arquitetura literária ancestral, não para imitá-la, mas para compreender as suas engrenagens e traduzi-las para uma nova linguagem.

A questão da antecipação, por exemplo, é particularmente significativa. Rosa identifica, nos cantos XV e XVI da *Ilíada*, o modo como Homero anuncia previamente o destino de figuras como Sarpédon, Pátroclo e Heitor. Ao comentar o trecho em que Júpiter prevê a morte do seu filho, escreve: “Júpiter, o Planejador – pg. 287 / (os pré-avisos do autor)”, reconhecendo neste gesto narrativo uma técnica de suspensão trágica, que consiste em comunicar o inevitável e, ao mesmo tempo, adiar a sua concretização. Esta consciência da temporalidade e da fatalidade aproxima Rosa de uma visão narrativa que não privilegia o clímax súbito, mas a lenta e dolorosa aproximação da perda. No Canto XVI, referindo-se à morte anunciada de Pátroclo, escreve com ironia crítica: “m% – Homero ‘mata’ Pátroclo a prestações”. A nota, breve, mas expressiva, evidencia a sua percepção da fragmentação como um dispositivo de intensificação emocional, onde a repetição das previsões multiplica a angústia e a expectativa.

Igualmente reveladora é a atenção que Rosa dedica aos epítetos homéricos. No Canto XI, anota: “m% – o epíteto como estribilho e leitmotiv: a necessidade de recordar ao ouvinte (as rapsódias eram declamadas) quem eram as personagens”. Esta observação demonstra a sua compreensão do valor funcional e estético dos epítetos na tradição oral. Mais do que adornos poéticos, eles operam como marcadores identitários e instrumentos de orientação auditiva, conferindo ritmo e estabilidade ao fluxo narrativo. Rosa percebe que esta técnica responde a uma exigência cultural da oralidade: a necessidade de fixar, por meio da repetição, uma memória coletiva. Ao integrar este princípio à sua própria linguagem literária, o autor brasileiro reinventa o uso do epíteto sob uma forma subtil, própria da estilização do sertão, onde os nomes e os títulos adquirem também valor simbólico e evocativo.

O modo como Rosa assimila estes recursos na sua obra ultrapassa a dimensão da intertextualidade consciente: trata-se de uma transfiguração estilística, em que as técnicas da epopeia arcaica são deslocadas para uma nova realidade simbólica. A oralidade do sertão, com a sua cadência própria, os seus ditados, modulações e repetições, é, em parte, um resultado desta escuta ativa

dos ritmos antigos. Rosa lê Homero como um escritor moderno que busca, na linguagem dos mitos, elementos capazes de sustentar uma epopeia nova não mais cantada por aedos em palácios micênicos, mas narrada por jagunços errantes nas veredas de Minas Gerais.

Esta leitura formal de Homero, e não apenas temática ou alegórica, reforça a ambição estética do projeto rosiano: fundir a tradição clássica com a inovação poética, conciliando o rigor estilístico com a liberdade expressiva. É neste gesto o de adaptar as técnicas da narrativa épica à sintaxe tortuosa da fala sertaneja, à sua filosofia e à sua mística que Rosa opera uma das mais ousadas experiências literárias do século XX. Ele não copia Homero, nem o cita de forma explícita: ele reinventa a sua linguagem dentro de um universo radicalmente outro, onde o eco da antiguidade se faz ouvir nas dobras da modernidade.

Ao assimilar e transfigurar os mecanismos da épica grega, Guimarães Rosa não apenas presta homenagem à tradição literária ocidental, mas constrói, a partir dela, uma nova forma de narrar híbrida, mestiça, poética em que a oralidade sertaneja se torna veículo de uma cosmovisão complexa e universal. A sua leitura técnica de Homero, registada com minúcia nos cadernos de estudo, é, neste sentido, uma etapa decisiva no processo de invenção de uma literatura que alia a experimentação linguística à profundidade simbólica.

Estas observações feitas por Guimarães Rosa nos seus *cadernos de leitura* não se limitam ao campo da erudição filológica; antes, penetram profundamente na tessitura da sua escrita. Em *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, a estrutura temporal revela-se igualmente fragmentada por antecipações e retornos. A morte de Diadorim, figura central da narrativa, é presentida através de sinais dispersos, quase imperceptíveis, que se acumulam até ao desfecho, conferindo ao enredo uma tensão trágica que remete diretamente à técnica homérica de previsão do destino. A linguagem de Rosa, marcada por repetições, fórmulas fixas e estruturas circulares, cumpre uma função estrutural e poética próxima da dos epítetos tradicionais da *Ilíada*, não como decalque, mas como reinterpretação criativa. Ao refletir sobre a tradição épica, Rosa não procura reproduzi-la mecanicamente; antes, propõe-se reinventá-la, adaptando à sua estética singular os recursos que tornaram Homero não apenas um autor canónico, mas um paradigma da narrativa ocidental.

Entre os artifícios que despertaram a atenção de Rosa, encontram-se também as comparações tão frequentes em Homero, com elementos do mundo animal e natural. Leões, grús, serpentes, cigarras e outras criaturas figuram como metáforas recorrentes da força ou da fragilidade dos guerreiros. Rosa regista estas ocorrências com minúcia, anotando, por exemplo: “comparações com todos os animais: leão, grús, serpentes, cigarras” e destacando os “troianos comparados aos gritantes e roucos bandos de grús”. Estes apontamentos evidenciam uma leitura atenta e sensível à imagética do poema homérico, não apenas no seu conteúdo, mas na sua eficácia simbólica. Igualmente significativa é a observação da “multiplicidade na imagem”, que Rosa identifica, por exemplo, na descrição da morte de Ásio, comparado sucessivamente a um carvalho, um álamo ou um pinheiro. Tal acumulação imagética confere uma densidade poética à ação violenta, ampliando a sua ressonância estética.

O registo destes elementos nos *cadernos de leitura* comprova não só a leitura ativa de Homero por parte de Rosa, como também aponta para a génese de um processo de transposição poética. O autor mineiro assimila os mecanismos da epopeia arcaica e converte-os em matéria narrativa para o seu próprio universo: híbrido, filosófico e profundamente brasileiro. O trágico no sertão não se dá apenas pelo conteúdo das ações ou dos destinos, mas é também efeito de uma forma literária que entrelaça oralidade e arcaísmo, experiência regional e vocabulário mítico. O resultado é uma estética marcada pela ambiguidade e pela densidade simbólica.

Como recorda Ana Luiza Martins Costa, no artigo “Rosa, leitor de Homero” (1997), a crítica especializada reconhece há décadas a dimensão épica de *Grande Sertão: Veredas* e a sua reinterpretação dos modelos heroicos da tradição clássica. Desde os estudos inaugurais de Cavalcanti Proença, que identificou na obra uma verdadeira epopeia moderna, a pesquisa literária tem procurado compreender os modos como Rosa articula, com notável originalidade, os elementos do épico, do trágico e do lírico na composição do romance. Costa menciona a leitura de Roberto Schwarz, segundo a qual a narrativa rosiana opera em dois planos distintos: um plano dramático e dialógico, em que se debatem questões metafísicas como o bem, o mal e a figura do diabo; e um plano épico, centrado na rememoração das aventuras de Riobaldo, com uma função exemplar e narrativa mais linear. A estes registos, Schwarz acrescenta ainda uma tonalidade lírica, não no sentido formal, mas enquanto atitude estética, que atravessa toda a obra, conferindo-lhe uma densidade emotiva e uma subtileza reflexiva incomuns na literatura de cunho regionalista.

Neste entrelaçamento de técnicas e temas, torna-se evidente que a leitura de Homero por Rosa não se limita à admiração pelo conteúdo mítico, mas inclui uma apropriação criativa da forma, dos ritmos e das estratégias da epopeia. É esta operação, simultaneamente técnica e poética, que permite a Rosa inscrever o sertão brasileiro no horizonte simbólico dos grandes mitos da humanidade.

Rosa opera uma “síntese crítica” dos paradigmas épico, lírico e dramático, através de um gesto de natureza antropofágica: incorpora estas formas, mas simultaneamente subverte-as, revelando uma consciência estética e ética que ultrapassa qualquer adesão passiva aos modelos herdados. Davi Arrigucci Jr., por seu lado, em *O Mundo Misturado*, prefere pensar esta dinâmica sob o signo do “amalgama” uma fusão orgânica entre o romance de formação e os registos orais e populares da cultura sertaneja, como os provérbios, ditos e narrativas tradicionais. Segundo Arrigucci, esta mistura reflecte uma homologia entre linguagem, estrutura narrativa e visão de mundo, pois “tudo no livro está misturado porque o próprio sertão o é” (Arrigucci JR., 1990. p.98).

A presença do trágico na obra rosiana emerge de forma nítida neste contexto híbrido e ambíguo. À semelhança dos heróis gregos, as personagens de Rosa não se definem por uma moralidade estanque, mas pelo confronto com a incerteza, com a dor e com o desvelar de verdades difíceis. Riobaldo, por exemplo, procura incessantemente compreender os limites do bem e do mal, e nesta busca aproxima-se da figura de Édipo: aquele que, ao ver demasiado, se precipita no abismo da dúvida e da desestabilização existencial. Diadorim, por sua vez, assume a função simbólica de

figura sacrificial, herdeira de Antígona: fidelidade ao amor e à memória que conduz à autodes-truição. São personagens atravessadas por conflitos internos, que fazem da tragédia não apenas um tema, mas uma condição ontológica.

Ana Luiza Martins Costa (1997) sublinha que a leitura que Rosa opera da *Iliada* está marcada tanto pelo fascínio pelas virtudes heroicas, coragem, honra, glória, quanto pela consciência das forças destrutivas que acompanham o gesto heroico. Rosa reconhece nos heróis homéricos não apenas a exaltação da valentia, mas também o peso da fatalidade e da dor. Esta leitura, como mostra Costa, encontra expressão particularmente evidente no processo de reescrita de *Sagarana*, em 1950, momento em que Rosa consolida a sua reflexão sobre o heroísmo, já informada pela ideia de que os seus personagens sertanejos são figuras complexas, tensionadas entre bravura e fragilidade, entre justiça e vingança.

Desta forma, a paródia do heroísmo operada por Rosa deve ser compreendida como um processo crítico e ético de reinscrição, distante da caricatura ou da destruição das formas clássicas. Ao reelaborar os arquétipos heroicos da tradição ocidental, Rosa amplia-lhes o alcance simbólico ao introduzir a dúvida, a falibilidade e a consciência como componentes centrais da travessia heroica. O que oferece ao leitor é a dignidade trágica da falência assumida, o questionamento persistente que se impõe à glória triunfante. O centro da narrativa épica desloca-se da ação para a reflexão, da conquista para o dilema moral — e é esse movimento que permite reconhecer *Grande Sertão: Veredas* como um épico moderno, que preserva a forma arquetípica da travessia ao mesmo tempo que a impregna com as contradições e perplexidades do sujeito contemporâneo.

Como observa Ana Luiza Martins Costa, ao interpretar a escrita rosiana, “o épico moderno não é mais a marcha vitoriosa rumo ao destino glorioso, mas uma travessia onde o herói já sabe que a linha reta não existe” (Costa, 1997, p. 70). Esta consciência da vereda como figura do desvio, da incerteza e da abertura permanente configura o sertão como espaço simbólico e transforma a linguagem de Rosa em matéria trágica. O herói rosiano, como Riobaldo, caminha sem mapa, reconhecendo que cada escolha impõe uma perda e que toda narrativa se constitui como tentativa de dar forma ao indizível.

3.4. Releitura mítica: do épico ao ético

A leitura mítica operada por Rosa evidencia um *ethos* narrativo profundamente ligado à oralidade e à escuta, o que reforça o caráter ético da experiência literária. Como aponta Walter Benjamin no seu célebre ensaio *O narrador*, “a experiência que se transmite de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Benjamin, 2006, p. 201). Em *Grande Sertão: Veredas*, a escuta do interlocutor mudo é a base da estrutura narrativa: Riobaldo conta para lembrar, para pensar, mas sobretudo para reconhecer-se. A história não é um relato heroico no sentido clássico, mas uma espécie de julgamento ético que o próprio narrador se impõe, num processo de hesitação e elaboração contínuas. Benjamin ainda afirma que “a marca do verdadeiro narrador é a capacidade de aconselhar”(p.98), e, neste sentido, Rosa transforma Riobaldo num anti-Ulisses: em vez de

ensinar como retornar à casa, ensina a perder-se no percurso, a desconfiar da linha reta, a viver com as perguntas. Esta é a verdadeira pedagogia ética do sertão.

A este respeito, Paul Ricœur (1990) oferece uma chave valiosa ao afirmar que "a narrativa é o lugar em que a identidade se constitui na tensão entre o mesmo e o outro" (Ricoeur, 1990, p 45). Rosa aproveita a plasticidade do mito para pensar esta tensão no coração do sertão: Riobaldo não é um herói pronto, mas um sujeito em permanente processo de construção. A sua identidade não é dada, mas narrada e, como tal, marcada pela instabilidade, pela autoridade e pela abertura ao imprevisto. O percurso épico se converte, assim, num exercício de auto compreensão, em que cada episódio ganha valor não por seu heroísmo exterior, mas por sua capacidade de desvelar um dilema interior.

