

Ayanne Larissa Almeida de Souza
Maria do Socorro Pereira de Almeida
Organizadoras

**GUIMARÃES ROSA:
SER-TÃO,
SERTÕES E
VEREDAS
ENTRE
OLHARES E
PERSPECTIVAS**

EDITORA
**BORDÔ
GRENA**

**GUIMARÃES ROSA: SER-TÃO, SERTÕES E VEREDAS
ENTRE OLHARES E PERSPECTIVAS**

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)

M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)

Dr. Washington Drummond (UNEB)

Ayanne Larissa Almeida de Souza
Maria do Socorro Pereira de Almeida
Organizadoras

GUIMARÃES ROSA: SER-TÃO, SERTÕES E VEREDAS
ENTRE OLHARES E PERSPECTIVAS

Editora Bordô-Grená
Catu, 2020

© 2020 by Editora Bordô-Grená

Todos os direitos garantidos. É permitido o download da obra, o compartilhamento e a reprodução desde que sejam atribuídos créditos das autoras e dos autores. Não é permitido alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva
Capa: Keila Lima de Assis
Edição e revisão: Editora Bordô-Grená

DADOS INERTACIONAIS DE CATALOÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

G963

Guimarães Rosa: [Recurso eletrônico]: ser-tão, sertões e veredas entre olhares e perspectivas./ Organizadoras Ayanne Larissa Almeida de Souza; Maria do Socorro Pereira de Almeida. – Catu: Bordô-Grená, 2020.

1056 kb, 189 fls.

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>

Incluem referencias

ISBN: 978-65-87035-01-7 (e-book)

1. Literatura brasileira. 2. João Guimarães Rosa 1908 - 1967. 3. Poeticidade. 4. Sertões Roseanos. I. Souza, Ayanne Larissa Almeida de. II. Almeida, Maria do Socorro Pereira de. III. Título.

CDD B869

CDU 821.134.3(81)

Os conteúdos dos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

Prefácio	8
A construção da subjetividade na modernidade – o sujeito fraturado em Grande sertão: veredas <i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	13
As travessias de Riobaldo e a dualidade humano-espacial nos labirintos do sertão <i>Maria do Socorro Pereira de Almeida</i>	37
Ensino de geografia e literatura: integração narrativa em <i>a Hora e a vez de Augusto Matraga</i> de Guimarães Rosa <i>Sérgio Luiz Malta de Azevedo</i>	73
No tempo em que as mãos se fechavam: diálogos entre as páginas de Guimarães Rosa e as de Eric Hobsbawm <i>Everton Luís Teixeira</i>	87
A encruzilhada das veredas-mortas <i>Luisa Fernandes Vital</i>	101
A verdade em Augusto Matraga <i>Raquel de Castro dos Santos</i>	115
Diadorim e o mito da donzela-guerreira: uma leitura de <i>Grande sertão: veredas</i> <i>Gicele Geneale Santos de Lima</i> <i>Maria do Socorro Pereira de Almeida</i>	127
Devaneios e mitos em <i>A terceira margem do rio</i> Dinamérica Souza Nunes <i>Maria do Socorro Pereira de Almeida</i>	151

PREFÁCIO

La obra literária no es mero objeto,
Sino um âmbito de realidad.
(QUINTÁS)

Desde as mais antigas narrativas, da antiguidade até os nossos dias, figuras e temas míticos circulam como reescrituras, por meio de processo permanente de transposição e ressignificação, na copiosa produção literária mundial.

Em sua Poética, Aristóteles destaca, de forma valorativa, a natureza da literatura, distinguindo, singularmente, o tipo de conhecimento que ela veicula do da história, ao tempo em que a aproxima daquele conhecimento que considerava o mais universal, a saber, da filosofia:

Não é o ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou em prosa [...] - diferem sim em que um diz as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois aquela refere principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens (ARISTÓTELES, s/d., p. 117)

O conceito de mimeses tem sido, ao longo dos séculos no Ocidente, objeto de reflexão de várias correntes críticas, o que tem resultado em diferentes interpretações, as quais buscam compreender a relação entre o poético e a realidade histórica, social e cultural, entre o linguístico e o simbólico, entre o metafórico e a verdade.

Essa discussão torna-se ainda mais complexa quando consideramos as contribuições de Bakhtin. Ele chama a atenção para o fato de que a obra literária não é mero reflexo do real vivido, nem dos textos e discursos convocados, mas refração e recriação dos mesmos. O entendimento é o de

que um texto sempre convoca outros textos presentes na cultura, operando complexo cruzamento dialógico de várias vozes, mas, ao convocar outros textos e mundos para dentro de si, a obra literária o faz transformando-os. Essa compreensão ressalta o caráter dialógico e pluridiscursivo do texto literário, o fato da literatura engendrar uma forma peculiar de recriação do real vivido, que possibilita a refiguração do mundo do leitor. Na esteira de Ricoeur, em seu livro, **Do Texto à Ação**, as implicações do mundo construído pela linguagem engendram o que ele denominou de quase-mundo¹, por meio do qual se produz uma ocultação do mundo circunstancial, de modo tão completo que uma civilização fica reduzida a uma espécie de 'aura' manifestada pelas obras. Não é, portanto, sem razão que Perrone-Moisés, em **Altas Literaturas**, afirma que a literatura sempre nasceu da literatura, que “Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Ou, como diz Humberto Eco, em seu **Pós-Escrito a O nome da Rosa**, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”, mas o texto mais antigo “deve ser revisitado; com ironia, de maneira não inocente”, visto que o ato de escrever se revela como um permanente diálogo com textos anteriores e contemporâneos.

A obra de Guimarães Rosa é reconhecidamente expressão do que de melhor se produziu em língua portuguesa. Sua obra inventa um Sertão que, sem se desconectar do espaço geográfico, humano e cultural, transcende-os para penetrar ainda mais profundamente no Ser-tão, em diálogo criativo e em confronto com diferentes tradições. Nela se conjugam refinamento de um trabalho estético e o aprofundamento na abordagem de temas os mais diversos, num processo dinâmico de recriação crítica do mundo vivido, por meio de um trabalho de bricolagem que assimila discursos provenientes de diversos estratos (teológicos, filosóficos, históricos, sociais e culturais), engendrando um complexo tecido literário, dialógico, híbrido,

¹ Referindo-se ao *quase-mundo* imaginário que a escrita configura, Ricoeur também nos conduz a um fundamental aspecto constitutivo do texto literário: a sua condição ficcional.

plurissignificativo que reclama a tarefa hermenêutica e desafia os intérpretes a esmiuçarem o palimpsesto, buscando nele desvelarem sentidos plausíveis e latentes em heterogeneidades mostradas e constitutivas, às vezes, dissimuladas, semi-apagadas, subscritas.

Os artigos que se apresentam nessa coletânea são trabalhos que contemplam obras de Guimarães Rosa, refletem uma diversidade de perspectivas e compreendem exemplos do produtivo diálogo que se estabelece entre diversas Áreas do Conhecimento e a Literatura.

Ayanne Larissa Almeida de Souza, em seu texto, “*A construção da subjetividade na modernidade – O sujeito fraturado em Grande Sertão: Veredas*”, empreende, na esteira de Luiz Costa Lima, a tarefa de análise da “da subjetividade riobaldiana, buscando mostrar “no narrador-personagem uma subjetividade fragmentada” que deixa entrever “um conflito dialético entre ser e não-ser”.

Maria do Socorro Pereira de Almeida, em seu texto, “*As travessias de Riobaldo e a dualidade humano-espacial nos labirintos do Sertão*”, pressupondo a relevância do espaço na obra Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, empreende a tarefa de mostrar, nas travessias do narrador-personagem, Riobaldo, “a relação do humano com o espaço-ambiente, como se fundem e como se revela a dualidade em ambos.”

Sérgio Luiz Malta de Azevedo, em seu artigo, “*Ensino de Geografia e Literatura: integração narrativa em A hora e a vez de Augusto Matraga, de Guimarães Rosa*”, discute, “sob a égide fenomenológica, o lugar de vivência dos personagens”, e ressalta aspectos humanísticos “em trilhas geográfico-literário-ambiental tecidas” no conto.

Everton Luís Teixeira, em seu texto, “*No tempo em que as mãos se fechavam: diálogos entre as páginas de Guimarães Rosa e as de Eric Hobsbawm*”, apresenta uma discussão em torno do “diálogo entre a literatura e a historiografia”, partindo do conceito de “banditismo social hobsbawmiano”, para mostrar “o jagunço nordestino, [como] amostra de celerado indômito que escapou à classificação desse historiador”.

Luisa Fernandes Vital, em seu artigo, “*A encruzilhada das Veredas-Mortas*”, discute, com base nos dois conceitos de heterotopia, de Michel Foucault, e de toponímia, de Michel Certeau, “a encruzilhada rosiana” de

“Veredas-Mortas” “como porta mística” para compreensão do pacto demoníaco de Riobaldo.

Raquel de Castro dos Santos, em seu texto, “*A verdade em Augusto Matraga*”, refletindo sobre a frase dita pelo padre: “cada um tem a sua hora e a sua vez, você há de ter a sua”, discute em torno do personagem principal, Nhô Augusto, sua busca pela verdade, em processo de velamento e desvelamento do ser.

Gicele Geneale Santos de Lima e Maria do Socorro Pereira de Almeida, em seu texto, “*Diadorim e o mito da Donzela-Guerreira: uma leitura de Grande Sertão: Veredas*”, discutem “como ocorre a resistência e a possível ruptura dos valores patriarcais, a inversão de papéis e como isso influi na vida e na percepção da figura feminina, relacionando características da Diadorim a princípios do arquétipo mitológico da donzela guerreira”.

Dinamérica Souza Nunes e Maria do Socorro Pereira de Almeida, em seu artigo “*Devaneios e mitos em A Terceira Margem do Rio*”, interpretam, com aportes da fenomenologia de Bachelard e da psicanálise, segundo Rivera, e em diálogo com narrativas míticas, “como os devaneios se revelam nos personagens do conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, especialmente no Pai e no filho mais velho”,

Eli Brandão²

² Professor do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), onde atua no ensino e na pesquisa em Literatura no âmbito da graduação e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI).

A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE NA MODERNIDADE – O SUJEITO FRATURADO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Ayanne Larissa Almeida de Souza¹

INTRODUÇÃO

Grande sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, é uma das obras mais importantes da literatura de expressão lusófona pela originalidade e inovações linguísticas presentes no discurso de Riobaldo, o narrador personagem. Um ex-jagunço relembra sua juventude, lutas, ódios e amores em meio ao sertão e ao ser-tão, narrando suas memórias a um interlocutor cuja presença apenas se faz sentir mediante marcações discursivas nas falas de Riobaldo.

No que concerne à fortuna crítica sobre a produção literária de Guimarães Rosa, os estudiosos costumam afirmar que a obra rosiana encontra-se repleta de simbolismo que emergem, em uma análise semiótica, mediante o uso de metáforas, catacreses, elipses, combinações linguísticas entre dialetos sertanejos somados aos diversos idiomas falados pelo autor, tecendo uma verdadeira *alquimia da linguagem*, como bem define Edson Santos de Oliveira (2010), que constitui-se no universo neologista de Rosa. Os efeitos sinestésicos alcançados pelas combinações de palavras e pelos jogos

¹ Doutoranda em Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Possui mestrado em Literatura e Estudos Culturais. Graduada em História e Filosofia. É professora da educação básica e pesquisadora do CNPq com os grupos *Literatura e Filosofia* e *Literatura, Cultura e Estudos Socioambientais*. Possui publicações nas áreas de Letras, História e Filosofia. ayannealmeidasouza@hotmail.com.

sonoros faz do mineiro de Cordisburgo umas das máximas e mais originais expressões literárias de língua portuguesa.