A transição do épico ao ético na obra de Guimarães Rosa representa uma das inflexões mais sofisticadas e originais da literatura brasileira moderna. Ao dialogar com a tradição homérica, Rosa não apenas atualiza os arquétipos do herói, do sacrifício e do destino, mas os reconfigura a partir de uma perspectiva existencial e moral, em que a glória não se conquista no campo de batalha, mas no silêncio da consciência, na hesitação diante do mal e na tentativa incerta de compreender a própria travessia. Se em Homero os feitos heroicos estão associados à *areté*, ao reconhecimento dos pares e à memória inscrita pelo canto, em Rosa o gesto heroico é deslocado para o plano íntimo: a batalha se dá no interior do sujeito, e o inimigo é muitas vezes o próprio pensamento.

Riobaldo é a expressão máxima desta transfiguração moderna do herói. A sua jornada não é marcada pela afirmação de certezas, mas pelo cultivo da dúvida e pela busca incessante de sentido. Ele próprio, ao refletir sobre a sua trajetória, recusa qualquer idealização de grandeza e revela a dimensão ética do seu percurso:

Travessia é o que me importava. [...] O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa. O que ela quer da gente é coragem. [...] Tudo que é bonito, é risco (Rosa, 1956, p. 18).

Aqui, Rosa substitui o heroísmo triunfante por uma ética da coragem discreta: coragem de viver, de suportar a ambiguidade, de continuar andando mesmo sem respostas. A travessia que importa não é a conquista de territórios, mas a travessia da vida como campo de prova. A lucidez não vem da certeza, mas da consciência do risco e da permanência, apesar dele.

Esta consciência se adensa à medida que Riobaldo tenta compreender o mal e sua relação com ele próprio. A guerra, que nos moldes épicos tradicionais define o espaço do heroísmo e da honra, torna-se em Rosa um campo de inquietação moral. Riobaldo, mesmo como comandante, hesita, duvida, teme a própria sombra. Em um dos momentos mais intensos do romance, ele diz:

O senhor... mire e veja: o mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão. [...] O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem (Rosa, 1956, p. 24).

Esta passagem revela uma orientação profundamente anti belicista: o herói não é aquele que permanece fixo, mas aquele que se transforma; não é o acabado, mas o inacabado. Rosa desloca o heroísmo da rigidez para a abertura, da certeza para o processo. O sujeito rosiano é aquele que se encontra sempre “entre” – entre o bem e o mal, entre o humano e o mítico, entre o mundo e a linguagem.

Por isso, *Grande Sertão: Veredas* pode ser lido como uma epopeia moderna, em que a acção exterior dá lugar à meditação, e a guerra se converte em símbolo da travessia existencial. O sertão, mais do que um cenário, é paisagem da alma; e Riobaldo, mais do que um guerreiro, é o narrador da sua própria tentativa de compreensão. Rosa constrói, assim, não a celebração de uma vitória, mas o testemunho de uma jornada marcada pela dúvida e pela coragem de duvidar.

Como observa Benedito Nunes (2000), em *O Dorso do tigre*, Rosa não nega os grandes mitos, mas reveste-os de ambiguidade e de um sentimento trágico moderno: “o sertão é o lugar de uma experiência que não se resolve nem em heroísmo, nem em redenção, mas em busca e falência” (Nunes, 2000, p. 91). É esta busca que move Riobaldo: não a glória nem o reconhecimento, mas o sentido. Ao narrar as suas experiências, não procura eternizar feitos, mas compreender o enigma do bem e do mal – um problema que está no centro não apenas da filosofia moral, mas também da literatura trágica. Neste sentido, a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* assume a forma de uma epopeia invertida: a guerra é o pano de fundo, mas a verdadeira jornada é interior e espiritual.

A dimensão ética do herói rosiano é igualmente marcada pela recusa da certeza. Ao contrário de Aquiles, que aceita o seu destino com fúria e orgulho, Riobaldo é uma figura dividida, que hesita, reza, promete, desmente, confessa e, sobretudo, duvida. A sua trajetória é menos a de um guerreiro vitorioso do que a de um ser humano que interroga o próprio ato de existir. Como salienta Jean-Paul Sartre (1946), “o homem está condenado a ser livre”: esta liberdade angustiada define o *ethos* rosiano, pois cada escolha comporta perdas, consequências e dilemas irresolúveis. No sertão, a liberdade apresenta-se também como forma de solidão.

Ao deslocar o eixo do épico para o ético, Guimarães Rosa transforma a narrativa heroica numa ferramenta de sondagem ontológica. As suas personagens já não se movem unicamente por honra, prestígio ou glória militar, como os heróis da tradição clássica, mas por inquietações metafísicas, por dúvidas morais que abalam a própria noção de heroísmo. O que está em causa em *Grande Sertão: Veredas* não é apenas o confronto externo, mas o embate íntimo com os limites da linguagem, da verdade e da consciência. O pacto com o diabo, a morte de Diadorim, o embate com Hermógenes – todos estes eventos funcionam menos como culminâncias narrativas do que como zonas de interrogação, reveladoras da instabilidade dos valores, da fluidez da moral e da precariedade da experiência humana perante o enigma da existência.

Como observa Roland Barthes (1970), “a palavra nunca pode explicar o mundo: quando finge fazê-lo, é apenas para aumentar a sua ambiguidade” (p. 33). É neste espírito que Rosa constrói a

sua prosa: como um jogo de aproximações, de desvios, de tentativas que nunca se concluem. A linguagem do sertão é feita de veredas – bifurcadas, espiraladas, sempre abertas ao não dito. Não há explicação definitiva, porque o mundo e o homem permanecem opacos. Riobaldo, consciente disso, transforma a sua longa narrativa em confissão e especulação, como se percebe na seguinte passagem:

Tudo é e não é... O senhor mesmo sabe: viver é muito perigoso. [...] O senhor compreende: existe o demônio, não por existir, mas por existir em nós. [...] O que é, mesmo, o real? A gente vive entrementes. Por dentro da gente, o senhor sabe: existe a guerra. A doída. A que ninguém vê... (Rosa, 1956, p. 118).

Ao explorar com acuidade os conflitos interiores dos seus protagonistas, Guimarães Rosa inscreve uma dimensão existencial e trágica no centro pulsante de sua narrativa, conferindo ao romance uma profundidade ontológica que transcende os limites da ficção regionalista. Neste excerto emblemático, a tensão moral e filosófica que estrutura a obra aparece condensada de forma intensa: a reflexão não se orienta para a definição rígida do mal, nem para a delimitação unívoca da realidade, mas para o reconhecimento de sua fluidez, de sua presença disseminada e insidiosa, que permeia todos os atos humanos. Em lugar de categorizar o mal como entidade externa ou como inimigo visível, Rosa coloca-o como força latente, como presença insidiosa que se manifesta nos interstícios da consciência, nos silêncios da alma, nos gestos cotidianos aparentemente banais. A verdadeira guerra, segundo Riobaldo, é travada em territórios íntimos, invisíveis ao olhar comum, e opõe valores fundamentais como o bem e o mal, a coragem e o temor, a fé e a desconfiança. Nesse cenário, o herói ganha contornos radicalmente distintos: revela-se como aquele que sente profundamente, que questiona suas próprias certezas, que se expõe à hesitação, à dúvida e ao sofrimento, e que, mesmo diante da vertigem da incerteza, decide continuar. A sua grandeza não reside na vitória ou na força, mas na persistência do gesto ético, na lucidez diante do abismo e na abertura à transformação.

O sertão, nessa concepção, deixa de figurar como mera paisagem natural ou cenário geográfico delimitado por fronteiras físicas e adquire a estatura de um espaço simbólico, espesso e labiríntico, onde se inscrevem as grandes experiências da alma humana. Em Rosa, o sertão não representa uma simples região árida e distante, mas projeta-se como um território metafísico, marcado por opacidades, interrogações e tensões. Cada passo, cada enunciação, cada silêncio constitui uma tentativa de significar o indizível, de nomear o que escapa, de aproximar-se de uma verdade que jamais se revela por inteiro. O que emerge da travessia sertaneja é uma epopeia singular: não centrada na conquista ou na glória, mas erigida sobre a consciência do limite, sobre o reconhecimento da fragilidade humana e sobre a beleza da busca inacabada. A linguagem, nesse contexto, não se apresenta como instrumento de dominação do mundo, mas como meio de contato com a sua complexidade. Cada palavra proferida é, ao mesmo tempo, esforço e oferenda, tentativa poética de iluminar zonas de sombra e de instaurar sentido no caos da existência.

Neste horizonte hermenêutico, torna-se visível que a reconfiguração dos mitos empreendida por Rosa se afasta dos moldes convencionais de reprodução ou citação. O autor não opera com o intuito de preservar intocadas as formas arquetípicas da tradição, mas sim de transfigurá-las em alegorias modernas da experiência contemporânea. Como propõe Mircea Eliade (1963), os mitos mantêm a sua vitalidade sempre que são revividos em novas formas, que dialogam com os dramas específicos de cada época. Em *Grande Sertão: Veredas*, o universo sertanejo não constitui um repositório de tipos fixos ou figuras lendárias fossilizadas, mas emerge como galeria de personagens atravessadas por inquietações humanas profundamente reconhecíveis. Riobaldo, Diadorim, Zé Bebelo, Joca Ramiro – cada um desses sujeitos encarna uma versão particular da tensão entre destino e escolha, entre fidelidade e ruptura, entre o desejo de transcendência e a materialidade da dor. A memória, o amor, o medo e a perda constituem os vetores que orientam suas jornadas, todas elas centradas no uso da linguagem como instrumento precário, mas essencial, de resistência simbólica diante da finitude.

É nesse cruzamento entre o trágico e o ético que a epopeia rosiana se singulariza como forma literária plena e como proposta de pensamento. A experiência regional, longe de restringir o alcance da obra, confere-lhe ancoragem simbólica e sensorial, permitindo que o sertão funcione como palco arquetípico onde se ensaiam as grandes questões da condição humana. O território sertanejo não limita, mas projeta torna-se figura da ambiguidade existencial, laboratório de dilemas insolúveis, espaço de revelações que emergem da escuta, da atenção ao outro, da entrega à travessia. A tradição épica, portanto, não é apenas retomada, mas reconfigurada com radicalidade. O mito heroico é deslocado de sua matriz gloriosa e elevado a um patamar ético mais próximo da fragilidade e do risco. A figura do jagunço pensante, errante e amante oferece ao leitor um modelo de grandeza que se constrói sobre a escuta do próprio conflito interior, e que se mede pela capacidade de sustentar, com dignidade, a tensão entre o querer e o não saber.

Desse modo, o épico se funde com o trágico, o regional se entrelaça com o universal, e o gesto literário de Rosa afirma-se como uma das mais profundas elaborações simbólicas da literatura moderna em língua portuguesa. Os mitos clássicos, reanimados pela linguagem inventiva de Rosa, não retornam como ecos fossilizados do passado, mas como forças vivas que se inscrevem no corpo da narrativa, nas escolhas das personagens, nas veredas tortuosas que desenham suas trajetórias. Ao transformar a dúvida em eixo narrativo, e a linguagem em matéria de travessia, Guimarães Rosa propõe um outro modo de narrar o humano – um modo que prescinde da certeza e acolhe a complexidade, que privilegia o mistério em detrimento da explicação, e que encontra, na errância, a verdadeira morada do herói.

CAPÍTULO 4: A masculinidade heroica e o simbólico no universo rosiano

“O herói é aquele que transforma a angústia em luz.”

Rainer Maria Rilke

O universo ficcional de Guimarães Rosa constitui um dos espaços mais densos e multifacetados da literatura brasileira para a análise das construções de identidade masculina. Neste capítulo, propõe-se examinar a masculinidade heroica no contexto do sertão rosiano, observando a sua elaboração simbólica e as tensões éticas, afectiva e culturais que a atravessam. Longe de apresentar um modelo homogêneo de virilidade, Rosa constrói um verdadeiro mosaico de personagens que desafiam tanto os papéis tradicionais de género quanto os arquétipos heroicos herdados da tradição clássica e da cultura popular brasileira.

A masculinidade, tal como se apresenta na obra de Rosa, não se configura como uma categoria estável ou natural, mas antes como um campo em disputa simbólica, linguística e ética onde se articulam forças antagónicas: vigor e fragilidade, honra e silêncio, coragem e ambiguidade. Os seus heróis são, por vezes, jagunços endurecidos pela guerra, chefes de bando respeitados, comandantes audazes; mas também homens marcados pela introspecção, pela dúvida, pela sensibilidade. Esta ambivalência constitui uma das marcas mais distintivas da poética rosiana, ao transformar a figura do herói num enigma filosófico em permanente travessia. Como observa Eliane Robert Moraes (2009), “a masculinidade em Rosa está sempre em estado de travessia: entre a ordem e o delírio, entre o signo e o desejo” (p. 89).

A abordagem da masculinidade sob uma perspectiva simbólica, parte do pressuposto de que o herói rosiano não se limita ao papel de guerreiro ou de líder, mas encarna, no interior do sertão, forças arquetípicas profundas, atravessadas por experiências de perda, sacrifício, amor e transformação. Neste sentido, o diálogo com pensadores como Carl Gustav Jung e Mircea Eliade torna-se particularmente fecundo, permitindo compreender como Rosa integra no quotidiano sertanejo uma dimensão mítica e trágica, transformando a interioridade masculina num espaço onde se desenrolam batalhas invisíveis e, muitas vezes, indecifráveis.

A arquitetura do capítulo distribui-se por quatro eixos temáticos: em primeiro lugar, serão exploradas as concepções de masculinidade no sertão, com especial atenção à forma como virilidade, honra e sensibilidade se articulam nos personagens principais; em seguida, discutir-se-á a ética do sacrifício e o papel simbólico do silêncio como forma de resistência e transcendência; o terceiro momento será dedicado ao aporte teórico da psicologia arquetípica de Jung e à mitologia comparada de Eliade, fundamentais para iluminar a dimensão simbólica da narrativa rosiana; por fim,

propõe-se uma releitura crítica do modelo heroico tradicional, à luz das figuras construídas por Rosa, que culmina numa desconstrução sutil do herói clássico.

Ao longo do capítulo, manter-se-á uma atenção constante à singularidade formal da escrita rosiana, recusando a redução dos seus personagens a categorias estanques ou tipificações abstratas. A análise procurará, antes, lançar luz sobre o modo como estas figuras condensam tensões históricas, dilemas éticos e mitos coletivos, contribuindo para uma reflexão alargada sobre os modos de ser masculino no imaginário literário brasileiro. O herói rosiano, mais do que um modelo a seguir, é um espelho fragmentado: reflete múltiplas facetas da condição humana, entre a glória e a incerteza, entre a violência e o silêncio, entre a espada e a palavra.

4.1. Concepções de masculinidade

As obras de Guimarães Rosa tensionam de forma constante os limites do que se entende por masculinidade, apresentando figuras que, embora inseridas num universo de violência, honra e poder, revelam contradições internas, fragilidades inesperadas e uma abertura singular ao sensível. Longe da virilidade estereotipada que marca parte significativa da literatura regionalista anterior, os heróis rosianos constroem-se a partir de dilemas morais, afetos intensos e um sentido de honra que frequentemente se afasta da brutalidade e da imposição. Como observa Antonio Candido (1977), Rosa “tomou um tipo humano tradicional em nossa ficção e, desbastando os seus elementos contingentes, transportou-o, além do documento, até a esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade” (p. 156).

Personagens como Riobaldo, Zé Bebelo e Joca Ramiro vivenciam experiências emocionais de grande complexidade, o que os leva a reformular continuamente as suas próprias concepções de coragem, lealdade, poder e vulnerabilidade. Ao longo da narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, a masculinidade revela-se por meio da disposição para acolher a dor, conviver com a dúvida e atravessar o colapso interior sem se entregar à desesperança. A virilidade, nesse universo simbólico e ético criado por Guimarães Rosa, manifesta-se na resistência silenciosa que recusa o apelo à barbárie, na força que se constrói pela escuta e pela sensibilidade diante do outro. Em vez da exaltação da superioridade física ou do exercício da dominação, afirma-se uma ética do cuidado, da hesitação reflexiva e da delicadeza afetiva como traços legítimos do masculino possível.

É precisamente nesta inversão que Guimarães Rosa imprime uma inflexão ética de largo alcance: os personagens masculinos tornam-se heróis ao sustentarem a consciência num cenário fragmentado, ao resistirem, em silêncio, ao esvaziamento do sentido, ao persistirem na busca de uma forma de permanecer íntegros diante da adversidade. O heroísmo delineado por Rosa funda-se numa dimensão ética e interior, onde o verdadeiro combate ocorre na esfera do pensamento, da memória e da palavra. A travessia destes homens não se define por conquistas externas, mas pela profundidade com que enfrentam os próprios dilemas e os enigmas do mundo. Como revela Riobaldo num dos seus momentos de maior lucidez, a força reside na capacidade de pensar, de lembrar e de nomear, mesmo quando tudo ao redor parece dissolver-se no indecifrável:

Haver brabeza mesmo, isso existe. Mas o senhor sabe: valentia não é só de matar, de fazer. Valentia é de resistir. De aguentar a incompreensão das coisas. O que um homem tem de ter é paciência do mundo (Rosa, 1956, p. 257).

Zé Bebelo, por exemplo, inicia a sua trajetória como uma figura histriônica, associada à ordem institucional e à retórica autoritária do poder. A sua prisão e posterior libertação por Riobaldo marcam o início de uma metamorfose simbólica profunda, que o distancia do papel de antagonista rígido e o aproxima de uma personagem mais complexa. Ao longo da narrativa, Zé Bebelo revela uma nova disposição interior: passa a agir com sobriedade, escuta antes de falar, e relativiza os valores que antes proclamava com fervor. A sua transformação configura-se como um processo ontológico, em que a sensibilidade, a dúvida e a escuta passam a reger as suas escolhas. Já Joca Ramiro encarna um outro paradigma de autoridade. Comedido e íntegro, surge envolto numa aura quase mítica. A sua liderança emana da justeza dos seus gestos, do exemplo silencioso, da serenidade ética. Sua presença mobiliza respeito sem necessidade de coerção, e a sua figura permanece como uma referência moral inabalável na memória de Riobaldo. Como este expressa em diversas passagens, a lembrança de Joca Ramiro funciona como guia interior, símbolo de uma ética possível no meio do caos. Como reconhece Riobaldo:

Joca Ramiro não gritava. Só olhava. Só o juízo do olhar dele já punha a gente no lugar. Mesmo homem grosso sentia. Que aquilo era ordem, mas não de ser de grito e mando, e sim do que era certo mesmo, e justo, de se fazer. Uma ordem quieta. A gente ficava sério. Joca Ramiro tinha um modo que fazia tudo parecer mais direito. Dava gosto de obedecer. Era mais que rei, sem precisar de coroa (ROSA, 1956, p. 145).

Este trecho evidencia uma figura de liderança sustentada pela ética e pela força silenciosa da presença. Joca Ramiro representa um ideal de autoridade cuja eficácia reside na harmonia entre firmeza e justiça, numa postura que inspira respeito sem recorrer à imposição. A sua força manifesta-se nos gestos ponderados, na retidão inabalável e na aura de sabedoria que o envolve – uma espécie de dignidade arcaica que o aproxima de um arquétipo ético, mais do que de um chefe de guerra ou comandante de homens. Esta imagem reconfigura, no cenário simbólico do sertão rosiانو, os contornos da liderança viril, deslocando-os do domínio físico para o plano moral e relacional. A autoridade que Joca Ramiro exerce nasce da integridade, do exemplo silencioso, da coerência entre palavra e ação, revelando que a verdadeira liderança floresce quando sustentada por valores partilhados e pela confiança tácita do grupo.

A força do seu olhar, carregado de sentido, substitui a necessidade do grito de comando ou da exibição de poder. Esse olhar age como espelho moral, convocando os outros à responsabilidade, à escuta e à fidelidade. Nas figuras masculinas que atravessam a narrativa, o vínculo afetivo com os companheiros, a memória cultivada em silêncio e a palavra dita com peso surgem como formas legítimas de resistência num mundo submetido a tensões brutais. Esses laços, mesmo quando tênues ou frágeis, articulam uma ética da convivência e da escuta, transformando a masculinidade num espaço de abertura à alteridade e ao cuidado. A liderança, nesse sentido, realiza-se como prática do vínculo e da atenção, não como imposição hierárquica.

Neste gesto literário, Guimarães Rosa reinterpreta os códigos tradicionais do heroísmo, deslocando-os para o território da interioridade. A força não está associada à conquista ou ao domínio, mas à capacidade de manter um eixo interno diante da desordem exterior. Os personagens rosianos não triunfam com violência ou com gestos espetaculares, mas atravessam os desafios com fidelidade à própria consciência. O que os torna memoráveis é precisamente essa persistência ética, essa disposição para agir com justiça mesmo quando o contexto não oferece garantias de sentido ou de reconhecimento.

A masculinidade, tal como configurada por Rosa, afasta-se da rigidez idealizada e aproxima-se de uma construção subjetiva, permeada por fragilidade, dúvida e desejo de justiça. Trata-se de uma masculinidade que se constrói na relação com o outro, que admite o espanto e que valoriza a palavra como modo de habitar o mundo. Essa visão desloca os referenciais normativos e propõe uma figura masculina que combina força e sensibilidade, coragem e escuta, resistência e abertura.

Assim, a literatura rosiana oferece ao leitor um novo paradigma de heroísmo, no qual o protagonismo não se mede por feitos militares ou afirmações grandiosas, mas pela densidade humana de cada gesto. O sertão transforma-se em palco de uma epopeia interior, onde a ética não se impõe por decreto, mas se revela nas escolhas silenciosas, nos vínculos mantidos, na escuta persistente do que ainda pode ser digno, mesmo em tempos de desorientação. A beleza que daí emerge não é a da perfeição, mas a da coerência moral em meio à incerteza e é nesse ponto que a masculinidade rosiana atinge sua forma mais alta, trágica e reveladora.

Esta masculinidade complexa manifesta-se também na relação com a linguagem. Em Rosa, o homem que narra é também aquele que sofre, que se interroga, que se reinventa através da palavra. O ato de contar a própria história como Riobaldo o faz torna-se um gesto de exposição e, paradoxalmente, de poder. A linguagem não é apenas um instrumento de domínio ou de afirmação, mas sobretudo um meio de autoquestionamento, de escavação interior e de invenção de si. Como sugere Roland Barthes (1970), “a palavra nunca pode explicar o mundo: quando finge fazê-lo, é apenas para aumentar a sua ambiguidade” (p. 33), e é precisamente neste campo ambíguo que se inscreve a masculinidade rosiana.

Mais do que um traço identitário, a virilidade em Rosa configura-se como uma performance, uma máscara que, por vezes, se ajusta à dor, à fragilidade e à ternura. Há uma dimensão ritual e teatral no modo como as personagens encenam a sua masculinidade, especialmente no convívio entre pares, onde a exibição da bravura e da honra é, também, uma forma de defesa. No entanto, esta performance é crítica: Rosa parece apontar para o desgaste deste modelo heroico e para o seu progressivo esvaziamento simbólico. O herói rosiano, neste sentido, é aquele que se arrisca a despir-se da armadura da virilidade e a confrontar-se com a nudez ética da sua condição humana.

Como observa Judith Butler (2003), o gênero não é uma essência natural, mas uma prática performativa: constitui-se através de atos repetitivos que, ao longo do tempo, sedimentam uma identidade aparente, mas estruturalmente instável. A masculinidade, nesta perspectiva, não é um dado

fixo, mas uma construção discursiva que depende de normas sociais, papéis encenados e reconhecimento simbólico. Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, parece antecipar esta conceção ao representar personagens masculinos que preformam, reconfiguram e, por vezes, desestabilizam os códigos tradicionais da virilidade.

Riobaldo, por exemplo, hesita entre a coragem e o medo, entre a liderança militar e o desamparo existencial. A autoridade é constantemente posta à prova por suas próprias dúvidas, sobretudo diante do amor que sente por Diadorim e da culpa que carrega por sua suposta aliança com o diabo. Em um momento de extrema vulnerabilidade, ele se confessa:

Medo tenho. Medo, sim. Do demônio e de mim. E de Deus. E da solidão. E do amor. [...] Sou homem ou não sou?! (Rosa, 1956, p. 231).

Esta interrogação, “Sou homem ou sou?!”, expressa mais do que uma crise individual: manifesta a instabilidade do género enquanto identidade cultural e simbólica. Em *Grande Sertão: Veredas*, a masculinidade aparece continuamente dramatizada como uma construção em disputa, em constante movimento, sujeita à oscilação e à reformulação.

Zé Bebelo, por exemplo, corporifica essa ambivalência entre a grandiloquência do guerreiro e a busca por redenção. A sua trajetória inicia-se sob o signo da pompa militar, marcada por discursos solenes e gestos performativos, e após ser derrotado e poupado, entrega-se à escuta e à transformação interior. Joca Ramiro, por sua vez, representa a autoridade silenciosa, a figura patriarcal que se afirma pela presença e pelo respeito que inspira. A sua morte, envolta em silêncio, intensifica a sua dimensão mítica: a ausência de voz atua como expressão máxima de sua potência simbólica.

A masculinidade, nesse universo ficcional, ergue-se como narrativa que permanece aberta, ambígua e sujeita à revisão. Guimarães Rosa apresenta sujeitos em travessia: homens que se movem entre força e fragilidade, entre coragem e dúvida, entre ação e escuta. Vivenciam dilemas morais, emocionais e existenciais; encenam a própria identidade, falham, hesitam, reinventam-se continuamente. Emerge, com isso, uma crítica poética às identidades rígidas e uma celebração da complexidade humana como centro ético e estético da experiência.

Essa abordagem torna-se ainda mais evidente nas figuras que desafiam os códigos tradicionais do masculino ao expressarem afeto, ternura e vulnerabilidade em ambientes permeados por normas viris. A relação entre Riobaldo e Diadorim ilustra essa tensão entre o sagrado e o interdito: amizade, admiração e desejo coexistem numa ligação marcada pelo pudor e pela contenção emocional. A relutância de Riobaldo em nomear esse amor constrói um modelo de masculinidade que se sustenta na escuta, no silêncio e na resistência ética ao domínio.

Neste sentido, como aponta Eliane Robert Moraes (2009), “a masculinidade em Rosa [...] abre-se à experiência do desejo como enigma e ferida, e não como posse ou poder” (p. 97). A travessia

emocional das personagens revela uma virilidade que se forja não na imposição da força, mas na abertura à alteridade, ao enigma do afeto e ao mistério do outro.