Nas obras de Rosa encontramos um conflito dialético entre ser e não-ser que remete ao discurso sofisticado da antiga Atenas clássica, bem como ao próprio pensamento heraclítico no que diz respeito à fluidez do mundo e das gentes, tecendo uma rede de relações dialéticas que compõe produções narrativas de cunho ensaístico através das quais percebemos os embates entre civilização e barbárie, humanidade e animalidade, ordem e caos, finitude e infinitude, ser e não-ser, não só no que diz respeito ao social e político, mas também ao cultural, ao imaginário, ao existencial, representado na metáfora que perpassa todo o único romance que escreveu, o *Grande Sertão: Veredas*: “O Diabo na rua no meio do redemoinho” que, como afirma Luiz Dagobert Roncari (2002), apresenta-se como o embate de dois ventos contrários.

No presente trabalho, temos por objetivo analisar a construção da subjetividade riobaldiana, percebendo no narrador-personagem uma subjetividade fragmentada, o que Luiz Costa Lima conceitua como *sujeito fraturado* das narrativas contemporâneas. Explicitando a reflexão que o autor levanta sobre o conceito de mimese nas filosofias platônica e aristotélica, pretendemos demonstrar que o protagonista rosiano constitui-se como uma *imitação* que remete não só à uma geração histórica, mas também às muitas gerações ao longo da história, marcadas pelos questionamentos e inquietações que perpassam a condição do indivíduo humano.

Riobaldo apresenta-se como o homem do subsolo, do escritor russo Fiodor Dostoievski, demonstrando perturbações pela condição humana e pelas relações humanas; o pessimismo, a relativização dos valores, o niilismo, assim como uma profunda e sorumbática comiseração que emerge como uma expressão de um possível reconhecimento de fracasso existencial. Mediante a metáfora do choque entre dois ventos contrários, expressa pela imagem do diabo no meio do redemoinho, percebemos o próprio indivíduo humano e suas contradições, antinomias para as quais, como já havia anunciado Søren Kierkegaard, na primeira metade do século XX, não há possibilidade de sintetização, de resolução. É próprio da condição humana de existir não se deixar apanhar em sistemas filosóficos ou conceptualizações. É justamente

pela ausência de uma essência humana e, portanto, de predeterminações, que o existir humano torna-se um contrassenso... é e não-é.

O SUJEITO FRATURADO – A MIMESE NA VISÃO DE LUIZ COSTA LIMA

Luiz Costa Lima, maranhense nascido em São Luís, é professor emérito da PUC-RJ. Em 2004, recebeu o prêmio *Pesquisador Estrangeiro do Ano*, na área das Humanidades, da instituição alemã *Alexander von Humboldt-Stiftung*, que tem como principal escopo o fomento da investigação científica internacional. Em 2011, a universidade australiana de *Queensland* sediou o colóquio *Mimesis and Culture* que versou sobre a obra do autor.

É justamente no que diz respeito ao conceito de *mimese* na produção teórica de Luiz Costa de Lima que o presente trabalho dedicar-se-á. A partir de uma nova reflexão dada pelo autor sobre este termo tão caro à literatura, legado que nos chegou através de uma vasta tradição que remonta aos antigos gregos, principalmente aos filósofos Platão e Aristóteles, buscamos compreender de que maneira podemos perceber, mediante esta nova acepção mimética, a construção da subjetividade do indivíduo moderno dentro da narrativa contemporânea a partir da análise do que Costa Lima denominou *sujeito fraturado*. Servir-nos-á de corpus de análise o romance *Grande Sertão: Veredas* por acreditarmos encontrar na personagem Riobaldo, o protótipo do sujeito fragmentado e, mais do que isso, mimetizado, remetendo-nos à geração na qual o romance fora gerado, bem como levantando-se do local e tomando dimensões universais por trazer em seu âmago, questionamentos que dizem respeito à própria condição humana. Riobaldo mostrar-se-ia um homem subterrâneo aos moldes modernos.

Para entendermos como se processa a subjetividade do sujeito fraturado no interior da obra de Guimarães Rosa, faz-se necessário compreendermos qual é essa inovadora visão que o teórico, cuja tese aqui levantamos, nos apresenta a partir da tradição grega, principalmente aristotélica. Afinal de contas, sendo a literatura uma arte que se faz com a

linguagem escrita, tal como afirma Eni Orlandi (1995), permeia a história humana e é expressão de sua subjetividade. Aristóteles diria, em sua *Poética* (*Poética*, 1447b, §10), que a própria poesia é *mimese*, a arte que imita através de palavras. A literatura, bem como a arte de um modo geral, utilizando-se de um instrumental – no caso da literatura, a palavra – através do qual recriar a realidade, não apenas copiá-la, mas transformá-la.

Essa dupla acepção quanto à obra literária abre nossa discussão sobre o conceito de *mimese*, em um primeiro momento como entendido por Platão e, principalmente, Aristóteles, e como Luiz Costa Lima irá recriá-lo na modernidade. Quando dizemos que a literatura é a arte da linguagem, é *mimese*, queremos salientar que, embora o autor crie uma realidade imaginária, fictícia, esta realidade mantém contato com o mundo factualmente real, concreto; é o que denominamos verossimilhança. Esse aspecto implica o pensamento de Antonio Candido sobre a relação entre a forma estética da literatura, afinal essa se categoriza enquanto uma atividade estética – mas apenas isso – e o seu conteúdo.

A forma estética do texto literário apresenta-se enquanto dimensão preponderante de uma análise literária percebida como dialética, as conflitividades da história esteticamente reveladas por meio da forma literária. Como bem salienta Candido (2006), o artista, em seu fazer literário, volta seus impulsos criadores para os padrões estéticos vigentes à época. Concretiza escolhas políticas, éticas e estéticas no que diz respeito às temáticas, formas estilísticas, configurando uma síntese do agir artístico sobre o meio e o inverso também.

Desse modo, para Candido (2006), a literatura configura-se enquanto expressão de uma realidade profundamente radicada no próprio escritor antes mesmo de radicar-se em conceitos, noções ou teorias. Subsiste um vínculo que relaciona arte e sociedade. Essa relação implica, por parte do social, de se reconhecer a posição e o papel da literatura – assim como do próprio escritor em seu fazer literário - ainda que os fatores sociais e políticos que atuam concretamente no fazer artístico não sejam suficientes por si mesmos para explicar a obra de arte:

[...] os artistas podem permanecer desligados entre si ou vincular-se, seja por meio de uma consciência comum, seja pela formação de grupos igualmente determinados pela técnica. Esta é [...] pressuposto de toda arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que, uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos (CANDIDO, 1996, p. 38-39).

Sendo assim, a forma estética do texto literário funde uma articulação dialética entre a lógica do corpo e do conteúdo. Seguindo Candido (2006), ao fazermos tal análise levamos em conta o elemento social não como algo externo à obra, mas como um elemento de sua própria constituição estrutural, como fator da construção da obra artística. Uma análise estética que assimila o social como um dado da arte. Uma vez que consideramos os fatores sociais dentro do papel de formadores da estrutura da obra rosiana aqui analisada, veremos que estes fatores são decisivos para a análise literária a qual pretendemos, pois o que buscamos é justamente demonstrar, através do conceito de o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como um fator estético na construção da subjetividade do indivíduo na contemporaneidade. Os elementos sociais são filtrados através de uma concepção estética e trazidos à superfície a fim de que assim possa-se entender a singularidade de um fenômeno artístico.

Tendo isso em vista, percebemos a impossibilidade de separarmos literatura e sociedade, haja vista que ela é um produto do coletivo ainda que expressa por uma subjetividade. Tanto a literatura, tal como teoriza Fredric Jameson (1992), mostra-se, como a formalização simbólica das relações sociais e políticas, como a própria conflitividade história influencia na criação e na inovação de formas de sentir, pensar e criar.

A partir dessa concepção, a tese construída por Luiz Costa Lima, sobre o sujeito fragmentado como a subjetividade do indivíduo na modernidade, é de extrema importância e contundência para entendermos a produção da subjetividade nas narrativas contemporâneas, especificamente dentro desta que nos serve de corpus, *Grande Sertão: Veredas*. Costa Lima, em sua obra *Mimesis: Desafio ao Pensamento*, oferece uma nova leitura ao conceito grego, separando o mimético do puramente imitativo.

Para Platão, a arte deveria ser condenada justamente porque pauta-se na mimese, ou seja, na imitação da realidade. Na *República*, capítulo X, no qual discorre sobre a poesia homérica e o papel dos poetas na educação e na conformação do indivíduo grego, o filósofo afirma que, sendo a realidade mera aparência, cópia imperfeita de um mundo inteligível no qual encontravam-se as Ideias, a arte, constituindo-se enquanto imitação deste mundo sensível ilusório, seria mera produtora de simulacros por basear-se em sombras, portanto afasta-se da Verdade. Se o mundo sensível, segundo Platão, era tão somente uma cópia imperfeita do mundo das Ideias, a arte, sendo imitação de tal mundo mentiroso, enganador, seria uma dimensão ainda mais distante da Verdade, um âmbito ainda mais quimérico, umbrático. Desse modo, a arte estaria três pontos afastada da Verdade enquanto a Filosofia mostrar-se-ia como sendo o conhecimento baseado nesta Verdade: O Bem, o Belo, o Justo.

A arte, segundo a filosofia platônica, é imitação daquilo que somente aparenta ser verdadeiro, não dando qualquer satisfação à Filosofia e, conseqüentemente, com a Verdade da qual a Filosofia, e tão somente ela, é conhecedora absoluta:

Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro. [PLATÃO, República, Livro X, 598c] Sendo assim, firmemos desde logo este ponto: todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade (PLATÃO, República, livro X, Fr. 601a).

Em Aristóteles, a concepção de mimese afasta-se da crítica levantada por pelo mestre, Platão. Na *Poética*, o filósofo estagirita inicia por identificar as manifestações artísticas enquanto poéticas que seguiriam regras precisas que o próprio pensador considera como importantes para produzir objetos. Contudo, Aristóteles diferencia a arte propriamente do mero fabrico de objetos, haja vista que essa última se dá de modo mecânico, repetitivo, enquanto o fazer artístico ultrapassa as dimensões do factual para atingir o conhecimento. Sendo assim, o primeiro ponto de divergência aristotélica é

justamente considerar a arte enquanto ciência e, por isso mesmo, é um saber superior ao fabrico prático de objetos por não depender da experiência, da repetição continuada.