Deste modo, a conceção de masculinidade nas personagens rosianas não pode ser dissociada de uma ética fundada na dúvida, no sofrimento e na linguagem. O homem, em Guimarães Rosa, é um sujeito narrativo e contraditório, cuja força reside precisamente no reconhecimento dos próprios limites. A virilidade torna-se, assim, não um atributo inato, mas uma travessia simbólica: uma forma de estar no mundo marcada pela ambivalência, pela vulnerabilidade e pela abertura ao outro. O herói do sertão, tal como Rosa o concebe, é menos um guerreiro invulnerável e mais um ser humano exposto à dor, à alteridade e ao mistério de existir.

A sensibilidade que atravessa os heróis de Rosa manifesta-se como sinal de abertura ao trágico, ao outro e ao desconhecido. Ao incorporar o afeto, o pudor, a dúvida e o sofrimento como elementos fundamentais da experiência masculina, Rosa reformula o modelo viril, superando o ideal fundado na contenção emocional e na imposição da força. A ternura presente nas relações entre homens como a que liga Riobaldo a Diadorim ou o respeito silencioso que Joca Ramiro inspira, delinea uma ética da vulnerabilidade. Essa ética contrapõe-se aos imperativos clássicos da virilidade heroica, revelando um masculino que se constitui como corpo sensível e voz permeada pela experiência da perda, da memória e do desejo.

Essa reconstrução da masculinidade manifesta-se também no plano formal da linguagem. O próprio discurso de Riobaldo, moldado por digressões, repetições, hesitações e silêncios, encarna a instabilidade da identidade que enuncia. O herói constrói sua narrativa como tentativa de dar forma, com esforço e beleza, ao que escapa à compreensão total. A masculinidade, nesse sentido, revela-se através da prosa: cada inflexão do narrador, cada tropeço verbal, cada busca de compreensão do mal ou do amor expressa um sujeito que se constitui em diálogo com a própria incompletude.

Grande Sertão: Veredas propõe, assim, uma poética da masculinidade que ultrapassa classificações fixas e imagens cristalizadas do herói tradicional. As personagens masculinas concebidas por Rosa situam-se em zonas de fronteira: entre mito e realidade, entre passado e presente, entre as expectativas sociais e a verdade íntima de cada um. A heroicidade que as define não se apoia em demonstrações de força, mas na coragem de habitar a travessia entre o dever e o desejo, entre a fé e o abismo, entre a glória e a renúncia.

A força da obra rosiana reside, em grande parte, na sua capacidade de transfigurar o herói épico numa figura ética e existencial. Essa grandeza se consolida no gesto de questionar, de manter aberta a interrogação, em vez de fixar verdades. O sertão assume a função de território simbólico onde se dá essa metamorfose: transforma-se de geografia física em espaço arquetípico, onde os homens se defrontam com os seus próprios limites, e onde os conflitos existenciais adquirem densidade poética e filosófica.

Desse modo, ao deslocar os fundamentos da virilidade tradicional e reinscrevê-los numa linguagem crítica e poética, Rosa oferece à literatura brasileira mais do que um conjunto memorável de personagens masculinas: propõe um modo singular e profundo de pensar o humano. A masculinidade, em *Grande Sertão: Veredas*, constrói-se como interrogação constante uma vereda aberta que cada homem percorre, levando consigo o peso do mundo e a esperança de, no caminho, esboçar algum sentido possível para a própria travessia.

4.2. A ética do sacrifício e o silêncio

Entre os múltiplos eixos simbólicos que estruturam *Grande Sertão: Veredas*, a figura de Diadorim destaca-se como uma das mais densas e ambíguas representações da heroicidade construída por Guimarães Rosa. Longe de obedecer a modelos fixos de identidade ou bravura, Diadorim encarna um heroísmo que se tece no silêncio, na reserva emocional e na contenção do desejo. A sua masculinidade preformada e o segredo que a sustenta não funcionam como disfarce, mas como dispositivo poético e ético que interroga, em profundidade, os limites da representação do sujeito. Em vez de proclamar uma identidade, Diadorim habita o interstício – entre o nome e o corpo, entre o gesto e a palavra, entre o masculino e o feminino –, e é justamente nesta zona de indeterminação que se forja a sua grandeza. A escolha de permanecer velado, de não se declarar, de não ocupar plenamente o centro discursivo, confere à personagem uma dimensão trágica e universal, que remete menos à figura do herói clássico e mais à do sacrificado: aquele cuja existência, marcada pela renúncia, sustenta o sentido da travessia do outro.

Riobaldo intui este enigma e o compreende de forma parcial, sem nunca alcançar um domínio pleno sobre ele. Quando se depara com a revelação da identidade de Diadorim, o vínculo amoroso sofre uma fratura, e junto com ele, desestrutura-se a base linguística que sustentava a sua narrativa. A morte de Diadorim constitui um clímax trágico e, simultaneamente, uma ruptura ontológica: o mundo, na concepção do narrador, perde seus contornos definidos e entra em colapso simbólico. O sujeito, exposto àquilo que escapa à nomeação, mergulha numa zona de silêncio e desorientação, onde o heroísmo se expressa não pela ação gloriosa, mas pela capacidade de persistir diante do vazio. Nesse momento, a narrativa assume o tom de uma elegia, voltada não apenas para a perda amorosa, mas também para a tentativa de restaurar o sentido de um mundo em escombros. O que se preserva é o ato de narrar como gesto vital de reconstrução da experiência fragmentada.

Diadorim, ao morrer, transforma-se em presença ausente, figura que pode mais ser alcançada fisicamente, todavia permanece viva na memória e na linguagem evocada por Riobaldo. O sertão converte-se num espaço de ressonância e luto, onde cada caminho conduz a uma nova dobra do mistério. O amor que não se cumpriu, a identidade que permaneceu sob véu e a fidelidade mantida até o limite do possível imprimem em Diadorim uma força simbólica rara: ela atravessa o tempo e o espaço, inscrevendo-se como figura de resistência, de beleza recôndita e de entrega absoluta. A heroína não ascende por meio da consagração épica tradicional, mas encontra seu

lugar numa zona de falência iluminada é nesta falha, neste não cumprimento, que reside sua potência transformadora.

Ao criar personagens como Diadorim, Guimarães Rosa propõe um modelo alternativo de heroidade, centrado na escuta, na renúncia e na aceitação da ambiguidade. A guerra, sob esta perspectiva, apresenta-se como espaço de confronto interior, em que o sujeito testa os limites do sentido e da experiência. A figura heroica sustenta interrogações, carrega inquietações e constrói a sua grandeza no esforço de compreender a realidade em vez de dominá-la. Esse deslocamento do paradigma épico confere ao romance uma singularidade expressiva dentro da tradição literária, já que nele o heroísmo aparece como experiência de perda atravessada por consciência, e não como conquista celebratória.

Nesse sentido, *Grande Sertão: Veredas* afirma-se como obra de travessia entre diferentes polos: entre o épico e o trágico, entre o regional e o mítico, entre a interioridade subjetiva e o enigma do mundo. A masculinidade, à semelhança do heroísmo, desenha-se como uma construção instável, modulada por afetos intensos, por fracassos assumidos e por gestos de permanência. Ao dar voz a personagens como Riobaldo e Diadorim, Rosa ilumina um universo em que a grandeza não se manifesta na força bruta, mas na coragem de enfrentar a complexidade do real com abertura, escuta e lucidez.

Assim, a literatura rosiana inscreve-se no espaço onde o humano se reinventa. O autor não celebra a glória infalível do herói tradicional, mas oferece figuras que atravessam a dúvida, habitam a perda e, mesmo assim, continuam. Essa persistência diante da incerteza afirma-se como o traço distintivo do novo herói, que Rosa desenha com sensibilidade, profundidade filosófica e invenção poética.

Assim, o romance encerra-se sem apoteose, apenas com o murmúrio persistente de perguntas. Riobaldo, sobrevivente e narrador, evita glorificar o passado: empenha-se, antes, em compreendê-lo. Seu testemunho converte-se em exercício de escuta e memória, no qual cada palavra carrega o peso daquilo que escapa à explicação direta, sugerido apenas por entre silêncios e digressões. A masculinidade rosiana, nesse horizonte, deixa de ser identidade para tornar-se travessia; recusa a rigidez da forma, buscando habitar com dignidade o espaço incerto entre o que se sente e aquilo que a linguagem tenta alcançar.

O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa. Sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão” (Rosa, 1956, p. 18–24).

Esta irrupção de revelações tardias “eu tinha amado... a ela, sim..., porém não pude” assinala o desmoronamento da identidade construída por Riobaldo ao longo de sua narrativa. Trata-se de uma cisão profunda nas categorias fundamentais que sustentavam sua percepção do mundo: o gênero, o amor, o heroísmo, a honra. Diadorim, ao resistir a classificações fixas, transforma a forma

como Riobaldo enxerga a realidade e propõe ao leitor um novo campo de sentido. A sua existência ambígua não esconde, e sim intensifica o gesto de entrega, tornando-o mais potente, mais ético, mais radical.

O heroísmo de Diadorim estrutura-se pela escolha de permanecer entre territórios simbólicos distintos: o masculino e o feminino, o companheirismo e o desejo, a fidelidade e o silêncio. Seu corpo, revelado apenas após a morte, materializa aquilo que foi vivido com plenitude, mesmo sem nomeação direta. Rosa constrói, nessa figura, uma nova ética da presença e da ausência, em que o afeto contido e a coragem íntima sustentam um tipo de grandeza interior. Diadorim inaugura um modo de ser heroico centrado na escuta, na firmeza do gesto e na intensidade da memória.

Este paradigma permite estabelecer paralelos com figuras da tradição épica clássica, especialmente Pátroclo e Aquiles. Na *Ilíada*, o vínculo afetivo entre guerreiros e a força transformadora da dor estruturam o percurso do herói. A morte de Pátroclo desperta em Aquiles uma fúria que o reconcilia com seu destino glorioso e finito. Em *Grande Sertão: Veredas*, a morte de Diadorim reorganiza o caminho interior de Riobaldo. De líder militar, ele passa a narrador de uma elegia marcada pela ausência, pela lembrança e pela perplexidade diante do enigma que Diadorim encarna.

Tal como Aquiles, Riobaldo encontra na dor um território de metamorfose. A glória heroica adquire nova configuração: manifesta-se na escuta, no amor silencioso, na reconstrução reflexiva da própria história. A grandeza de ambos reside na abertura à experiência da perda e na consciência profunda de que cada afeto vivido transforma o herói. O herói rosiano, assim como o grego, movimenta-se por veredas interiores, em que cada gesto revela a tensão entre o vivido e o nomeável, entre o passado e a sua narração.

Ao articular essas figuras liminares, Guimarães Rosa propõe uma poética do heroísmo ancorada na sensibilidade, na memória e na busca de sentido. Diadorim e Riobaldo não representam modelos heroicos fixos, e sim expressões de um processo ético que atravessa o amor, a dúvida e a linguagem. O sertão torna-se o cenário desta travessia, onde a fala, a escuta e a evocação do outro constroem uma nova forma de grandeza. A literatura rosiana, ao intensificar essa ambiguidade, oferece ao leitor a chance de reconhecer, no silêncio e na hesitação, os sinais mais intensos do que pode ser o humano.

Diadorim, neste contexto, figura como catalisadora de uma ética do indizível: sua morte interrompe a linha narrativa exterior e inaugura uma ferida ontológica. A partir desse ponto, a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* desloca-se das façanhas e dos feitos para um mergulho introspectivo no amor, na identidade e na linguagem. O épico cede espaço ao trágico, e o trágico conduz à consciência de que toda experiência carece de nome definitivo. O percurso transforma-se numa busca contínua de sentido, onde a palavra falha e o silêncio se tornam veículo expressivo.

No plano simbólico, a quietude de Diadorim atua como emblema do que escapa à nomeação. Sua presença silenciosa organiza, com força latente, a estrutura narrativa e imprime densidade aos acontecimentos. O segredo que envolve sua identidade extrapola a função dramática e estrutura-se como símbolo de tensões fundamentais: entre amor e dever, desejo e contenção, corpo e enunciação. Sua morte opera como revelação do compromisso afetivo e ético, mantendo fidelidade a si e ao outro, em um percurso de integridade afetiva que articula o íntimo e o ético.

O gesto de velamento que marca toda a trajetória de Diadorim assume valor afirmativo: cada escolha silenciosa, cada gesto não verbalizado, estrutura um espaço simbólico onde o afeto permanece íntegro. Essa via de expressão interior propõe uma ética assentada na renúncia ao reconhecimento imediato, criando um campo moral fundado na profundidade do vínculo, e não em sua exibição. O silêncio transforma-se em força, e a delicadeza torna-se veículo de resistência. A recusa do aplauso público evidencia uma potência ética interior que não se mede por recompensa ou validação exterior, mas pela permanência incondicional junto ao outro.

A decisão de Diadorim de se afastar das expectativas normativas que regulam gênero, afetividade e poder afirmar uma crítica contundente à rigidez da masculinidade instituída. Rosa, ao criar essa personagem, inscreve na literatura brasileira um modelo heroico construído sobre outras bases: escuta, discrição, constância, vínculo. Esse modelo reposiciona a ideia do masculino, deslocando-o da esfera da imposição para a da presença sensível. A trajetória de Diadorim articula um novo regime simbólico da ação, em que o cuidado e a interioridade expressam formas intensas de agência e transformação.

Neste ponto, a personagem converge com as figuras trágicas da antiguidade clássica, como Antígona, cuja fidelidade a princípios invisíveis, a memória, o amor, a justiça sagrada, conduz à morte, sem desvio ou clamor. Diadorim move-se pela mesma lógica ética: permanece íntegra a um sentimento que se recusa a negociar, protege sem expor, luta preservando-se. Essa coerência silenciosa sustenta a sua grandeza. A força que irradia de sua presença projeta-se para além da vida e inscreve na narrativa uma dimensão de profundidade trágica em que cada gesto concentra mais sentido do que qualquer discurso.

Ao integrar Diadorim na galeria de figuras heroicas rosianas, Guimarães Rosa revê os fundamentos da virilidade épica e desloca o centro do heroísmo para a zona da vulnerabilidade ética. O silêncio deixa de ser ausência para tornar-se gesto ativo de resistência, e a recusa de nomear transforma-se em acto de fundação simbólica. Diadorim não é apenas uma personagem enigmática: é a expressão viva de uma poética do limite, onde o humano se afirma justamente naquilo que não se pode dizer, mas que, ainda assim, transforma.

4.3. Arquétipos e psicanálise

A interpretação simbólica da masculinidade heroica em Guimarães Rosa encontra respaldo significativo na psicologia analítica de Carl Gustav Jung, particularmente na noção de arquétipo como

forma ancestral da psique humana. Jung identifica o herói como um dos principais arquétipos do inconsciente coletivo, uma figura primordial que se manifesta nas mitologias, religiões e tradições literárias das mais diversas culturas. De acordo com o autor:

O inconsciente coletivo [...] consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida ao conteúdo da consciência.
(Jung, 2014, p. 55)

Em *Grande Sertão: Veredas*, o herói rosiano Riobaldo opera esta jornada de individuação junguiana: a travessia geográfica é também uma descida à sombra interior. A cada encruzilhada, o personagem depara-se com os seus limites, tenta decifrar os seus desejos, enfrenta o medo da danação e busca, com hesitação, algum tipo de salvação. Como destaca Jung:

A viagem heroica é uma descida simbólica às profundezas do inconsciente, uma confrontação com os dragões interiores, seguida da ascensão transformadora do Self.
(Jung, 2008, p. 158)

A “descida ao inferno” opera-se no sertão como espaço mítico, como já indicava Antonio Candido ao afirmar que Rosa criou um “mito transfigurado” do sertão. Mas é Benedito Nunes quem melhor capta a ligação entre a interioridade rosiana e o heroísmo arquetípico:

A narração é o modo rosiano de produzir a travessia simbólica. É pela linguagem que o herói experimenta o êxtase e a queda. O sertão é mais que paisagem é imagem psíquica.
(Nunes, 1994, p. 143)

Se a jornada de Riobaldo reflete o arquétipo do herói que busca integrar a sombra ao ego, Diadorim representa a figura arquetípica da **anima**: o princípio feminino que o herói deve reconhecer para alcançar a totalidade. Diadorim surge como mediadora entre o desejo e a moralidade, entre o mundo masculino da guerra e uma delicadeza recôndita, reprimida. Sua morte, revelando o segredo de seu corpo, funciona como revelação e ruptura desestabiliza a masculinidade tradicional e reorganiza o mundo simbólico da narrativa.

É neste ponto que o pensamento de Mircea Eliade se torna indispensável. Em *O sagrado e o profano*, Eliade argumenta que o mito é uma matriz de sentido que se encarna na existência concreta dos homens. Para ele:

O homem das sociedades arcaicas deseja sempre reencontrar o tempo primordial, pois é somente neste tempo sagrado que os arquétipos são eficazes.
(Eliade, 1992, p. 35)

No universo de Rosa, o tempo da narração é cíclico, e o pacto com o diabo verdadeiro ou não adquire o status de rito de passagem. A morte de Diadorim, o duelo com Hermógenes, a travessia do rio: todos estes episódios funcionam como momentos liminares, que fazem o herói cruzar o “limiar da consciência comum” e ingressar em um plano simbólico de significação. Rosa constrói, assim, um romance mítico, no qual os personagens vivem experiências que reatualizam padrões arquetípicos de sacrifício, transformação e revelação.

Outro conceito central em Jung que se aplica à obra de Rosa é o de “símbolo vivo”. Jung afirma o seguinte:

Um verdadeiro símbolo não é um signo estático, mas um organismo vivo que evolui com a consciência e resiste à definição racional. (Jung, 2000, p. 214)

Diadorim constitui-se como figura liminar e símbolo vivo que ultrapassa qualquer tentativa de enquadramento binário. Representa o segredo tornado corpo, o desejo que resiste à nomeação direta, a alteridade que transforma a narrativa e redefine a identidade de Riobaldo. A experiência amorosa partilhada com Diadorim atinge plenitude somente no instante da perda, momento de revelação própria à jornada arquetípica em que a totalidade se delinea após o sacrifício consumado. Essa dinâmica confirma o estatuto simbólico da personagem, cuja presença modifica o percurso interior do narrador e reorganiza os significados afetivos e éticos de sua trajetória.

A função narrativa de Riobaldo transcende a simples rememoração dos acontecimentos e adquire contornos simbólicos de reconstrução do vivido. Sob a ótica junguiana, o narrador atua como aquele que retorna da travessia interior, carregando consigo os sinais da noite da alma. A palavra emerge como tentativa de reintegração, de ordenação do caos existencial. Nas palavras de Northrop Frye (1991), “o herói trágico é aquele que se encontra abaixo do nível do leitor: sua dor o aprofunda, sua derrota o transcende” (p. 48). Riobaldo discursa a partir da ferida, do abismo já atravessado, e a sua narrativa não busca glorificação, mas elabora as perdas como parte essencial de um processo de individuação. O pacto firmado, o amor interdito, a ausência que se torna presença recorrente tudo isso configura um percurso de aprofundamento simbólico da consciência.

O emprego do mito, em Guimarães Rosa, manifesta-se como abertura ao indizível, como campo de complexidade simbólica em constante deslocamento. Rosa não fixa verdades, oferece imagens em movimento, entre hesitação e reinvenção. Roland Barthes (1970) observa que “a palavra nunca explica o mundo; quando finge fazê-lo, é para multiplicar sua ambiguidade” (p. 33), e Rosa opera exatamente nesta ambiguidade fecunda. Seus personagens e símbolos constroem-se dentro de uma linguagem que encena a travessia, o tropeço, a revelação incompleta. Diadorim, nesse cenário, atua simultaneamente como *anima* e como esfinge: encarna o princípio feminino que orienta o herói, mas também o enigma que resiste à decifração, o ponto de interrogação que sustenta o sentido sem fixá-lo.

O silêncio que acompanha Diadorim, longe de significar ausência, intensifica sua força simbólica. Sua trajetória é delineada por gestos contidos, escolhas éticas e uma fidelidade invisível que estrutura o romance de Rosa com potência trágica. Ao lado de Riobaldo, constrói-se um campo de tensão entre o dizer e o calar, entre o gesto e o pensamento, entre o amor e o interdito. Essa articulação revela uma poética do indizível, na qual os grandes temas da existência o gênero, o desejo, a ética, o tempo emergem não como certezas, mas como experiências a serem vividas em sua profundidade e contradição.

Neste horizonte, os arquétipos literários concebidos por Rosa superam categorias fixas e assumem caráter processual. Seus heróis pensam, sentem, hesitam e falam. Eles existem num espaço narrativo onde a dúvida vale tanto quanto a certeza, e onde a linguagem realiza menos a explicação do que a evocação. A partir de figuras como Diadorim, Rosa não apresenta respostas: propõe enigmas. O herói rosiano, ao habitar essa ambivalência, adquire espessura simbólica que o aproxima dos mitos, não por repetição, mas por transfiguração crítica. Ao fundir épica e introspecção, ação e silêncio, Rosa inaugura um novo regime de representação do humano: um regime em que as perguntas sustentam o sentido e em que o herói emerge da sombra, pleno de contradições e de beleza ética.

4.4. O herói como espelho da cultura

Na tradição literária ocidental, a figura do herói representa mais do que a realização de feitos extraordinários: ela condensa, de modo simbólico, os dilemas centrais das culturas em que surge. O herói atua como eixo articulador de valores históricos, normas morais e conflitos identitários. É nesse horizonte que Guimarães Rosa insere as figuras de Riobaldo, Zé Bebelo, Diadorim e Joca Ramiro em *Grande Sertão: Veredas*. Essas personagens não funcionam como encarnações fechadas de virtude ou bravura, mas revelam-se expressões dinâmicas de uma masculinidade em trânsito. Em vez de repetir os arquétipos heroicos da Antiguidade clássica, Rosa propõe sua reinvenção, articulando uma ética marcada pela ambivalência, pela dúvida e por uma introspecção que complexifica o gesto heroico.

O sertão literário concebido por Rosa estrutura-se como um território simbólico, no qual os modelos heroicos do passado são descentrados e submetidos a novas formas de leitura. Nesse espaço, a ação do protagonista desloca-se da certeza gloriosa para o campo da escolha pessoal e da reflexão. O universo mítico-histórico que sustenta os heróis homéricos dá lugar a uma geografia ética onde o agir se fundamenta na consciência e na escuta. A jornada do herói percorre trilhas marcadas por perguntas inquietas, decisões difíceis e transformações existenciais profundas. A narrativa rosiana, nesse sentido, desloca o foco da façanha para o processo de elaboração simbólica da experiência, fazendo do sertão o cenário de uma epopeia da interioridade.

Guimarães Rosa, ao reelaborar criticamente os elementos da tradição mítica, opta por uma poética que valoriza o desvio, a hesitação, a multiplicidade. O caminho heroico, em vez de seguir uma progressão linear, assume forma sinuosa, interrompida por episódios de silêncio, introspecção e autoquestionamento. Os desafios enfrentados por Riobaldo manifestam-se como impasses morais, como tensões entre desejo e fé, como tentativas de nomear o inominável. O pacto firmado com o diabo adquire estatuto metafórico: representa o limite da linguagem e do conhecimento, e funciona como catalisador de uma consciência que deseja compreender a si mesma em meio ao mistério. O amadurecimento do herói surge dessa exposição radical à fragilidade humana e ao enigma da existência.

Essa operação literária insere Rosa no movimento moderno do trágico, que reconhece no herói a presença do conflito, da incompletude e da densidade humana. O percurso de Riobaldo evidencia uma jornada marcada pela abertura à experiência, pela elaboração constante da memória e pela linguagem como morada do sentido. A figura heroica adquire espessura filosófica ao assumir o gesto de narrar como forma de recompor os fragmentos daquilo que foi vivido. A literatura rosiana propõe, assim, um novo paradigma épico, no qual a grandeza surge do enfrentamento da incerteza e da escuta do outro, e onde a narrativa atua como espaço de invenção ética.

Desse modo, *Grande Sertão: Veredas* realiza uma inflexão poderosa no modelo heroico que atravessa a tradição ocidental. A obra oferece ao leitor uma representação do herói forjada pela experiência vivida, pela abertura à fragilidade e pela transformação íntima. Os ecos dessa reinvenção permanecem audíveis na sensibilidade contemporânea, atualizando a estrutura épica sob o signo da subjetividade e da palavra. Ao incorporar o trágico como dimensão essencial da existência, Rosa edifica uma narrativa na qual o herói avança pelo mundo com lucidez, compaixão e coragem diante do indizível.

A reflexão proposta por Rosa valoriza o peso da travessia. O herói se engrandece pela forma como sustenta o insuportável e enfrenta o que não alcança resolver. A coragem manifesta-se na persistência narrativa, na tentativa incansável de dar forma à opacidade do real. Em *Grande Sertão: Veredas*, o épico abre espaço para o íntimo, e a aventura transforma-se em meditação: é no tempo do silêncio, da escuta e da dúvida que se delinea o verdadeiro gesto heroico.

Ao investigar esse universo, José Miguel Wisnik (1989) propõe uma leitura em que o sertão criado por Rosa emerge como território simbólico de modernidade crítica. O espaço sertanejo não se limita à topografia da caatinga: atua como figura existencial onde as contradições humanas se revelam com intensidade. O herói que atravessa essa geografia lida com dilemas que envolvem ética, desejo, memória e linguagem. O percurso de Riobaldo evidencia uma condição fragmentada que busca, por meio da narrativa, organizar o sentido diante de um mundo móvel e mutável. A missão do herói já não culmina em glória, mas em pensamento, e seu feito maior consiste em sustentar perguntas sem resposta definitiva.

Neste movimento de reconfiguração simbólica, o feminino ocupa um lugar fundacional. Diferente das epopeias tradicionais, onde a presença da mulher permanece subordinada à trajetória masculina, Rosa reposiciona o feminino no centro da tensão narrativa. Diadorim opera como figura axial: atravessa os códigos de gênero e desafia as formas consagradas de heroísmo. Sua presença, marcada pela contenção e pela intensidade afetiva, convoca Riobaldo a repensar o desejo, a identidade e o próprio código de honra. Essa relação ativa uma ética do cuidado e da alteridade, sugerindo que o verdadeiro heroísmo se afirma pela escuta, pela renúncia e pela profundidade da entrega.