Se em Platão, a poesia é considerada inferior por ser cópia do mundo fenomênico que, por sua vez, é uma cópia do mundo inteligível das Ideias, ficando a três graus de distância da Verdade, Aristóteles distancia-se desta concepção do mestre e afirma a poesia não apenas como imitação, mas como recriação conforme uma nova visão, uma nova conjuntura:

Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, Poética, Fr.1451a, §9 – Fr. 1451b, §9-10)

Luiz Costa Lima (2000), partindo de ambas as visões, platônica e aristotélica, formulará um novo modo de conceber a questão da *mimese*, colocada, pela filosofia clássica, enquanto pura imitação do real, uma representação que não mais faria do que confirmar o concreto. Para o autor, a *mimese* torna-se algo além de uma simples imitação do real, transforma-se em uma produção de diferenças ao invés de uma simples e pueril afirmação da realidade. A *mimese*, em Costa Lima, não é apenas imitação determinada da realidade, mas desestabilização do real, desconstrução de discursos do real, bem como também pode possibilitar que essa subjetividade possa alcançar uma estabilidade.

Portanto, em Costa Lima, encontramos uma concepção da *mimese* enquanto uma fratura, uma quebra, porém não uma total ruptura, que se

distancia, ao mesmo tempo que mantém relação, com a concepção mimética clássica. Na obra supracitada, *Mimesis: Desafio ao Pensamento*, o autor salienta que, na contemporaneidade, os discursos têm por foco botar abaixo as metanarrativas construídas ao longo da história e que teriam alcançado seu grau máximo de desgaste durante a modernidade. Portanto, o escopo dos discursos atuais é desvelar os apagamentos sociais, políticos, culturais; revelar os silenciamentos históricos, constituindo-se enquanto uma construção quase niilista ao fazer desmoronar as verdades eternas e inquestionáveis que sustentaram a modernidade, fazendo ruir o aparato metafísico que alicerçava todo o edifício do programa iluminista de progresso, felicidade, cientificismo e racionalismo.

Peter Gay (2009, p. 19), a respeito da modernidade e das heranças deixadas por esta geração, salienta que os modernistas comungavam de duas características que se fizeram basilares para que pudéssemos compreender tal momento: “o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais [...]; o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio”. Por isso mesmo, Costa Lima (2000, p. 98) percebeu a necessidade de se teorizar a respeito desses novos preâmbulos estéticos nascidos da derrocada da modernidade, reconsiderando, nesse caso, a concepção de mimese, pois, “dentro da própria tradição do pensamento moderno, é legítimo pensar em um segundo sentido de representação, denominada representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém e que impede que se confunda mimesis e imitativo”. Dessa forma, o autor teceu uma espécie de (des)leitura da mimese clássica, de uma transfiguração do real, em Aristóteles, ou uma imitação pura do real, em Platão, para uma ideia de desconstrução discursiva do real com o objetivo (res)significá-lo.

Michel Foucault (2008), no que diz respeito às unidades discursivas, em seu livro *A Arqueologia do Saber*, refere-se a esse processo de descontinuidade discursiva próprio das narrativas contemporâneas, essa lesão que se apresenta entre a produção da arte e o real. O filósofo diz que o conceito de *descontinuidade*, bem como de ruptura ou fratura, “coloca, a qualquer análise histórica, não somente questões de procedimento, mas também problemas teóricos”. A representação-efeito, tal como compreendido

por Costa Lima (2000), permite que estabeleçamos uma relação entre arte e realidade sem que aquela mostre-se tão somente uma imitação ou uma transfiguração, mas entendendo-a enquanto uma capacidade mediante a qual a arte não necessite eliminar toda e qualquer ligação com a representação. Costa Lima (2000) não perfaz a destruição da dimensão objetiva por uma subjetividade.

Nesse contexto, trazemos a ideia de um sujeito fraturado para essa nova visão de mimese. Esse sujeito não é somente a subjetividade que controla e comanda, dando unidade às representações, haja vista que na contemporaneidade, o foco narrativo centra-se no eu, é ególatra; mas, antes, este sujeito fraturado “é percebido no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa” (COSTA LIMA, 2000, p. 284). O autor entende o sujeito fraturado enquanto um conceito que vai de encontro a uma visão de unidade egóica, de essência, de uma subjetividade predeterminada. A *mimese* de Costa Lima (2000) não é mais a mera reprodução de algo já de, antemão, conhecido nem tampouco configura-se enquanto representação de um padrão estabelecido, um modelo pré-concebido. A *mimese*, tal como entende o autor, provoca não mais unidade, porém deslocamentos.

Dessa forma, o sujeito desta nova *mimese* encontra-se enquanto subjetividade fragmentada, uma subjetividade invadida por contradições, as mesmas que Kierkegaard (2008) afirmara não haver possibilidade de sintetização, solução ou apreensão através de sistemas conceituais. O sujeito fraturado é a subjetividade pluralizada, fronteira, que está e não-está, que é e não-é, permeando os entre-lugares, as fissuras pelas quais vê e é, por sua vez, visto. Esse sujeito é fruto da derrocada do pensamento iniciado por René Descartes e a afirmação do cogito, do programa iluminista, inaugurando uma nova maneira de reestruturar as formas pelas quais o indivíduo humano lê e (res)significa o mundo.

2 RIOBALDO – O SUJEITO FRATURADO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Riobaldo, narrador-personagem e protagonista do romance *Grande Sertão: Veredas*, é um ex-jagunço que, já idoso, relembra sua juventude, lutas e amores, bem como seus conflitos, ódios, rancores e paixões, narrando os fatos de seu passado para um interlocutor desconhecido, um homem letrado, do qual apenas percebemos a presença pelas marcas textuais no discurso do próprio Riobaldo. Constituiu-se como um dos personagens mais fascinantes da literatura brasileira. Seu nome, no qual encontramos a palavra “rio”, já remete a uma imagem tal qual o objeto natural que lhe confere nome. Como um rio, que sai do aspecto universal para alcançar o transcendental, Riobaldo perpassa por uma via-crúcis, assim como Dante em sua *Divina Comédia*, com o objetivo de encontrar Deus, ou o Diabo, ou ambos, haja vista que encontrar um é bater-se com o outro.

O “rio” em Riobaldo já provoca um sentimento e uma sensação quando desperta a nossa mente para as suas características, suas qualidades mediante as quais sentimos tal fenômeno natural. As águas de um rio, sempre fluidas, inconstantes, às vezes serenas e calmas, outras vezes violentas e mortais; um rio cujas margens também pode significar limitação, fronteiras ou mesmo direcionamento; o finito abarcando o infinito. Esse “rio” no nome do narrador autodiagético de *Grande Sertão* diz respeito a um aspecto da subjetividade riobaldiana, um eu que constantemente flui, não é mais fixo, permanente, mas que, por outro lado, está em eterna mudança.

Riobaldo é o rio heraclítico, ninguém entra em suas águas duas vezes, pois não são mais as mesmas. Isso permite que nos perguntemos: quem é Riobaldo? É possível falarmos de um Riobaldo, de uma subjetividade imutável e eterna, acima e além das experiências vivenciadas pelo ser-aí denominado Riobaldo? A personagem perde-se dentro de suas próprias águas, é e não-é ao mesmo tempo. Não há a possibilidade de se agarrar um pouco de água de uma corrente fluvial esperando que ali algo permaneça. A corrente segue seu fluxo, ilimitado, constante...

A partir do próprio nome da personagem, em Riobaldo encontramos a crise da representação, uma vez que a possibilidade de unidade subjetiva

esvai-se. Nem herói nem anti-herói, o arquétipo do indivíduo absoluto, uno, coeso, inteiro, essencial e determinado arruína-se. A situação de total desorientação provocada pela ruína das referências tradicionais metafísicas, dos valores que representavam, na modernidade, as respostas aos porquês e guiavam os sujeitos, davam um norte às suas ações, desencadeia-se no esvaziamento dos valores supremos. O mundo concreto dilui-se em fragmentos fenomenológicos: o mundo é aquilo que aparece para mim e pode aparecer de diversas maneiras e para cada subjetividade dar-se-á o mesmo. Há, portanto, uma infinidade de percepções, infinitas possibilidades de se experienciar o mundo e seus objetos. Uma vez que o mundo em si perde seu valor intrínseco, ele passa a ter somente o valor que cada indivíduo irá conceber a ele. Portanto, o mundo concreto não deixa factualmente de existir, o que seria impossível, mas o que passa a importar é o mundo consciente, o que aparece para mim.

No romance, Riobaldo afirma constantemente que o sertão não está em lugar nenhum, ou está em todos os lugares, ou ainda que o sertão está dentro de nós. Tais afirmações leva-nos ao questionamento: o que é o sertão? A fala de Riobaldo provoca um deslocamento do olhar do leitor, fazendo com que questione o discurso ossificado sobre o que é o sertão realmente: um espaço geográfico com determinadas características físicas, com específicas figuras sociais, dentro de um imaginário cristalizado da metanarrativa sobre o que é o sertão ou o sertanejo na cultura brasileira? O sertão é apenas isso? Será isso o sertão? Para Riobaldo, o sertão é uma percepção, uma dentre várias, já que ninguém entra nele duas vezes, pois o homem não é o mesmo nem o sertão também. Ele existe e não existe, está fora e dentro de nós ao mesmo tempo. O que é o sertão? Quem será capaz de dizê-lo? Ou haverá tantos modos de dizê-lo quantas subjetividades possam experienciá-lo?

Logo na entrada do romance, a primeira palavra pronunciada pelo jagunço Riobaldo, ao iniciar a sua narrativa, *Nonada*, já permite perceber esse limbo pelo qual o narrador sente-se atraído, mas do qual, ao mesmo tempo, tenta escapar e termina por recair no mesmo. E o que é o limbo senão um entre-lugar? Nem inferno nem paraíso, existe e não existe, está dentro e fora, é uma zona de fronteira. Riobaldo é como o rio que corre sem rumo predeterminado, carente, como bem indica a terminação do nome – *baldo*,

carência, falta -, de uma bússola que possa nortear suas ações; busca incessantemente fugir do vazio interior, mas o Nada surge diante de si, aniquilando todas as coisas que o rodeia, aniquilando o próprio eu.

O sujeito fragmenta-se e revela a derrocada dos discursos fundadores da moral, da identidade, ocasiona uma quebra das certezas que alicerçavam a sociedade e a subjetividade modernas. A crise da razão no século XIX, e do pensamento cartesiano solapam os discursos ossificados do Ocidente, desintegra-os para (res)significá-los. O esvaziamento retira todo o sentido da vida. Contudo, em Riobaldo, ainda parece persistir um indivíduo que acredita – ou tenta acreditar - em uma natureza humana, em algo que seja capaz de fornecer ao indivíduo humano um norte às suas ações, que possa significar uma força de caráter suficiente para a ideia de progresso e felicidade da Humanidade. O esvaziamento dos valores morais, a “morte de Deus” anunciada por Nietzsche, leva à civilização ocidental a uma radical relativização de todos os valores. O mundo e seus objetos, bem como os humanos e seus juízos, não possuem mais valores em si mesmos, são uma sucessão de mesmices sem qualquer categoria que possa conferir uma valorização. Foram fatalmente igualados, tornados idênticos, arrancados de suas subjetividades, de suas individualidades. O mundo passou a ser grande vazio de referências, de princípio.

[...] eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (G.S.V, 1994, p. 307).