A partir dessa construção, Rosa apresenta um modelo de masculinidade e de heroísmo que se apoia na sensibilidade, na abertura à alteridade e na coragem de persistir diante da ausência de

garantias. O gesto de Diadorim, ao escolher o silêncio como forma de fidelidade, reescreve o lugar do feminino na tradição épica, oferecendo ao leitor uma personagem que atua como força transformadora, como enigma e como núcleo ético da narrativa. Riobaldo, em contato com essa figura que escapa a todas as classificações estáveis, encontra não um espelho, mas uma esfinge: uma presença que, longe de fixar o sentido, amplia-o, multiplicando-o no interior da linguagem.

A figura de Diadorim funciona, assim, como eixo de reorganização simbólica da narrativa. O seu segredo assume um papel que ultrapassa a revelação final, consolidando-se como enigma permanente que acompanha toda a trajetória de Riobaldo. A identidade ambígua de Diadorim, a sua fidelidade silenciosa e o gesto de entrega que a define propõem um modelo alternativo de heroísmo: orientado não pela conquista ou pelo domínio, mas pela escuta, pela delicadeza e pela renúncia. Com este deslocamento, o herói rosiano posiciona-se numa zona liminar, onde o masculino se constitui pela abertura ao outro e pela recepção da diferença. Como sublinha Eliane Robert Moraes (2009), a masculinidade em Rosa permanece sempre em trânsito, articulando-se com aquilo que escapa à definição: o desejo, a perda, a alteridade.

Ao repensar os arquétipos heroicos da tradição épica, Guimarães Rosa inscreve-os numa linguagem que acolhe a ambivalência, a hesitação e a incompletude. O seu projeto literário edifica uma nova ética do herói: aquele que se permite sentir, transformar-se e escutar o enigma do mundo e de si mesmo. O percurso de Riobaldo configura-se como espiral, percorrido por retornos, dúvidas e reavaliações constantes. A narrativa privilegia, assim, não o êxito glorioso das ações, mas a meditação sobre a responsabilidade diante do outro e da complexidade da existência. O herói transforma-se em sujeito pensante, em voz que busca, com esforço, dar sentido ao vivido.

A grandeza do herói rosiano manifesta-se na multiplicidade de sentidos que carrega. Ao contrário da figura clássica, orientada pela linearidade e coerência do destino, Riobaldo surge como expressão da condição trágica moderna: dividido entre impulso e prudência, entre discurso e silêncio, entre presença e lembrança. A sua jornada propõe uma leitura ética da experiência humana, sustentada na coragem de suportar perguntas sem solução definitiva. Nesta sobreposição entre herança mítica e consciência contemporânea, Rosa alcança uma densidade simbólica singular, convertendo o sertão em espaço de elaboração existencial.

A masculinidade, nesse universo literário, aparece como campo de forças em constante redefinição. Rosa apresenta figuras masculinas que subvertem os modelos tradicionais ao mesmo tempo em que os expandem, incorporando tensões afetivas, éticas e espirituais. Em *Grande Sertão: Veredas*, o masculino emerge na relação com o desejo, na escuta do outro, na travessia da dúvida. O herói constrói-se como sujeito vulnerável, permeado por forças internas em transformação, moldado pelo acolhimento do abalo, pela sustentação da contradição e pela atenção ao que pulsa no silêncio.

Assim, Rosa concebe a virilidade como expressão de uma construção simbólica delicada, aberta à alteridade e atravessada pela possibilidade de colapso. O masculino revela-se enquanto linguagem encarnada, ética do inacabado. A literatura rosiana transforma o herói em sujeito ético cuja grandeza reside no esforço de compreender o mundo, mesmo diante da ausência de resposta. Nesta poética da travessia, o que importa é menos a estabilidade identitária do que o gesto contínuo de buscar, escutar e elaborar sentido. A masculinidade, nesse horizonte, caminha como vereda: sinuosa, fértil, profundamente humana.

Neste universo, a personagem de Diadorim assume um papel decisivo. Longe de ser apenas um enigma narrativo, Diadorim corporiza a tensão entre identidade e ocultação, entre amor e interdito. O seu silêncio, mais do que omissão, é um modo de resistência e de fidelidade. Através desta figura ambígua, Guimarães Rosa subverte a lógica binária de gênero, introduzindo uma instância simbólica que desestabiliza os códigos da masculinidade convencional. A sua morte não é apenas um desfecho trágico, mas um momento de revelação ética: ao negar-se para permanecer leal, Diadorim inaugura uma nova concepção de heroísmo, fundada na renúncia e na escuta. A dimensão sacrificial desta personagem torna-se, assim, central para a reconfiguração do herói sertanejo como figura marcada pela interioridade e pelo sofrimento.

A trajetória de Riobaldo configura-se, neste contexto, como uma jornada de autoconhecimento que amplia as fronteiras do relato épico. A dúvida metafísica, a hesitação moral e o confronto entre fé e incerteza constituem os eixos estruturantes da sua narrativa. Riobaldo movimenta-se num campo de perguntas persistentes; é um homem que narra para aproximar-se de alguma forma de entendimento, que caminha em meio às zonas turvas do saber. Esta postura confere-lhe os contornos do herói trágico, entendido não como figura celebratória, mas como representação simbólica da condição humana nas suas fissuras. A linguagem, nesse processo, assume a função de ferramenta vital, espaço de mediação entre o vivido e o narrado. O narrador rosiano constrói-se como testemunha de si mesmo, e a palavra, longe de cristalizar verdades, opera como instrumento de passagem e reformulação subjetiva.

Ao aproximar esta jornada da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, pode-se interpretá-la como um processo de individuação: um itinerário interior em que o sujeito enfrenta conteúdos sombrios, traços reprimidos e figuras simbólicas que o desafiam a expandir-se. O herói, nesse percurso, encontra na sombra e na contradição os caminhos que conduzem à integração. Diadorim surge como expressão da *anima*, mas também como figura enigmática que solicita do sujeito uma resposta existencial. Representa uma alteridade irreduzível, que obriga Riobaldo a deslocar as margens do próprio entendimento. A masculinidade, sob essa perspectiva, aparece como movimento contínuo, tecido por elementos inconscientes, tensões arquetípicas e experiências afetivas liminares.

Nesse gesto literário, Guimarães Rosa propõe uma inflexão decisiva na figuração do herói no âmbito da tradição ocidental. A glória cede espaço à escuta, e a ação heroica transforma-se em ela-

boração simbólica do sentido. O épico, transfigurado, assume uma dimensão ética. A figura heroica adquire espessura ao incorporar o amor, a perda e a hesitação como formas legítimas de grandeza. A masculinidade, nesse sistema simbólico, não se sustenta pela afirmação categórica, mas pela entrega à experiência partilhada e pelo acolhimento da própria vulnerabilidade. O herói deixa de ocupar um lugar de supremacia, para tornar-se espelho de uma humanidade que resiste, que transforma a dor em fala e a dúvida em gesto criador.

Ao estruturar *Grande Sertão: Veredas* nesses termos, Rosa amplia os horizontes do romance moderno, criando uma narrativa que reflete tanto a herança da epopeia quanto as inquietações da subjetividade contemporânea. O sertão, nesse caso, não se limita a um espaço geográfico; revela-se campo simbólico por excelência, onde o sujeito se depara com os limites do conhecimento, da linguagem e da identidade. A experiência heroica desloca-se da exterioridade das façanhas para a interioridade da escuta, e a jornada transforma-se num movimento de consciência que não visa à vitória, mas à abertura contínua para o outro e para si mesmo.

O herói rosiano, ao fim, permanece como uma figura simbólica de rara complexidade: aberto à metamorfose, marcado pela perda e movido pela palavra. Sua existência literária sustenta-se na capacidade de pensar o mundo sem clausuras, de desejar sem controle, de amar sem apropriação. É neste ponto que Rosa oferece ao leitor uma imagem de masculinidade transformadora — uma construção ética e estética que não busca moldes fixos, mas se propõe como travessia permanente do humano em direção ao indizível.

CONCLUSÃO

A presente dissertação partiu da hipótese de que Guimarães Rosa constrói, na sua obra – em especial no romance *Grande Sertão: Veredas* –, uma reformulação dos arquétipos heroicos da tradição épica grega, integrando-os no universo cultural, simbólico e afetivo do sertão brasileiro. Longe de reproduzir modelos clássicos de heroísmo, o autor mineiro desconstrói e reinscreve tais figuras, não se limitando a transpor a epopeia para uma nova geografia, mas recriando as suas tensões e dilemas à luz de um projeto literário abrangente, no qual convergem mito, linguagem, filosofia, psicanálise e ética. A hipótese fundamental sustentada ao longo do trabalho é, portanto, a de que as personagens masculinas de Guimarães Rosa, embora profundamente enraizadas na realidade sertaneja, acuem como sínteses simbólicas de questões de ordem universal – entre as quais se destacam o conflito entre destino e escolha, a tensão entre força e sensibilidade, e a travessia interior enquanto processo de constituição do herói moderno.

O objetivo geral da investigação consistiu em examinar de que modo se manifestam e se transformam as características do herói épico grego – particularmente na formulação homérica – nas figuras centrais da obra de Guimarães Rosa. A análise fundamentou-se em autores da tradição mítica, como Juno de Souza Brandão, Carl Gustav Jung e Mircea Eliade, bem como em teóricos da narrativa e do arquétipo, como Joseph Campbell. A figura do herói foi abordada tanto na sua dimensão estrutural, enquanto agente de um percurso narrativo, como na sua dimensão simbólica, enquanto expressão de forças arcaicas do inconsciente coletivo, sempre em diálogo com os elementos específicos da cultura sertaneja, com a sua cosmovisão, os seus códigos morais e as suas contradições internas.

Neste contexto, foram definidos três objetivos específicos. O primeiro visou mapear as principais características dos heróis da epopeia grega, com especial atenção para as figuras paradigmáticas de Aquiles e Ulisses, que representam, respetivamente, a glória trágica e a astúcia resiliente, ambas dotadas de significativa carga simbólica no imaginário ocidental. O segundo objetivo centrou-se na análise de *Grande Sertão: Veredas*, com incursões complementares em contos das obras *Sagarana* e *Primeiras Estórias*, procurando compreender de que modo os traços heroicos da tradição clássica são incorporados, reformulados ou subvertidos na constituição das personagens masculinas rosianas. O terceiro objetivo, por sua vez, procurou articular estas leituras à luz das teorias do inconsciente coletivo (Jung), do mito vivido (Eliade) e da performance de género (Butler), com o intuito de demonstrar como a figura do herói, em Rosa, deixa de funcionar como ideal normativo e passa a configurar-se como um problema ético, filosófico e simbólico.

Assim, a investigação propôs-se a demonstrar que a literatura de Guimarães Rosa opera uma deslocação crítica dos paradigmas épicos, fundando um modelo de heroísmo atravessado pela dúvida, pela escuta e pela abertura ao outro. Os heróis rosianos não são portadores de certezas, mas encenadores de dilemas; representam a superação do humano, mas a sua exposição mais vulnerável. Neste sentido, *Grande Sertão: Veredas* apresenta-se como uma epopeia invertida, na qual

o gesto heroico não reside na conquista exterior, mas na travessia interior de uma consciência dilacerada entre fé e incerteza, desejo e renúncia, identidade e alteridade.

Este trabalho procurou, por fim, contribuir para a compreensão do modo como Guimarães Rosa reinventa o épico no contexto da modernidade, criando uma literatura simultaneamente enraizada na cultura popular brasileira e aberta às grandes questões do espírito humano. A masculinidade, tal como é representada na sua obra, constitui-se como espaço de problematização simbólica e afectiva, onde o herói não é aquele que triunfa, mas aquele que resiste à barbárie, que se deixa afetar e que se transforma ao narrar a própria experiência.

Cada capítulo da presente dissertação foi orientado por uma estrutura que permitiu articular os diversos eixos teóricos e analíticos em torno da figura do herói. O Capítulo 1 definiu os contornos conceptuais fundamentais da epopeia grega, dos arquétipos Junguianos e da jornada do herói, estabelecendo as bases para a abordagem comparativa. Nesta secção, procurou-se demonstrar como a figura heroica, ao longo da tradição literária ocidental, constitui um espaço simbólico onde se projectam valores culturais, experiências liminares face à morte, buscas ontológicas por sentido e estruturas de sacrifício. O Capítulo 2 concentrou-se na especificidade da literatura de Guimarães Rosa, analisando o modo como o sertão é representado como paisagem simbólica e como o jagunço adquire estatuto de figura-limite – simultaneamente enraizada na história e elevada a condensação arquetípica. A partir das contribuições críticas de Antonio Candido, Roland Barthes e Cristina Vieira, argumentou-se que Rosa, ao retratar o universo sertanejo, não cristaliza tipos regionais, mas inscreve neles tensões universais da condição humana moderna.

O Capítulo 3 abordou diretamente as aproximações entre as personagens rosianas e os heróis da tradição épica grega. Analisou-se a forma como Riobaldo se aproxima da figura de Ulisses na sua busca por uma identidade possível, como Diadorim atualiza e transfigura os elementos trágicos de Aquiles e Pátroclo, e como personagens como Hermógenes e Zé Bebelo evocam traços de Agamémnon, Ajax e outros guerreiros clássicos marcados pela oscilação entre glória e ruína. A reconstrução dos *cadernos de leitura* e diários de Guimarães Rosa revelou o rigor com que o autor estudava os textos da Antiguidade Clássica, integrando conscientemente os seus elementos na tessitura estilística e simbólica da narrativa sertaneja. Já o Capítulo 4 aprofundou a discussão em torno da masculinidade heroica, evidenciando como Rosa subverte os modelos clássicos através de personagens marcadas pela ambiguidade, pelo silêncio e pela interioridade. Com base em autores como Jung, Eliade, Butler, Wisnik e Eliane Robert Moraes, demonstrou-se que o herói rosiano é apenas aquele que combate, contudo é aquele que hesita, que ama, que cala e que resiste eticamente à desagregação do sentido.

Deste modo, os objetivos delineados para a investigação foram plenamente atingidos no desenvolvimento analítico de cada capítulo. A masculinidade heroica, tal como se apresenta na obra de Rosa, não se resume a categorias como bravura ou virilidade, mas constitui um campo simbólico em disputa, onde o arquétipo do herói é descentrado e reinscrito à luz de uma ética do sensível, da escuta e da dúvida. Paralelamente, o sertão, enquanto espaço narrativo privilegiado, adquire

densidade mítica: não apenas geografia física, mas paisagem psíquica e existencial, onde se inscrevem os dilemas universais da experiência humana.

Ao revisitar os modelos da epopeia clássica, Rosa empreende uma operação crítica de reconfiguração, na qual os elementos da tradição greco-latina dialogam com os dramas e contradições do sujeito moderno. Sua obra projeta uma literatura enraizada na cultura brasileira e aberta ao pensamento simbólico universal. *Grande Sertão: Veredas* emerge como um romance de fronteira entre tempos, culturas e paradigmas narrativos, onde o herói se constrói pelo percurso, pela escuta e pela interrogação constante.

Esta dissertação procurou contribuir para uma leitura mais ampla da obra de Guimarães Rosa, integrando-a numa constelação simbólica que atravessa a história literária do Ocidente e que se renova, nas veredas do sertão, como possibilidade de reinvenção do épico em chave moderna e ética. Nesse gesto, Rosa oferece uma literatura de exceção e uma proposta estética e filosófica em que o humano, com todas as suas fragilidades e grandezas, ocupa o centro do discurso.

A figura do herói em *Grande Sertão: Veredas* transcende as categorias fixas da tradição épica e transforma-se num lugar de tensão permanente entre o universal e o singular, o mítico e o histórico, o coletivo e o íntimo. A hibridiz simbólica que atravessa as personagens rosianas amplia os modelos heroicos clássicos e permite que novas formas de coragem, sensibilidade e ética emergam num contexto marcado pela ambiguidade. Ao inserir o sertão como cenário arquetípico de travessia e revelação, Guimarães Rosa regionaliza o mito e confere-lhe atualidade e profundidade filosófica. A epopeia, que outrora exaltava feitos gloriosos, assume aqui uma meditação sobre a condição humana, seus limites e contradições.

A análise revelou que a escrita de Rosa se estrutura por meio de uma estética da complexidade. A linguagem fragmentada, lírica e metafórica do narrador-protagonista ultrapassa o relato de acontecimentos e constrói um espaço simbólico onde o dizer é também forma de ser. Riobaldo narra para compreender, ordenar o vivido e elaborar a sua dor. O gesto narrativo adquire valor existencial e terapêutico: contar torna-se tentativa de reintegrar aquilo que ficou perdido ou silenciado. Essa perspectiva aproxima o herói rosiano do trágico moderno, como aquele que persiste na busca de sentido sem garantias de revelação.

Conclui-se, portanto, que a obra de Guimarães Rosa oferece um contributo singular para a literatura ocidental ao propor uma reinvenção crítica da figura do herói, baseada na valorização da dúvida, da escuta e da interioridade. Esta inflexão ética e simbólica reposiciona o herói no interior da tradição literária e reflete, de forma mais ampla, uma concepção de humanidade marcada pela fragilidade, pela abertura ao outro e pela resistência ética diante do inominável. Em Rosa, o herói é aquele que interroga, aquele que se expõe. A grandeza do épico rosiano reside na sua capacidade de tornar o sofrimento matéria de pensamento e a linguagem instrumento de revelação.

Por fim, esta dissertação procurou demonstrar que a masculinidade heroica, tal como configurada por Guimarães Rosa, corresponde a uma construção simbólica em constante tensão. Trata-se de uma masculinidade que se reconhece no silêncio, no afeto, no enigma e no gesto ético. Ao encenar esta transformação no contexto do sertão brasileiro, Rosa recupera o mito como matriz viva de significação, aberta à reinterpretação. O seu herói, situado entre Homero e o inconsciente moderno, entre a espada e a palavra, entre o arquétipo e a carne, constitui uma figura de mediação e travessia, cuja potência reside na capacidade de dar forma narrativa à experiência do indizível.

Neste cruzamento entre a epopeia grega e a linguagem do sertão, entre os arquétipos junguianos e as figuras culturais brasileiras, a obra rosiana revela-se como uma das operações mais complexas e originais da literatura do século XX. Através da desconstrução dos modelos clássicos e da elaboração de novas formas de subjetividade, Guimarães Rosa oferece um novo herói e uma nova ética do trágico, onde o humano, na sua finitude e ambivalência, ocupa o centro da narrativa.

Outro resultado significativo alcançado por esta dissertação diz respeito ao papel da linguagem enquanto expressão de interioridade e sintoma de crise existencial. A fala de Riobaldo é marcada por uma estrutura circular e especulativa, impregnada de hesitações e indagações metafísicas. A linguagem funciona como um instrumento de sondagem do indizível, um meio pelo qual o sujeito procura situar-se face às suas angústias, memórias e dúvidas mais profundas. Esta conceção aproxima a obra de Rosa de uma tradição literária moderna que, como observa Roland Barthes, recusa a palavra como ferramenta de explicação unívoca, reconhecendo nela um espaço de ambiguidade e tensão. O herói rosiano, ao narrar, inscreve a própria busca como fundamento da narrativa e da identidade.

Para além da linguagem, destacou-se a centralidade do sertão enquanto estrutura simbólica. Longe de constituir apenas um pano de fundo exótico ou regional, o sertão, na obra de Rosa, revela-se como território arquetípico, onde se desenrolam dramas existenciais universais. Conforme demonstraram autores como Antonio Candido, José Miguel Wisnik e Benedito Nunes, o sertão rosiano é simultaneamente geografia e mitologia lugar de enunciação de uma modernidade trágica, onde o épico se funde com o filosófico. É neste espaço ambivalente que Rosa forja um novo tipo de herói: mestiço de Homero e do jagunço, cuja bravura se alimenta da dúvida e cuja força se mede pela capacidade de amar, perder e resistir.

A investigação procurou ainda oferecer um contributo relevante para os estudos literários brasileiros e comparados, ao propor uma leitura da obra de Rosa sob a perspectiva do diálogo com a epopeia grega. A análise das figuras masculinas especialmente Riobaldo e Diadorim como reconfigurações arquetípicas de personagens como Aquiles, Ulisses ou Agamémnon, permitiu reposicionar *Grande Sertão: Veredas* como uma narrativa situada na confluência entre o local e o universal, entre a tradição clássica e a experimentação moderna. Com isso, a presente dissertação procurou alargar os horizontes interpretativos da literatura rosiana, demonstrando como esta inscreve questões éticas e existenciais numa matriz simbólica de profunda ressonância cultural.

A principal contribuição teórica do estudo reside, assim, na hipótese de que Rosa não apenas alude ao mito clássico, mas o reencena no plano estrutural e simbólico. A leitura crítica dos seus *cadernos de leitura* e do *Diário de Paris*, bem como a análise textual minuciosa de *Grande Sertão: Veredas*, evidenciaram que Rosa se apropriou conscientemente da tradição homérica, sobretudo da *Iliada* e da *Odisseia*, para construir um tipo de heroísmo capaz de responder aos dilemas da modernidade. Neste contexto, personagens como Riobaldo e Diadorim surgem como encarnações simbólicas de uma travessia arquetípica, representando a luta do sujeito com as suas forças internas e com o mistério do mundo.

Finalmente, o enfoque na teoria Junguiana dos arquétipos permitiu aprofundar a compreensão da dimensão simbólica e psicológica da narrativa. A partir dos conceitos de Self, sombra, *anima* e jornada de individuação, foi possível observar que Rosa dramatiza, na figura do herói, não apenas conflitos históricos ou sociais, mas estruturas profundas do imaginário humano. Riobaldo, enquanto protagonista, revela-se um símbolo vivo desta travessia um sujeito cujo percurso não visa a consagração pública, mas a integração do seu próprio enigma. Nele, a espada cede lugar à palavra, a glória à dúvida, e o heroísmo transforma-se num gesto de escuta e de reconciliação com a fragilidade da condição humana.

Entre os contributos centrais desta dissertação, destaca-se a forma como a análise se desdobra no campo dos estudos de género, sobretudo a partir da leitura da personagem Diadorim e da sua relação com Riobaldo. A figura de Diadorim, simultaneamente participante nos combates e partilhando os códigos de conduta do jagunço, representa uma feminilidade oculta que desafia os modelos tradicionais da masculinidade heroica. A leitura sustentada nos contributos teóricos de Judith Butler permitiu interpretar esta ambiguidade como uma performance que desestabiliza normas de género e revela o masculino como uma construção fluida, sensível e eticamente permeável. O heroísmo, no universo rosiano, desloca-se da força física e da dominação para a escuta, o amor contido, o sacrifício silencioso e a vivência da perda como experiência transformadora.

Esta abordagem permite, ainda, compreender Guimarães Rosa como autor particularmente relevante para os debates contemporâneos em torno das masculinidades hegemónicas e dissidentes. Num contexto em que se questionam modelos tradicionais de virilidade, a personagem de Riobaldo constitui um exemplo notável de dissidência: ama um companheiro de armas, expressa o luto e a dor, teme a perda espiritual, hesita perante a violência e enverga outra armadura, alheia à masculinidade normativa. A sua trajetória é marcada pela abertura à alteridade, pelo conflito interno e por uma constante interpelação ética. Neste sentido, Rosa propõe um novo paradigma heroico: o que se define pela consciência da própria vulnerabilidade.

Do ponto de vista metodológico, a presente investigação procurou conjugar uma abordagem interdisciplinar, cruzando a análise comparatista, a psicanálise junguiana, a teoria literária e os estudos clássicos. Esta articulação permitiu aceder à complexidade da obra de Rosa sem a reduzir a uma grelha interpretativa única. Ao transitar entre os campos do mito, da psicologia profunda e da filosofia da linguagem, a dissertação delineou um modelo analítico aplicável a outras obras que

se organizam em torno de figuras arquetípicas, da narrativa épica ou de construções simbólicas da masculinidade. Esta pluralidade metodológica constituiu um avanço significativo na leitura do corpus rosiano, abrindo novas possibilidades de interpretação crítica.

Em termos específicos dos estudos dedicados à obra de Guimarães Rosa, esta dissertação procurou consolidar e expandir hipóteses fundamentais formuladas por críticos como Antonio Candido, Benedito Nunes, José Miguel Wisnik e Davi Arrigucci Jr., nomeadamente a de que o autor constrói uma narrativa híbrida entre o épico, o lírico e o trágico, em que o herói sertanejo se constitui como figura liminar. Neste sentido, a investigação reafirma *Grande Sertão: Veredas* como romance da língua portuguesa que se inscreve na linhagem do épico moderno, herdeiro da tradição clássica, reformulado à luz de uma ética da escuta, da dúvida e do afeto.

Em síntese, os contributos deste estudo distribuem-se por diversos níveis: aprofundam a leitura simbólica da masculinidade na obra de Rosa; articulam a tradição clássica com a modernidade sertaneja; propõem uma metodologia analítica centrada na intersecção entre arquétipo, género e linguagem; e posicionam *Grande Sertão: Veredas* como uma obra que transcende fronteiras nacionais e temporais. Ao situar o sertão como espaço simbólico do humano e o jagunço como figura trágica e ética, Rosa transforma o seu romance numa meditação sobre o heroísmo na modernidade. A vastidão temática e a densidade simbólica da sua escrita apontam para um território crítico ainda em expansão, apto a acolher novas leituras e a inspirar futuros estudos.

Um campo igualmente estimulante é o dos estudos sobre masculinidade na literatura brasileira, o qual ainda carece de sistematizações mais robustas e transversais. Tomando como base a figura do jagunço em Guimarães Rosa, é possível contrastá-la com outras representações masculinas ao longo do século XX, em autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, Rubem Fonseca, Raduan Nassar e Milton Hatoum. Como constroem (ou desconstruem) estes autores os códigos da virilidade? De que modo a guerra, a política, a sexualidade, o silêncio ou a violência definem ou corroem os modelos de masculinidade? Com o auxílio da teoria queer, da crítica feminista e da psicanálise, seria viável construir um panorama das masculinidades literárias brasileiras, identificando as suas continuidades, ruturas e reinvenções, especialmente em contextos de autoritarismo, mudança social ou crise ética.