Percebemos a necessidade da personagem por essa escala valorativa capaz de separar, de individuar, de conferir uma subjetividade, uma individualidade que seja capaz de fornecer um mínimo de conhecimento e, portanto, de poder ao sujeito humano. Os indivíduos não são mais capazes de nomear coisa alguma, pois tudo é e não-é. Só existe percepções, opiniões, experiências; o mundo passou a ser um mero dado da consciência. A descoberta do “Nada” da vida humana levou o sujeito a reconhecer que a

existência é um acidente, é algo casual e efêmero, uma contingência. Esse Eu fora aniquilado; o indivíduo, antes colocado por sobre a espécie, o gênero, agora volta a ser recolocado em sua humanidade; mas toda essa ideia de humanidade é desfeita e todo o conjunto do gênero humano é reduzido a nada. Percebemos um sentido trágico que a narrativa prefigura a partir da putrefação espiritual e material do indivíduo humano: indo da implosão da subjetividade até a aniquilação da matéria; o Homem, em sua ideia de Humanidade fora reduzido a nada, a subjetividade una foi implodida.

Na fala de Riobaldo, percebemos um discurso que critica a realidade que encontra ao redor. O esmigalhamento das respostas tradicionais, a relativização radical de todos os valores, o nihilismo. Não há mais uma categoria de valor mediante a qual estruturar as ações humanas, as decisões. O indivíduo encontra-se sozinho em face de um mundo que ameaça abocanhá-lo a qualquer momento. Sentido perdido, vida em perigo, como salienta Julia Kristeva (1992), a existência torna-se um arrastar contingente e tedioso, é o homem absurdo referido por Albert Camus.

Em *O mito de Sísifo*, cujo subtítulo é *Ensaio sobre o Absurdo*, Camus (2017a) disserta sobre a condição existencial humana e estabelece que os esforços humanos realizados para encontrar um sentido para a existência, o significado absoluto do universo, sempre fracassarão, pois, tal sentido não existe. Essa ideia caracteriza o total ceticismo de Camus em relação aos princípios absolutos e universais da existência. O século XX trouxe uma desastrosa quebra de valores e de esperanças no progresso da humanidade do ponto de vista da economia, do capitalismo tardio, da evolução industrial e científica. A crença romantizada de que esse progresso traria a felicidade para cada indivíduo é aniquilada.

Como acentua Barreto (1976), a realidade do dia a dia não pôde deixar de ingressar nas páginas narrativas dos escritores da época, “obrigando-os a esquecer os ideais de beleza, verdade, moralidade que serviram como ponto de referência para as gerações passadas”, pois com as experiências das duas grandes guerras mundiais, não era mais possível narrar tais fatos como quem contava anedotas. Por isso mesmo, o discurso de Riobaldo caracteriza o que Costa Lima conceitua como sujeito fraturado, o próprio discurso encontra-se em migalhas, fissurado, frestas estas pelas quais perpassa discursos outros. A

própria estética linguística de Guimarães Rosa revela essa fragmentação da subjetividade. Não há mais um discurso coeso, uno e inteiro, estruturado por começo, meio e fim. A fala de Riobaldo inicia-se de um entre-lugar: não principia de parte alguma, ou melhor, inicia-se do Nada, nem se direciona a parte alguma, ou seja, vai em direção ao Nada. O discurso encontra-se completamente esfacelado.

A escrita de Guimarães, com seus neologismos, a mistura de palavras para se formar novas, a mescla de termos nacionais com línguas estrangeiras, a própria combinação que o autor faz de palavras do léxico sertanejo com palavras da norma culta da língua portuguesa e mesmo com palavras de outros idiomas demonstra essa fratura da subjetividade: o autor rompe com os padrões estabelecidos pela gramática normativa, quebra as certezas estabelecidas pelas regras da língua dita culta, aniquila dos padrões de valores linguísticos da própria literatura, esgarçando e ampliando o próprio sentido do fazer literário e da literalidade.

Rosa rompe com os paradigmas estéticos linguísticos que dominavam as categorias dos gêneros literários, enquadrando a escrita literária nas diretrizes determinadas por aqueles que se conferiram o direito de legislar sobre o que vem a ser ou não literatura. Provoca no leitor em sua recepção, um estranhamento, pois não se encontra o texto claro, objetivo, com proposições frasais organizadas e dentro das normas conhecidas. Contudo, a (des)ordem rosiana não se constitui enquanto caos, mas enquanto uma ordem diferente daquela já consagrada, haja vista que não se pode pensar na ideia de caos como algo anterior a uma ordem que será estabelecida. Só existe ordem e partir dela posso abstrair a ideia de caos. Portanto, o caos é uma soma que faço dentro da própria ordem.

A linguagem em Guimarães Rosa expressa os fragmentos da experiência sensível. Se o mundo e seus objetos são meros dados da consciência, percepções infinitas fissuradas em fenômenos que aparecem à minha consciência, a linguagem constitui-se exatamente como esse fluxo fenomenológico a fim de poder expressar tais vivências. O mundo não é mais fixo, portanto seria impossível descrever o sentir dessa subjetividade mediante normas fixas; o texto é fluido como as correntezas de um rio, as

palavras transformam-se e mudam e sofrem mutação, como as águas fluviais nas quais entramos e não entramos, pois nunca são as mesmas, nem nós.

A fala de Riobaldo, tanto a estilística quanto o conteúdo, ao invés de causar um sentimento de naturalização, provoca um deslocamento no leitor. A mimese de Costa Lima aproxima-se da mimese clássica por manter relação com o real, mas distancia-se por não ser transfiguração ou mera imitação; configura-se enquanto um discurso da diferença, produção de dissimilaridades. A própria ideia de real cai por terra na produção subjetiva contemporânea: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (G.S.V, 1994, p. 85).

Riobaldo demonstra clara relação com a própria época na qual a obra foi lançada, 1956, e a experiência da Segunda Guerra Mundial, que marcou, como bem salienta Theodor Adorno, o fim da Razão enquanto princípio explicativo e suficiente da vida humana: “Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto” (G.S.V, 1994, p. 111). A instrumentalização da Razão levou uma sociedade, tão consciente e racional, a sistematizar a morte, o que Albert Camus (2017b) chamará de “crime lógico”, quando o assassinato se esconde por trás de uma ideologia. Para Camus, se o indivíduo humano não é capaz de reconhecer um valor, comum para todos, o próprio indivíduo torna-se, pois, incompreensível para o próprio sujeito. Nesse contexto Barreto aponta que:

A consciência de que existe um abismo entre a sua vida profunda e suas ações faz com que tenha o sentimento nítido de que é impossível definir-se sobre ele próprio. [...] O homem existe independente do homem; e este constrói a sua realidade. Como disse Malraux, a única compreensão que o homem pode ter do universo é “o de uma diferença” (BARRETO, 1972, p. 41).

O esvaziamento dos valores fez com que a humanidade, pela primeira vez privada da ideia do transcendentalismo, abandonasse o absoluto e fosse em busca de individualizações, não mais idealizando o mundo como ele deveria ser, mas descrevendo-o e aceitando-o como ele de fato era, ou melhor, como ele se apresentava agora para cada indivíduo, a experiência do que realmente estava sendo vivenciado pelo sujeito.

O próprio imaginário do Diabo, que por tantos séculos atormentou a sociedade ocidental e deu ao deus-cadáver de Nietzsche o poder, através dos sacerdotes, de comandar, controlar e ditar os discursos que deveriam fundar as identidades, caiu por terra: “Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo” (G.S.V, 1994, p. 7). A imagem do Diabo em Grande Sertão é igualmente fragmentada, isso mostra-se na profusão de nomes pelos quais é denominado ao longo do romance. Tantos nomes porque o Diabo está dentro do homem, é uma percepção, entre muitas possibilidades e impossibilidades, haja vista que afirmar algo é negar tantas outras coisas. O Diabo, assim como o sertão, está em todo canto, não está em lugar algum e habita dentro de nós. É um dado de minha consciência, é tal como eu o imagino, sou eu mesmo.

Interessante pensarmos que Riobaldo associa a personagem Hermógenes ao Diabo, inclusive a descrição que oferece da personagem remete à figura demoníaca inaugurada nos fins do período medieval; uma imagem animalesca muito própria do Renascimento. Hermógenes é descrito como tendo as costas largas, atarracado, grosso, com pés que parecem cascos (como os do bode, talvez, animal cujo simbolismo foi atrelado ao Diabo cristão). Seu nome, composto de dois termos hermos-geños, provenientes do grego, remetem, respectivamente, ao deus grego Hermes e a um tipo de organização social da Grécia homérica, eram espécies de clãs. Em outras palavras, Hermógenes é aquele que pertence ao clã de Hermes, filho de Hermes, uma divindade grega que possuía muitas acepções sendo, uma delas e muito pertinente para a nossa análise, a de ser Hermes o único deus que transitava entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Quando Perséfone é raptada por Hades, é a ele que Zeus confia a missão de descer ao submundo para conversar com Hades e regatear o regresso da filha de Deméter. O próprio nome Hermes significa demarcador de fronteiras, era também o deus dos viajantes e das estradas, ou seja, de pessoas e espaços que estão em constante transição, que estão e não estão, que são e não são. Era Hermes quem guiava as almas dos mortos ao reino de Hades, portanto era quem descendia, ia para baixo, adentrava os reinos ctônicos, as dimensões próprias do lugar dado ao Diabo no imaginário

cristão. Hermes é um deus que flui como um rio, usando suas características de malícia para fazer tanto o bem como o mal. Ele transita entre os lugares, entre os espaços, entre os tempos, entre os valores, entre as gentes, entre as existências, sempre está, jamais é.

Outra personagem que se encontra fraturada é Diadorim/Reinaldo. Nem homem nem mulher, ou homem e mulher, quem é Diadorim? Talvez a personagem mais enigmática do romance de Rosa, tão fragmentada que se apresenta sob muitas denominações: Riobaldo chama-a muitas vezes de Menino-moço; apresenta-se a Riobaldo como Reinaldo; posteriormente revela sua identidade verdadeira, Diadorim; ao final da trama, quando Riobaldo a descobre mulher, surge o nome Maria Deodorina. Diadorim mostra-se igualmente diluída na experiência consciente de Riobaldo. O seu nome, com o prefixo “dia”, que igualmente aparece em “dialética” ou mesmo em “diabo”, revela sua natureza incognoscível, por essa razão Riobaldo dirá dela que é a sua “neblina”, uma consciência intencional riobaldiana de sua experiência com o fenômeno Diadorim/Reinaldo/Maria Deodorina/Moço-menino; reduzindo-a às suas essências, ao *eidos*, transformando-a em um dado de sua consciência, a única forma de conseguir se expressar em relação a Diadorim era utilizando-se da metáfora “neblina”. E o que é a neblina? Um fenômeno natural translúcido, que não permite uma boa visão, mas também não esconde totalmente. Mostra e não mostra, é uma fronteira entre ser e o não-ser, um entre-lugar, uma fissura pela qual os olhares e os discursos de Riobaldo transpassa. Também Hermógenes emerge envolto em fumaça, assim se dirige Riobaldo ao antigo rival, ao contar suas memórias: a imagem de Hermógenes sempre lhe surge envolvida em fumaça. Em outras palavras, não é possível conhecer as personagens de Rosa uma vez que elas não se permitem ser limitadas em uma única personalidade. São múltiplas e, sendo muitos, não são nenhum.