Além disso, esta investigação destaca a fecundidade do recurso à psicologia analítica junguiana como ferramenta crítica para a interpretação literária. O conceito de arquétipo, amplamente explorado nesta dissertação, poderia ser estendido a outras figuras do repertório mitológico presentes na obra de Rosa, como o velho sábio (Joca Ramiro), o trickster (Zé Bebelo), o rei sacrificado (Joãozinho Bem-Bem), a criança interior (Miguilim) ou a sombra (Hermógenes, Ricardão). Um estudo que cruzasse os textos literários com os registos autobiográficos e espirituais do autor poderia, ainda, lançar luz sobre a sua própria jornada de individuação, enquanto escritor que concebe a linguagem como território do sagrado e da transformação interior. A integração entre crítica literária e psicologia profunda, ainda marginal em muitos espaços académicos, revela-se,

neste caso, não apenas pertinente, mas indispensável para captar as múltiplas camadas da obra rosiana.

Uma última sugestão de investigação prende-se com a articulação entre literatura e ética. Rosa é, sobretudo, um autor preocupado com escolhas morais: matar ou não matar, calar ou revelar, pactuar ou resistir. A sua obra constitui uma interrogação contínua sobre o bem e o mal, sobre a responsabilidade perante o outro, sobre o sentido último da existência humana. Analisar a sua literatura sob o viés da filosofia moral a partir de autores como Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur, Søren Kierkegaard ou Simone Weil poderia aprofundar a compreensão do gesto narrativo enquanto gesto ético, de escuta, de hospitalidade e de cuidado com o indizível. A figura do herói, neste quadro, deixa de ser um arquétipo fixo e transforma-se num lugar de responsabilidade: aquele que escolhe, que sofre e que carrega o peso do mundo, mesmo silenciosamente.

Longe de esgotar as possibilidades interpretativas, esta dissertação propõe caminhos passíveis de desdobramento em diversas direções: seja no aprofundamento do corpus literário, na ampliação do diálogo comparatista, na incorporação de outras abordagens teóricas ou na exploração ética e simbólica da linguagem. A obra de Guimarães Rosa, como toda grande literatura, constitui uma fonte inesgotável de interrogações, e cada leitura que dela se faz não a encerra, mas antes a reabre.

Concluir esta dissertação é, simultaneamente, finalizar uma travessia e deixar uma vereda aberta. Tal como Riobaldo, que narra sem a garantia do saber, mas com a coragem de dizer, este trabalho foi sendo construído na tensão entre o conhecimento e o mistério, entre a leitura crítica e a escuta simbólica. Desde o início, sabíamos que estudar Guimarães Rosa seria mais do que elaborar crítica literária: seria adentrar uma floresta de linguagem onde os signos do épico, do mítico e do trágico se entrelaçam com a vida brasileira e com os dramas intemporais da condição humana. E, como o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, fomos recolhendo palavras, figuras, gestos e silêncios, procurando compreender não com o intuito de encerrar aquilo que pulsa entre a espada e a dúvida: o herói.

Esta jornada partiu de uma hipótese clara, embora ambiciosa: a de que a obra de Rosa, especialmente no que toca à sua galeria de personagens masculinos, constrói um universo sertanejo em diálogo direto com os arquétipos da epopeia grega. A pesquisa percorreu este caminho com o amparo de Homero, Jung, Eliade, Campbell, Butler, Candido, Wisnik, Barthes e tantos outros, que ajudaram a pensar o herói não como uma figura fixa, mas como símbolo vivo e mutável da condição humana. O herói rosiano não é Aquiles nem Ulisses, embora partilhe alguns dos seus traços. É uma criação singular, mestiça, sertaneja e filosófica, que se alimenta tanto da tradição arcaica quanto das interrogações modernas. Ele não procura apenas vencer batalhas: procura compreender a sua existência, a sua linguagem, a sua fé. E, sobretudo, procura amar ainda que em silêncio.

Riobaldo foi, neste trabalho, mais do que um personagem: foi uma presença. A sua voz hesitante, as suas digressões metafísicas, a sua dor perante o indizível e a sua ternura velada constituíram o

fio condutor da dissertação. Talvez seja ele o herói de uma nova linhagem: aquele que hesita, que chora, que se interroga. Aquele que, em vez de bradar, escuta. Em vez de destruir o monstro, dialoga com ele. Em vez de conquistar reinos, tenta compreender o que é o diabo. Em vez de conquistar o mundo, procura nomear o seu próprio coração. O herói rosiano se mede pela travessia. E esta travessia ocorre no espaço físico do sertão e também no sertão da alma, onde o tempo se curva, a linguagem se encrespa e o sagrado se insinua.

A presença de Diadorim, por seu lado, desmonta os alicerces da masculinidade heroica clássica. A sua figura, simultaneamente guerreira e secreta, desafia os códigos de género, abre fendas na tradição épica e inscreve no cerne da narrativa uma ética do afeto, do cuidado e da renúncia. Diadorim é mais do que um personagem: é uma chave simbólica, um espelho invertido, um mistério encarnado. Ensinou-nos que a identidade é travessia; que o silêncio é gesto de amor e coragem; e que o heroísmo maior talvez seja aquele que ama sem nomear, que protege sem expor, que morre para preservar.

E há, por fim, o sertão como entidade simbólica. O sertão, em Rosa, é uma forma de mundo. Um espaço mítico onde o tempo é outro, onde as palavras adquirem espessura, onde a vida se dobra em sentido. É neste território que o herói rosiano caminha: para se encontrar com aquilo que há de mais humano em si. A travessia do sertão é metáfora da travessia da consciência, da linguagem, da dúvida e da fé. É no sertão que o herói reencontra a infância, a morte, o amor, Deus ou o vazio que resta quando a resposta escapa. O sertão é, como o próprio Rosa afirmou, “dentro da gente” e, por isso, o herói que o percorre regressa transformado.

Esta dissertação não pretende apresentar um mapa definitivo deste território. Procurou caminhar com atenção pelas veredas, escutando o que diziam os mitos, os arquétipos, as palavras e os silêncios. Se conseguiu, ainda que parcialmente, demonstrar que Rosa reinventou a figura do herói no interior de uma literatura simultaneamente brasileira e universal, então cumpriu o seu papel. O que resta, no fim, é um convite: a escutar o sertão como texto e como enigma; a ler Rosa como quem ouve uma oração sem teologia; a pensar o herói como aquele que escuta, que hesita e que atravessa.

Talvez o verdadeiro herói e esta é a lição mais profunda de Rosa seja aquele que prossegue. Que avança com a dúvida, com a palavra, com a memória do que perdeu e com a esperança de que, narrando, ainda seja possível redimir o vivido. A palavra, como arma e cura. O amor, como risco e entrega. O herói, enfim, como aquele que escolhe continuar mesmo sem mapa, mesmo sem certeza, mesmo sem saber se há salvação.

BIBLIOGRAFIA

Arquivo Guimarães Rosa. (n.d.). *Sezão (Contos)*. Manuscrito (mimeografado, 443 pp.). Série Estudos para a Obra.

Arrigucci Jr., D. (1990). *O escorpião encalacrado: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arquivo Guimarães Rosa, (n.d.). *Diário de Paris* [Pastas E3 (1) e E3 (2) – França-Paris, 121 pp.]. Série Estudos para a Obra.

Aristóteles (1997). *Poética* (Eduardo de Sousa, trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Azevedo, F. C. de. (2018). A autoridade clássica em “Fatalidade”, de Guimarães Rosa. *Cadernos de Letras da UFF*, v.28, 371–389.

Barthes, Roland (1970). *Crítica e verdade* (Mário Laranjeira, trad.). São Paulo: Cultrix.

Barbosa, T. V. R. (2019). Auscultar Rosa e ouvir Homero. *Classica*, 32(1), 217–234. <https://doi.org/10.24277/classica.v32i1.3612>

Brandão, Junito de Souza (1996). *Mitologia grega* (3.^a ed.). Petrópolis: Vozes.

Brandão, Junito de Souza (1996). *Teatro da paixão: Tragédia e mito no mundo grego*. Petrópolis: Vozes.

Brait, Beth (1985). *A personagem*. Campinas: Pontes.

Bosi, A. (1994). *História concisa da literatura brasileira* (4. ed.). São Paulo: Cultrix.

Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (Renato Aguiar, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Butler, Judith (2019). *Corpos que importam: Sobre os limites discursivos do sexo* (Renato Aguiar, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Buxton, Richard (2004). *Heróis e deuses da Antiguidade: Mitologia grega* (Vera Lúcia dos Reis, trad.). São Paulo: Cosac Naify.

Campbell, Joseph (2007). *O herói de mil faces* (Waldéa Barcellos Heloisa Amaral, trad.). São Paulo: Cultrix.

Candido, Antonio (1965). *Literatura e sociedade* (10.^a ed.). São Paulo: Nacional.

- Candido, Antonio (1993). *Os parceiros do Rio Bonito* (9.^a ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Candido, Antonio (1977). O homem dos avessos. In Galvão, Walnice Nogueira (Org.), *Guimarães Rosa: Fortuna crítica* (pp. 149–157). São Paulo: Perspectiva.
- Candido, A. (1993). O homem dos avessos. In A. Candido, *O discurso e a cidade* (pp. 117–138). São Paulo: Duas Cidades
- Commelin, Pierre (1983). *Mitologia grega e romana* (Túlio Lopes, trad.). Belo Horizonte: Itatiaia.
- Costa, A. L. M. (1997). *Guimarães Rosa: o espaço da leitura*. São Paulo: EdUSP.
- Costa, F. L. da, & Godoy, M. E. B. de. (s.d.). “Duelo”, de Guimarães Rosa: *Moirá* em interface com a violência do sertão. *Opiniões*, 21, 210–225.
- Costa, A. L. M. (2002). Diadorim, delicado e terrível. *Scripta*, 5(10), 38–52.
- Eliade, Mircea (1992). *O sagrado e o profano* (Ronei Fernandes, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Ésquilo (2004). *Prometeu acorrentado* (Maria da Gama Kury, trad.). São Paulo: Escala.
- Lukács, G. (1978). *A teoria do romance*. Lisboa: Presença.
- Rosa, João Guimarães (1946). *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rosa, João Guimarães (1956). *Grande Sertão: Veredas* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rosa, João Guimarães 1962. *Primeiras estórias* (1.^a ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Grimal, Pierre (1999)(Victor Jobouille, trad.). *Dicionário da mitologia grega e romana* (3.^a ed.). São Paulo: Difel.
- Homero (2018). *Odisseia* (Frederico Lourenço, trad. e introd.; 1.^a ed.). Lisboa: Quetzal.
- Homero (2019). *Ilíada* (Frederico Lourenço, trad.; Francisco José Viegas, coord.; 1.^a ed.). Lisboa: Quetzal.
- Jauss, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária* (Sérgio Tellaroli, trad.). São Paulo: Ática.
- Jung, Carl Gustav (1978). *O homem e seus símbolos* (Maria Luiza Appy Reis, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Jung, Carl Gustav (2014). *Arquétipos e o inconsciente coletivo* (Maria Rosinda Camargo de Souza, trad.). Petrópolis: Vozes.
- Costa, Ana Luiza Martins (1997–1998). Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, (36), 46–73.
- Marchelli, C. C. B. (2017). O reconhecimento de si como condição do retorno em Homero e em Guimarães Rosa. *Revista Escrita*, 23, 185–196.
- Moraes, E. R. (2009). *A escritura do desejo: homoerotismos na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp.
- Nagy, Gregory (1999). *The best of the Achaeans: Concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Pinna, Cristina (2006). *Narrativa ficcional: Teoria, análise e leitura crítica*. Rio de Janeiro: Luccerna.
- Ricoeur, Paul (1994). *Tempo e narrativa*. Volume I (Cássia Prado & Maria Cristina Knecht, trads.). Campinas: Papyrus.
- Schwarz, Roberto (1977). *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.
- Silva, A. C. D. da. (2018). *O heroísmo trágico de Aquiles e Augusto Matraga: Um estudo do herói grego e do herói cristão, em Homero e Guimarães Rosa* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Pará]. Belém, PA.
- Silva, R. G. T. da. (2020). Apropriações e jagunçagens: Um sertão homérico [Appropriations and banditisms: A Homeric Sertão]. *Signo*, 45(84), 90–100. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Sófocles (2008). *Édipo Rei* (Trajano Vieira, trad.). São Paulo: Penguin & Companhia das Letras.
- Steiner, George (2002). *A morte da tragédia* (Márcia Sá Rocha, trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Valéry, Paul (1957). *Le cimetière marin*. In *Œuvres*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Vernant, Jean-Pierre (1990). *Mito e pensamento entre os gregos* (Haquira Osakabe Sarian, trad.). São Paulo: Paz e Terra.
- Vernant, Jean-Pierre, (1999). *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (Tereza Maria Lívio de Menezes da Costa & Maria Luiza Muraro Barbosa, trads.). São Paulo: Perspectiva.
- Vieira, Cristina (2008). *A construção da personagem romanesca: Processos definidores*. Lisboa: Colibri.

Villari, R. A. (1996). Entre Heráclito e João Guimarães Rosa: Movimentos. *Anuário de Literatura*, 1, 13–27.

Vogler, Christopher (2006). *A jornada do escritor: Estrutura mítica para escritores* (Adriana Caporossi da Silva, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Weil, Simone (2002). *A Ilíada ou o poema da força* (Fabrício Araujo Gabilan, trad.). São Paulo: Âyiné.

Wisnik, José Miguel (1989). *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.