Ainda em relação a Diadorim, o próprio conflito moral que Riobaldo vive consigo mesmo durante todo o livro, pensar-se apaixonado por um jagunço, um homem, revela as incertezas que o indivíduo tem perante si próprio. Uma vez que não há mais um eu fixo, não existe, portanto, certezas absolutas. Quebra-se o discurso do patriarcado e da própria imagem do sertanejo, cristalizado enquanto reduto do macho brasileiro. Riobaldo

descobre que Diadorim era mulher, contudo apaixonou-se por ela enquanto achava que era um homem. Caberia nos perguntar: e se Rosa não tivesse cometido o erro (se podemos ironicamente denominar assim) de revelar o verdadeiro sexo biológico de Diadorim? Se Riobaldo jamais tivesse sabido que Diadorim era mulher? O fato de possuir uma vagina fazia dela naturalmente uma mulher? Riobaldo teria gostado dessa nova Diadorim, ou melhor, de Maria Deodorina, ou seu amor fora pelo companheiro Reinaldo/Diadorim?

O sertão, o Diabo, a linguagem, os eus estão fragmentados, ao invés de ordem o indivíduo humano depara-se com o irracional. Por trás de um mundo fenomênico, não há qualquer lei que esteja controlando ou estruturando o universo. O absurdo é o sentimento humano ao constatar que o sentido ou significado ao qual deseja chegar, de ordem e racionalidade existenciais, simplesmente não existem. Para Camus, o absurdo aparece como este sentimento de dissociação entre o indivíduo humano e o mundo:

Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo. Tanto quanto o estranho que, em certos instantes, vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e, no entanto, inquietante que encontramos nas nossas próprias fotos também é o absurdo (2017a, p. 29).

O Absurdo é a constatação do sentimento de ambiguidade entre a busca de um sentido para a vida e a total indiferença do universo. A gratuidade da existência, a contingência da realidade fenomênica, a derrocada do mundo em si mesmo, do além, do metafísico; a contenda entre o apetite humano por respostas claras e racionais e o supremo embaciamento das coisas que não mais se esgotam no fenômeno. Riobaldo declara a liquidez das relações humanas, tal como o fez Zigmunt Bauman (2001), em sua *Modernidade Líquida*, não se tolera o que é eterno. A fluidez, para Bauman, é a metáfora para o presente estágio da modernidade, não somente do ponto de vista sociológico, mas também subjetivo:

Mas a modernidade não foi um processo de “liquefação” desde o começo? Não foi o “derretimento dos sólidos” seu principal

passatempo e maior realização? Em outras palavras, a modernidade não foi “fluida” desde a sua concepção? [...] “Derreter sólidos”, [...] referia-se ao tratamento que o autoconfiante e exuberante espírito moderno dava à sociedade, que considerava estagnada demais para seu gosto e resistente demais para mudar e amoldar-se às suas ambições (BAUMAN, 2001, p. 9).

Esse desvio da modernidade, como salienta Bauman, foi fatal e abriu passo para a instrumentalização da racionalidade. Os grilhões sociais, políticos e subjetivos foram derretidos e a força que poderia ter mantido a ordem fora dissolvida. Era fratura do social e do indivíduo. O sentimento do Absurdo que batia no rosto dos sujeitos. Esse sentimento seria “a razão lúcida que constata seus limites” (CAMUS, 2017b, p. 56), nascendo do embate “entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2017b, p. 39). É essa sensibilidade do absurdo que Camus tenta apreender, mostrando o indivíduo humano em experiências que o enfrentam às situações limites, tais como medo, angústia, frustração e a morte, pois cada indivíduo vivencia de formas distintas essas diversas provações, porém trazendo a mesma inquietação diante de todas essas facetas: a vida vale ou não a pena ser vivida?

A fluidez e a dissolução de uma sociedade – e uma subjetividade – sólidas faz emergir, em plena contemporaneidade, o pensamento heraclítico: tudo flui! O próprio Riobaldo constitui-se enquanto um rio aos moldes heraclitianos: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (G.S.V, 1994, p. 42), e mais adiante, completa: [...] “um rio é sempre sem antiguidade” (G.S.V, 1994, p. 200). Não se entra no rio duas vezes, pois o rio não é o mesmo, nem o homem: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (G.S.V, 1994, p. 300). Rio-baldo, o rio que corre carente, cujas águas nunca são as mesmas, são e não-são, sempre carentes de uma essência, do uno, do eu: “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (G.S.V, 1994, p. 9). É a própria concepção das filosofias existencialistas que brotaram em meados do século XX, transpassadas pelos horrores do Holocausto.

Jean-Paul Sartre (2012), em uma virada ontológica que causaria desagrado a muita gente, proferiu sua célebre frase: “O Homem está condenado a ser livre” (1973, p. 15). O indivíduo humano, uma vez morto o deus que alicerçava os castelos valorativos da modernidade, encontra-se sozinho e precisa achar a si próprio e só então dar-se um significante. Nada mais o define, é coisa alguma: o sujeito “nada mais é do que aquilo que faz de si mesmo” (SARTRE, 1987, p. 6). É o sujeito fraturado do qual fala Costa Lima (2000), é a subjetividade anunciada por Sartre em pleno século XX.

Contudo, como o próprio autor salienta, do mesmo modo que esta nova concepção de mimese desconstrói a realidade, mantendo com ela, entretanto, relações, esse deslocamento do sujeito pode ajudá-lo a (res)significar e a encontrar um sentido nessa fragmentação. O discurso do real é despedaçado a fim de que possa receber um novo significante:

Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivém, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim dá certo. Mas, se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantada – erra rumo, dá em aleijões como esses, dos meninos sem pernas e braços. Dor não dói até em criancinhas e bichos, e nos doidos – não dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento? E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo (G.S.V, 1994, p. 76-77).

Riobaldo, enquanto um homem subterrâneo moderno, demonstra a produção da subjetividade humana na contemporaneidade, uma subjetividade individualizada, fragmentada, que não começa nem termina em parte alguma, está sempre no meio, nas fronteiras do sertão e do ser-tão: “O

sertão está em toda a parte” (G.S.V, 1994, p. 4); “O sertão é sem lugar” (p. 500); “Sertão é o sozinho” (p. 435); “Sertão: é dentro da gente” (p. 435); “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (p. 402).

O narrador de *Grande Sertão: Veredas* demonstra profunda consciência de sua condição enquanto indivíduo responsável pelo que é. Tudo isso permite a compreensão do que subjaz na subjetividade desse novo sujeito: angústia, desamparo, desespero: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (G.S.V, 1994, p. 588); caída todas as respostas tradicionais, anunciada a morte de Deus, “Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?” (G.S.V, 1994, p. 485). Riobaldo é um sujeito que percebe e critica a nova ordem – ou melhor seria dizendo a revelação da irracionalidade por trás de uma ordem ilusória -, fratura-se, angustia-se; sua subjetividade fraturada emerge diante da morte da subjetividade cartesiana. A fala é truncada, seccionada, e mesmo o silêncio torna-se fraturado: “Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise da personagem Riobaldo, percebemos o que Luiz Costa Lima demonstra com a nova acepção do conceito de *mimese* e, mediante isso, afirmamos que a obra de Guimarães Rosa se enquadra em uma nova visão mimética. A literatura rosiana é capaz de abordar e expressar a subjetividade fraturada do sujeito contemporâneo. Através da literatura podemos analisar a condição humana em face do mundo e podemos analisar, especificamente, a condição do indivíduo na contemporaneidade.

Riobaldo é um indivíduo fissurado, (des)construtor do discurso responsável pela criação das identidades, dos valores morais, da instrumentalização da Razão, da sistematização da morte. Nesse sentido, afirmamos o literário como um espaço discursivo no qual as relações sociais e políticas são simbolicamente formalizadas, permitindo que tenhamos reflexões

acerca de questionamentos os quais inquietam o indivíduo humano em todas as sociedades e épocas.

Observando a obra literária como uma intersecção entre texto e contexto, acedemos à obrigatoriedade de se pensar a Literatura enquanto produção cujo processo de constituição encontra-se atravessado por deslocamentos do social, oferecendo um diálogo que oscila do indivíduo para a sociedade e desta de volta para o sujeito. Concebemos a narrativa literário enquanto campo no qual as relações sociais e, principalmente, políticas estão formalizadas esteticamente. A produção social da narrativa é uma prática coletiva que codifica as conflitividades do social, insuperáveis em si mesmas, e confere às mesmas soluções imaginárias formais para estas mesmas contradições insolúveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*.

Tradução de Guido Antonio de Almeida. São Paulo: Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação

Calouste Gulbenkian, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de

Janeiro: Zahar, 2001.

BARRETO, Vincente. *Camus – Vida e Obra*. Estado da Guanabara, Brasil: José Álvaro

Editor S.A., 1976.

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de

Janeiro: BestBolso, 2017.

_____. *O mito de Sísifo – Ensaio sobre o Absurdo*. Tradução de Ari Roitman e

Paulina Watch. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul,

2006.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe baeta Neves.

7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. *La enfermedad mortal*. Traducción de Demetrio Gutierrez

Rivero. Madrid: Trotta, 2008.

- LIMA, Luiz Costa de. *Mímesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- OLIVEIRA, Edson Tavares. *Traços melancólicos em Guimarães Rosa: uma leitura de Páramo, de Estas Estórias*. Reverso, v.32, n.59, Belo Horizonte, jun. 2010.
- ORLANDI, Eni P. *As formas de silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.
- PLATÃO. *República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira.
- SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril S.A., 1973.
- SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte e Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- _____. *O Homem Revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.
- PLATÃO. *República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- VOLPI, Franco. *O Niilismo*. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

AS TRAVESSIAS DE RIOBALDO E A DUALIDADE HUMANO-ESPACIAL NOS LABIRINTOS DO SERTÃO

Maria do Socorro Pereira de Almeida¹

INTRODUÇÃO

Conhecendo um pouco da obra de Guimarães Rosa, observamos que o espaço é um componente bastante importante. Em *Grande sertão: veredas*, alcança status de protagonista, fomentador de ações e reações, é o que rege a história de Riobaldo. A primeira referência ao espaço está no primeiro parágrafo: “isto é sertão”. Esse espaço vai ser situado logo adiante, primeiro pela alusão ao rio Urucuia, e depois pela frase “Os Gerais correm em volta”. É uma alusão ao Estado de Minas Gerais e o narrador coloca o sertão como o ‘coração’ da região.

Outra forma encontrada para identificação do espaço como sertão é a condição de vida e o contexto cultural dos que nele habitam. O espaço assemelha-se a quem o ocupa, ele é o que o seu povo é e vice versa. Riobaldo ratifica essa perspectiva ao observar que “o sertão está em toda parte”. Um olhar mais atento para a sociedade e para literatura, percebe situações e relações humanas como na narrativa riobaldiana, especialmente se contemplamos pelo ângulo entre poder e povo no que se refere ao autoritarismo à semelhança da época em que jagunços teriam que ser ‘varridos’ do sertão, mesmo que isso custasse vidas de pessoas que estavam à margem da guerra.

O trabalho objetiva investigar como se dão algumas das travessias feitas pelo narrador de *Grande Sertão: veredas* e de que forma são

¹ Doutora em Letras com ênfase em Literatura e estudos culturais. Professora adjunta III da UFRPE/UAST, Pesquisadora do CNPQ.

evidenciadas por ele. Do mesmo modo, pretende-se observar a relação do humano com o espaço-ambiente, como se fundem e como se revela a dualidade em ambos. Busca-se, também, dois dos mais importantes pontos da obra, a passagem pelo Liso do Sussuarão e pelo povoado Sucruiu, como forma de ilustrar nossos argumentos sobre a fusão humanoespacial apresentada por Riobaldo. Fomentamos ainda, o processo intertextual da obra rosiana com *Os Lusíadas*, *A Divina Comédia*, o texto *Bíblico*, a Mitologia grega, entre outros.

Para tais objetivos, buscamos embasamento em estudos de diferentes áreas de conhecimento e entre os autores podemos citar, Bachelard (2005), Bolle (2004), Heráclito (2010) Foucault (2008), Rosenfield (2006), Drumond (2008), Pankow (1998), Roncari (2007), Tuan (1980). Primeiro faz-se um panorama sobre a vida de Riobaldo no sertão, analisando a visão dele sobre os lugares e as pessoas, depois adentramos junto com o narrador na travessia do Liso do Sussuarão e do Sucruiu para observar como ele expressa essencial e materialmente esses lugares e como mostra a relação humano-espacial no ser/tão. Ao final, foi possível perceber que para Riobaldo há uma dualidade em tudo e o espaço-ambiente representa o humano tal qual o humano representa o espaço e que as impressões do narrador vêm carregadas de aspectos fenomenológicos².

1 ADENTRANDO O SERTÃO

Wille Bolle (2004) afirma que obras como *Os sertões* e *Grande sertão: veredas* convidam o leitor a conhecer o Brasil ainda desconhecido e a examinar o outro lado da história da nação de forma mapeada, observada e criticada. As visões dos autores transcendem os limites da cartografia tal é o aprofundamento dado ao que se chama de sertão, especialmente em GSV, uma vez que, segundo Bolle:

² A perspectiva fenomenológica está atrelada à teoria de Edmund Russerl, *A ideia da fenomenologia*, (2008).

O narrador rosiano tem, portanto, uma relação ambivalente com a geografia: por um lado apoia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional [...] Trata-se de uma representação do sertão que mistura elementos da cartografia convencional (rios, montanhas, cidades), com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens, edifícios, objetos) figurações de seres fabulísticos (demônios, um monstro) e emblemas esotéricos. Tudo isso junto com a disposição em diagonal das linhas de latitude e longitude, é um claro indício de que a relação do narrador roseano com a geografia deve ser vista com um olhar oblíquo (2004, p. 59).

Consoante às palavras de Bolle, se percebe que Rosa, assim como não obedece ao convencionalismo linguístico, também não obedece a linearidade e realidade cartográfica, em prol de uma criação espacial conforme interesse narrativo, que desafia os limites do possível. O espaço apresentado por ele é parte integrante daquilo que constitui o homem, assim como esse homem-personagem se faz parte do espaço, com suas diversidades míticas, geográficas e fenomenológicas, numa relação de contrariedades e de cumplidades.

Os costumes das pessoas, em cada canto, vão sendo expostos pelo narrador e também a relação homem-natureza, muitas vezes, pela leitura do comportamento animal: “Olhe; quando o tiro é verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente - depois, então se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isso é sertão” (ROSA, 2006, p. 8). Por outro lado, as veredas sugerem a desconstrução do conceito de sertão restrito à aridez, mas afirma também que, mesmo às margens do Urucuia, muitos vivem a aridez sertaneja, porque a água chega onde o dinheiro alcança.

Riobaldo vai contando fatos e descrevendo espaços desses acontecidos e traz a reflexão sobre os espaços de vivências e sobre as ações e reações humanas: “O cerrado estrondava. No mato o medo da gente se sai por inteiro, um medo propositado”. (ROSA, 2006, p. 20). Riobaldo mostra que o medo é propositado, no sentido de que cada espaço oferece um tipo de medo, como se a relação entre o homem e o espaço interferisse no propósito, no tamanho e no tipo de medo.

O narrador faz sempre o paralelo entre o ambiente externo e a natureza humana bem como a tendência da última à criação das coisas, pessoas e mitos, nos quais passa a acreditar. Esse aspecto se evidencia no

causo do jumento que, por ser diferente, foi amaldiçoado pela comunidade: “mesmo que por defeito, como nasceu arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa, cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo proscávio” (ROSA, 2006, p. 7). Esse contexto remete, também, à imagem dos sertanejos, índios e negros para os colonos e grande parte da sociedade. Ser diferente seria um defeito, uma rebeldia à natureza e torna ‘necessário’ o castigo. Nesse caso, os jagunços também eram vistos assim por quem estava fora do sertão.

Riobaldo caracteriza a natureza humana pelas crenças, superstições, comportamentos e ações do homem que tem, em si, o bem e o mal, representados por Deus e pelo diabo: “O diabo vige dentro do homem, nos crespos do homem - ou é o homem arruinado - ou é o homem das avessas. Solto por si cidadão é que não tem diabo nenhum (ROSA, 2006, p. 10).

Em *O homem e seu espaço vivido* (1988), de Gisela Pankow, é possível perceber alguns aspectos que se relacionam com situações encontradas em GSV, no que se refere à relação homem/espaço-ambiente. Trata-se de uma visão psicológica que analisa a formação da relação do homem com o espaço vivido e como podem ser revelados esses sentimentos através da literatura. Para a autora, um homem não vive em harmonia com seu espaço enquanto não percebe a essência dele. Há, na forma de expressão do espaço, algo que transmite o conhecer, uma equivalência de valores que fomenta o grau de importância e de afeto ou repulsa em relação ao espaço. Segundo Pankow, o lugar onde o homem pode viver em harmonia com seu espaço “é no lugar em que ele é parte daquilo que o rodeia” (1988, p. 13). Percebe-se que o narrador de GSV revela não só o conhecimento do espaço vivido, como também o pertencimento ao lugar:

Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há. Assim sendo, verdade, que se chama, no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. Cereais. Tinha até um pé de roseira. Romes!... Depois o senhor vá, verá. Pois, naquela ocasião, já era quase do jeito. O de-janeiro, dali baixo meia légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. Quem carece, passa o de-janeiro em canoa __ ele é estreito, não estende de largura a trinta braças. Quem quer bandear a cômodo o São Francisco,

também principia ali a viagem. O porto tem de ser naquela ponto, mais alto, onde não há febre de maresia. A descida do barranco é indo por a-pique, melhoramento não se pode pro, porque a seca vem e tudo escavaca. O São Francisco represa o de-janeiro alto em grosso, as vezes já em suas primeiras águas de novembro. Dezembro dando, é certo. Todo o tempo as canoas ficam esperando, com as correntes presas nas raízes de um pau-d'óleo que tem (ROSA, 2006, p. 101).

Vê-se pelo trecho, que o conhecimento de Riobaldo é de quem entende a dinâmica do espaço vivido e está em cumplicidade com ele, que tenta viver e se acomodar à natureza do espaço. Não se percebe uma rejeição à situação, mas vontade de revelação desse lugar para que o outro o respeite como é, ou seja, é como se o narrador justificasse as situações e ocorrências do seu habitat: “Depois o senhor vá, verá”. Mesmo com os percalços, o narrador reafirma o seu pertencimento ao espaço vivido.

Pankow destaca ainda que “o homem em harmonia com o espaço tem necessidade de referências simbolizantes” (1988, p. 17). Aspecto que é ratificado por Riobaldo durante sua história. A autora diz que: “para que o corpo encontre um lugar reconhecido a linguagem deve situar o homem em suas relações com o espaço” (1988, p. 17). Nesse sentido, encontram-se razões suficientes para os causos contados pelo narrador, da sua necessidade de mostrar o outro e falar de si ao mesmo tempo; de mostrar a dualidade do mundo, das coisas, do homem e evidenciar-se nas suas dúvidas e incertezas.

Os acontecimentos em GSV ocorrem em lugares que são integrantes da situação vivenciada pelos personagens. Cada comandante de tropa de jagunços tem, de certa forma, seu espaço delimitado e eles mostram uma perspectiva de ação e de estratégia própria que condiz com sua personalidade. O caráter de Medeiro Vaz, a determinação, a resistência se evidenciam nos espaços descritos em que ele está inserido, a exemplo do Liso do Sussuarão. O chefe e o espaço, na tentativa da primeira travessia, se digladiam, até que vença o mais forte, como em uma guerra.

Nesse contexto, Diadorim (Reinaldo) jamais será um comandante de tropa; ele foi desterritorializado do seu “espaço” em todos os sentidos. Não teve direito a um lar como seria natural. Também lhe foi usurpada a condição feminina. Dessa forma, estará em todos os espaços, mas em nenhum lugar de

fato. Destituído do espaço de memória, sem o gosto de um ninho, sem a afetividade criada, ele se alimenta da guerra e esse pensamento o fortalece para a vida.

Apesar da ironia do nome Rei-naldo, no bando, ele apenas assume a posição que lhe foi dada, de ser o ponto de união entre o narrador-personagem e o grupo de Joca Ramiro. É na relação dele com o espaço que evidencia sua solidão e no contato com a natureza externa que ele evidencia a natureza interna. A alma presa é representada nos pássaros que ele mostra para Riobaldo. Diadorim se assemelha ao espaço-ambiente, o sertão misterioso, profundo, dual.

Por outro lado, Hermógenes, principal chefe e homem de confiança de Joca Ramiro, se faz um transgressor e ultrapassa os limites do espaço a ele determinado, só que para isso, tira do caminho aquele que detinha o poder de impedi-lo, Joca Ramiro, tanto que, depois da morte do grande chefe, a liberdade de Hermógenes vai determinar a demanda para encontrá-lo e vingar a morte do “senhor” do sertão, a quem Hermógenes traiu e matou, revelando os arquétipos do anjo caído e do Judas.

Por outro lado, Zé Bebelo é capturado pelo bando de Joca Ramiro, mas tem um julgamento que ocorre na fazenda Sempre Verde, nome que nos leva a inferir o lugar como perfeito, harmônico (sempre verde), sentido de algo permanente, estável e em condição de beleza e paz que remete ao paraíso. É lá que Joca Ramiro faz “justiça” e liberta Ze Bebelo, ao arripio de Hermógenes. Sobre esse contexto Rosenfield (2006, p. 226) faz a seguinte observação:

Diadorim encerra de modo solene com as palavras “Deus é servido” como se Joca Ramiro tivesse realizado a justiça divina no mundo terreno – mesmo nesse momento, enaltecido pelo ardil da razão benéfica, o olhar de Riobaldo capta, fascinado, os indícios de um resto: movimento surdo, opaco e maligno que escapava radicalmente a lei, à justiça e à razão [...] Hermógenes reivindica seu direito de sangrar, esfolar sua vítima.

Zé Bebelo não está em nenhum lugar, mas percorre todos os espaços conforme o próprio interesse. Tinha o sertão como um lugar de passagem, no qual representa a força do Governo, força externa que procura o comando do

espaço sertanejo. No entanto, é preso e interdito da ocupação do sertão. Ele se retira, mas volta oportunamente, para a reconquista do espaço, agora, em nome de Joca Ramiro, ou seja, se alia ao antigo inimigo em prol de si mesmo, revelando a condição mutante da natureza humana e, ao mesmo tempo, como ocorrem as ações políticas.

Dentro ou fora do sertão, para Zé Bebelo nenhum espaço seria um lugar, mas uma ponte por onde ele alcançaria suas aspirações egocêntricas. O sertão e as forças de resistência jagunças contra as tropas do Governo são, também, as forças de resistência da natureza que, numa fusão de naturezas (humano-ambiental), tenta resistir a devastação do “progresso” que começa pela ocupação do espaço.

Riobaldo diz que sertão é onde se andam dez, quinze léguas sem ver casa de morador: antes essas áreas constituíam terras inóspitas, dominadas pela cobertura vegetal típica do cerrado; atualmente (2014) as áreas continuam despovoadas, mas voltadas para valorização capitalista do sertão mineiro. Esse aspecto aponta para o fato de que os sertões, de um modo geral, deixaram de ser espaços restritos dos sertanejos para ceder lugar às esferas públicas na “invasão” capitalista, em todos os sentidos, se tornando, aos poucos, espaços citadinos.

Segundo Margato (2008), os espaços se inter-relacionam, mas também se contradizem em virtude do comportamento e atitudes dos que o ocupam. Ela assinala que existe o espaço utópico, que corresponde aos “céus”, proposto pela sociedade, e o espaço heterotópico, que está fora por contradizer essas regras dessa mesma sociedade. Considerando a concepção foucaultiana sobre heterotopia, em que ele observa que se trata de contra posicionamentos ou “posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura, estão, ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (FOUCAULT, 2001, p. 415), se pode observar que os jagunços rosianos representam essa heterotopia, no caso, a heterotopia do desvio, uma vez que vão de encontro aos “céus” propostos pelo sistema social de ordenação.

A ocupação do espaço onde se encontram os jagunços, pela exploração capitalista, seria uma conquista de território para o Governo, mas provocaria a desterritorialização daqueles que deixam, em xeque, a utopia do que o

espaço-sertão poderia vir a ser sem eles, ou seja, o lugar viria ser lucrativo para uns enquanto outros seriam excluídos do próprio berço. A heterotopia se revela numa espécie de pensamentos e comportamentos desviantes daqueles idealizados socialmente por uma parte da população. No *Grande sertão*, os jagunços são os “desviantes”.

No sertão de Rosa, Riobaldo se faz porta-voz dos outros e os coloca em espaços e lugares conforme sua própria percepção, ele mostra através de si mesmo a complexidade e a infinitude do sertão. Porém, é no mistério de Diadorim que ele tenta achar seu eu, como bem observa Rosenfield (2006, p. 93) “No labirinto de devaneios de *Grande sertão: veredas* esboça-se e evita-se constantemente com o enigmático Diadorim ”minha neblina”, no qual Riobaldo tenta discernir o sentido de sua existência”.

Nas andanças dos jagunços, nota-se que embora eles tenham conhecimento e afinidade com o sertão, ainda existe, nas entranhas sertanejas, algo de misterioso. Na vida errante deles, o conhecimento do espaço era algo vital que poderia salvar suas vidas, por isso, ao se juntarem em bandos, os homens eram escolhidos estrategicamente para a sobrevivência em cada parte do sertão.

A obra retrata uma guerra composta por várias batalhas, cada uma comandada por um chefe jagunço que estuda o espaço. Nota-se que esse conhecimento não é só físico, mas também o ‘caráter’ e as reações desses espaços que têm os jagunços como entendedores. Uns conseguem perceber a presença do inimigo à longa distância, outros conhecem os esconderijos mais seguros e alguns são guias nas andanças, conhecem as plantas e frutos do cerrado que aplacam a fome. Nas horas de descanso da jagunçada, há os que conhecem os mitos e as lendas de muitos lugares e, também, os que contam causos sertanejos para entretenimento do grupo. Um dos causos é o de Maria Mutema, contado por Jôe Bexiguento. Conto que tem na personagem Maria Mutema a fusão do bem e do mal e expressa as mudanças do comportamento humano, assim como o sertão: “O sertão é e não é”. Dessa forma, fica expressa mais uma vez a íntima relação entre a natureza externa e a humana.

Na obra, permeiam mitos, magias, crenças, superstições, as forças da natureza comandadas pelo diabo ou por Deus. A própria natureza, com os artificios temporais do dia e da noite, representados pelo sol, pelas estrelas,

pela lua, entre outros, conduzem a passagem do tempo. No sertão estão as adversidades da natureza e os inimigos com quem os ‘heróis’ travam batalhas. As histórias dos jagunços, os causos por eles contados, as aventuras com as mulheres, entre outros, também remetem à condição da natureza humana.

Depois da morte de Joca Ramiro, os jagunços saem em demanda para encontrar o assassino. Riobaldo coloca em Hermógenes “características” que remetem ao diabo e, para poder encontrá-lo ou atraí-lo, é necessário o confronto com o perigo, ou seja, o objetivo dos jagunços era chegar do outro lado do sertão. Nesse sentido, Rosa deixa a fresta por onde se observa que a travessia do sertão é tão heroica quanto foi a do mar, feita por Vasco da Gama, no sentido de que os jagunços também lutavam em nome de um “rei” (Joca Ramiro) e os sertanejos merecem uma “epopeia” conforme suas raízes e natureza, com elementos do maravilhoso que fazem parte do seu “mundo”, até porque na travessia de Gama, os lusos foram os “invasores” e no sertão, os jagunços são os “defensores” do espaço no que concerne à guerra com os homens do Governo.

Quanto ao destino do narrador em lugares e entrelugares, percebe-se que desde o início da narrativa, ele não é um condutor e sim o conduzido na vida e nos lugares por onde passa, espaços que se assemelham às ânsias do personagem como conflitos e angustias. Riobaldo percorre o sertão, mas nunca em linha reta e nem sem percalços, seja pelas batalhas, seja por dificuldades causadas pelos fenômenos naturais, pelo medo que o acompanhava ou mesmo pela condição labiríntica do espaço. O fato é que essa *baldeação* na travessia do sertão também seria a sua *baldeação* na vida, uma vida feita de fases distintas.

Quando Riobaldo foge do grupo de Zé Bebelo, perde o rumo e fica aermo: “Meu rumo mesmo era do mais incerto. Viajei, vim, acho que não tinha vontade de chegar em nenhuma parte.” (ROSA, 2006, p. 136). Quando reencontra Diadorim, passa com ele, e por ele, a transpor as fronteiras do sertão e novas travessias, concretas e subjetivas. Para passar pelo Liso do Sussuarão, considerado como inferno, ele precisa de autonomia para ser o condutor, nesse caso, o suposto pacto com o demo, que deu a ele nova identidade e coragem, ajuda-o na empreitada.

Há uma relação contraditória homem/espço; homem/natureza; natureza externa, natureza interna, fatores que se correlacionam intrinsecamente durante a vida do narrador, através das baldeações das ocorrências vividas, das águas, dos espaços que se fundem, tornando-se um só e justificando o nome do narrador (Rio-baldo). O espaço vivido, os sentimentos de amor, de alegria e de medo estão sempre ligados à natureza sertaneja, como se os espaços apresentados pelo protagonista fossem reveladores daquilo que ele deixa por dizer, ou seja, revelam o indizível. Todos esses fatores remetem ao pensamento do professor Pasta Junior (1999, p. 63) quando diz que o GSV possui uma contradição indissolúvel:

Aagitada internamente por uma movência interminável ou movimento pendular contínuo, eia se mexe incessantemente sem, no entanto, sair jamais do lugar. Assume, assim, a configuração de uma espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas.

Nesse contexto, as evidências de bem e de mal, próprias da condição humana, encontram-se em contato direto com a natureza externa, nos contextos vegetal, animal e mineral, como é exposto pelo narrador em várias situações. Assim, “Na observação da natureza, na interrogação do cosmo, na demanda religiosa, mas, principalmente, na observação de si mesmo, Riobaldo trata de compreender [...] como as coisas, plantas, pessoas podem passar bruscamente de um modo de ser a outro de um polo a seu oposto” (PASTA JR, 1999, p. 63). Esses aspectos duais se evidenciam nas dúvidas do narrador. Ele não é uma pessoa que fala ou age de forma direta e objetiva, ele sempre “baldia” as palavras e as ações, é um discurso entrecortado que mistura passado e presente, real e imaginário, história e lenda, tempo, espaço e ações relatadas, sempre na alegação da incerteza.

Josina Drumond (2008) diz que as fronteiras em GSV são diluídas quanto aos tempos, lugares, valores. “Nessa obra não se pode distinguir o dentro e o fora. Os limites entre as coisas, os fenômenos, os fatos e os saberes são imperceptíveis” (2008, p. 33). Assim, há uma fusão homem-espço-ambiente que se confundem nas baldeações da fala do narrador e, ao mesmo

tempo, mostram a relação entre a condição labiríntica do sertão e a complexidade humana.

Rosa marca sua obra com o símbolo do infinito e deixa clara a infinitude do sertão expressa de várias formas: “Sertão é onde o homem tem de ter dura nuca e mão quadrada. Mas onde é bobice a qualquer resposta. É aí que a pergunta se pergunta” (ROSA, 2006, p. 110). A última frase expressa a condição de algo que não se completa, não se responde, não se define, assim como a alma humana, “sertão está dentro da gente”.

Drumond chama a condição labiríntica do sertão rosiano de *dobra*, ela observa que “algo inexplicável possui uma dobra que não se explica, não se desdobra. Explicar é deixar claro algo obscuro e ambíguo” (2008, p. 40). No caso do sertão, não há clareza, porque não há explicação, portanto não há um desdobramento dos “cantos” do sertão. Nesse contexto, se desenvolvem, na dualidade do espaço, expressões de sentimentos afetivos e repulsivos, também de beleza e de horror, de alegrias e de sofrimentos, portanto, sentimentos e condições simbólicas que envolvem homem e mundo e são, muitas vezes, apresentados fenomenologicamente.

O protagonista questiona a vida, o destino, as coisas, as pessoas, como questiona o sertão nos mistérios e espaços ambíguos e traiçoeiros. A dialética espaço-tempo-vida mistura o real, o imaginário e o sobrenatural como elementos indissociáveis que formam um grande labirinto e o homem inserido nele, se distinguindo apenas pelo raciocínio que o faz questionar tudo isso, como se percebe na fala de Drumond: “Em GSV o tempo em que se narra é nebuloso, a cronologia interna do romance é confusa, de repetições e bifurcações. O tempo se dilata numa espacialidade indistinta” (2008, p. 58). Rosa mistura espaços reais e imaginários. Dos inúmeros lugares citados na obra, grande parte se pode mapear, outros foram criados pela necessidade ficcional. Por outro lado, a água é um elemento muito presente, compactuando sua fluidez com a alma humana. Vê-se que, assim como o espaço e o tempo se misturam indistintamente, o narrador se inclui nesse todo complexo chamado “ser-tão”.

Segundo Roncari, Rosa coloca nas obras, valentões que “podiam servir tanto a Deus quanto ao diabo” (2007, p. 29). Nesse contexto, vê-se que muitos personagens rosianos se encontram na condição mutante de ser, entre eles

destacam-se Augusto Matraga, Soropita, Manuel Fulô, Ze Bebelo, Diadorim, Hermógenes e Riobaldo. No entanto, Riobaldo se difere pela sua “incapacidade” de reação, deixa-se transparecer como um jagunço que não tem a natureza de matar e, muitas vezes, foge de situações em que ele tenha que agir, como no momento da guerra entre o grupo dele e os Hermógenes, mesmo vendo Diadorim e Hermógenes no acerto de contas: “O diabo na rua no meio do redemoinho”.

Soropita tem um caráter aparentemente amigável e serve também ao Governo, podendo mudar se assim lhe convier, aspectos que o aproximam de Zé Bebelo. Já Manuel Fulô, carrega no nome, uma carga de ironia e de dualidade que também se evidencia por ser mestiço. Roncari afirma que “A mestiçagem de Manuel Fulô não se limitava aos aspectos raciais, ela se dava no cerne mesmo de sua constituição, tanto de sua origem quanto de sua natureza e são elas as determinantes de suas ações” (2007, p. 30). Os espaços se revelam tais quais suas valias para o homem. O lugar onde Riobaldo tenta o pacto, ele o chama de Veredas-Mortas e o descreve como paisagem do medo, um lugar topofóbico. As sensações se dão mais pelo horror, em virtude daquilo que se crê, do que pelo que realmente existe, aspecto que comunga com a ideia tuaniana³ de espaço mítico. Riobaldo descreve o espaço do demo:

Eu caminhei para as Veredas-Mortas, virei a quissassa, depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. [...] ainda melhor era a capa-rosa, porque no chão bem debaixo dela é que o careca dança e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim. [...] A encruzilhada era pobre de qualidade dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro do meu temor as espantosas palavras [...] (ROSA, 2006, p. 419).

³ Yi Fu Tuan, Paisagem do medo, (2005).

Os espaços da travessia riobaldiana vão se fechando, se afinilando, os jagunços vão se encurralando, e a Riobaldo, cabe a imaginação, o ideal de ir a Januária que, no pensamento do narrador, remete ao paraíso perdido onde ele poderia fazer o que não era possível na sua realidade. Lá, ele idealiza a companhia de Diadorim, o passeio ao porto que vê como terra encantada onde poderia ser feliz, Riobaldo estava no “inferno” e sonhava com o paraíso:

Jurei calado. E desde, naquela hora, a minha ideia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de quem nenhuma, nem acompanhamentos. Alebrado de que no hotel e nas casas de famílias, na Januária se usa toalha pequena de se enxugar os pés; e se conversa bem. Desejei foi conhecer o pessoal sensato, eu no meio, uns em seus pagáveis trabalhos, outros em descanso comedido, o povo morador. A passeata das bonitas moças morenas, tão socialmente, algumas delas com cabelos mais pretos, rebrilhados, cheirando a óleo de umbuzeiro. Uma flor airada enfeitando o espírito daqueles cabelos certos. À Januária eu ia mais Diadorim, ver o vapor chegar com o apito, a gente esperando toda no porto. Ali o tempo, a rapaziada suave, cuidando nos alambiques, como perfeito se faz (ROSA, 1984, p. 259).

A condição aprisionada dos jagunços fica mais clara pela imagem do paredão, que fomenta a condição de “sem saída”, não só do espaço, mas também da situação. O paredão remete à ideia de fuzilamento, de fim. Ele aparece na obra nos momentos próximos à batalha final, é o indício do final da narrativa e da vida de muitos jagunços, inclusive Diadorim, é como se antecipasse a tragédia, pois no paredão de fuzilamento só se tem uma direção e Diadorim vai para cima de Hermógenes, enfrenta seu pior inimigo que, por sua vez, está na mesma condição. Morrem os dois e evidencia-se, mais uma vez, o bem e o mal, no sentido de que um existe para que o outro exista, assim como tudo precisa de uma visão circular, inteira, pois tudo possui um não e um sim. A obra remete a ideia de que a dualidade é universal e possibilita a similitude dos elementos, uma vez que: “A similitude torna-se então combate de uma forma contra outra ou melhor, de uma forma separada de si pelo peso da matéria ou pela distância de lugares” (FOUCAULT, 2000, p. 28).

Nesse contexto, a prosa rosiana não é apenas a narrativa que conta a saga dos jagunços no sertão, mas que apresenta, também, o cerne dos

semelhantes representado através dos personagens, da dualidade deles e das coisas, especialmente na fusão dos opostos em Diadorim, que revela “a prosa do mundo”. Riobaldo, depois da morte de Diadorim, se remete às Veredas-Mortas. O ambiente natural, representado pelas veredas, remete ao verde vida de Diadorim, ceifada precocemente e remete também à tristeza de alma do personagem, ou seja, o lugar assemelha-se ao estado de alma dele. Mas, na verdade, ao invés de ir para as Veredas-Mortas ele, inconscientemente, se direciona para as Veredas-Altas: “Um sitiante no Lambe-Mel explicou _ que o trecho, dos marimbus, aonde íamos, se chamava mais certo, não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas” (ROSA, 1984, p. 460).

Percebe-se que Riobaldo procura um alento para sua dor. Essas Veredas-Altas podem representar o crescimento, a maturidade, o aprendizado do homem Riobaldo. Todas as vezes que Otacília, a noiva de Riobaldo, é citada, alude-se o espaço de Veredas-Altas, o que mostra a figura dela como anjo salvador que tirou Riobaldo do “inferno”, que o fez emergir do mundo dos mortos. Roncari (2007) chama atenção para os lugares descritos no momento em que Riobaldo está sob o efeito da febre tifo e quando se recupera. O crítico lembra o período getulista, o combate à seca e à malária, mas também aos jagunços, o que estaria subliminarmente representado pela tapera e pelo diabo do sonho de Riobaldo na hora do delírio. Chamamos atenção para esses espaços em que se encontra o narrador por outro viés. A febre de Riobaldo, de certa forma, remete a uma espécie de expurgação, de um exorcismo:

Que foi febre tifo, se diz, mas atrelados com sezão, mas sezão forte, especial, nas altíssimas! Que a febre que eu tinha era tamanha tanto como nunca se viu. [...] só que no ouvir contato recordei a estória de um fazendeiro, o mais maldoso, que o demônio, por fim solte com suas ruindades: e que endemoninhado, no quarto de sua casa, vivendo lobim, suplicava o alívio do calorão, e carecia mesmo que os escravos despejassem nele latas e baldes de água.[...] Em dança de demônios que não existem. Pois então só a doença não bastasse? (ROSA, 1984, p. 460-461).

Riobaldo não tem certeza se é febre “que foi febre tifo se diz”, mas na continuação de sua explanação sobre a doença, fica claro o exorcismo de seus

diabos e de outros que o perseguiram (Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelo...). É como se tivesse saído do inferno, pois ele se vê no caso que conta. Ao melhorar da febre, depois da “queda”, da ida ao “inferno”, percebe-se que o espaço em que se encontra é, na verdade, um lugar aprazível, a fazenda Barbaranha de “seo” Josafá Ornelas a quem já conhecia. Josafá, nome de origem bíblica, que significa “Deus é Juiz”. Senhor Josafá, “o justo”, era o comandante daquele espaço “divino”.

A casa de “seo” Josafá seria a volta ao sentido primitivo do lar: “Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundidade desse devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada, do paraíso material” (BACHELARD, 2005, p. 27). Riobaldo acorda de um pesadelo e passa a valorizar o ambiente em que está já que o do sonho era repulsivo, topofóbico.

Segundo Bacherlard (2005), é natural a saída do primeiro mundo para o autoconhecimento. Ao atentarmos para a fuga de Riobaldo da casa do pai, percebemos que está na condição de quem procura se encontrar. A casa do pai seria o seu primeiro espaço reconhecido antes de ser “jogado” no mundo. Riobaldo teve a casa da mãe, de onde foi retirado e recolocado em outro ambiente (casa do pai), o qual não foi reconhecido por ele como tal, por isso a fuga dele para se juntar à tropa de Zé Bebelo. A casa de “seo” Josafá, como afirma o narrador, “gente do evangelho”, permite a visita do “anjo”, Otacília, que não foi ao encontro dele no “inferno” como ele havia pensado antes do encontro com os Hermógenes. Depois da saída da casa de “seo” Josafá, vai se encontrar com Zé Bebelo em Porto-Passarinho, estadia temporária do amigo naquele lugar. Na verdade, os lugares, para Zé Bebelo, são sempre entre-lugares. Ele não se apega ao espaço, muda de lugar como se muda de lado (governo x jagunços). Na margem do Abaeté por onde Riobaldo segue ao encontro de Zé Bebelo, a imagem vista por ele, a largueza do rio remete, fenomenologicamente, à visão dele para o futuro: “E em minha vida eu já pensava” (ROSA, 1984, p. 463).

Chamamos a atenção para os nomes dos lugares citados pelo narrador durante a história. Quase todos os lugares citados por Riobaldo têm nomes compostos (fazenda Sempre-Verde, Veredas-Mortas) assim como os nomes dos sertanejos (Rio/baldo, Dia/dorim, Rei/naldo, Zé Bebelo, e outros) ou são

formados pela junção de dois nomes, a exemplo da fazenda *Barbaranha*, o que simboliza a dualidade dos espaços em geral, que estão em consonância com a condição dual do homem e de tudo que permeia a obra. Outro aspecto é que os nomes de lugares estão quase sempre representados por elementos da natureza.

No caso da fazenda *Barbaranha*, vê-se a fusão do nome de santa Bárbara e da aranha. Santa Bárbara foi torturada por causa da diferença religiosa entre ela e o pai, tornou-se santa protetora dos homens contra as tempestades, trovões, raios e guerras e é na fazenda dela que Riobaldo se exorciza. A aranha, por sua vez, é uma tecelã perfeita e tece a teia como armadilha ou como uma toca e Riobaldo só percebe onde está depois de acordar e se livrar da febre, como se tivesse sido “levado”, inconsciente, até lá. É como se fora arrastado para o “paraíso”, uma vez que a fazenda tem o nome de santa e é guardada por Josafá que, biblicamente, teve o reino “agraciado” pelo Senhor, ficando protegido das guerras: “Assim, o reino de Josafá gozou de tranquilidade, porque o Senhor lhe deu paz com todas as nações vizinhas” (BÍBLIA- II LIVRO das CRÔNICAS 20, vers. 30) e a aranha seria a responsável por tê-lo conduzido pelo fio de sua teia. Esse fato revela a divinização da natureza através da aranha.

No final da narrativa, Riobaldo se refere à casa do Sr. Quelemém, aludindo aos elementos de paz, mas sempre através da natureza; “O senhor vá lá no tempo de maio, quando o algodão lãla. Tudo branquinho[...] O senhor vai ver pessoa de tal rareza, como perto dele todo mundo para sossegado, e sorridente, bondoso” (ROSA, 1984, p. 465). Percebe-se que os espaços significam muito mais do que o nosso consciente alcança. Acomodamo-nos em determinados lugares ou os transformamos conforme nosso interesse social, sentimental, egocêntrico, porque eles têm grande importância, mesmo que não percebamos isso de forma imediata.

O GSV mostra as diversidades e dualidades sertanejas, o homem seco, rude, bruto (jagunço) também possui suas “veredas”. O estado de alma pode estar a favor ou contra o bem, como no sertão se percebe tanto a seca quanto a cheia. A travessia riobaldiana pelo sertão também é a sua própria travessia. Os significados sertanejos que o fazem repetir “isso é sertão” revelam uma tentativa de autoconhecimento (isso é o homem). Assim, há a ideia de que “É

preciso dizer como habitamos todo nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos dia a dia num canto do mundo” (BACHELARD, 2005, p. 24).

Os jagunços atravessam o sertão, lutam, procuram um motivo para continuar, é a busca de algo que os anime a seguir. As forças da natureza acompanham os homens dando-lhes maneiras de verem-se a si mesmos. O sertão abre suas entranhas para que o homem se encontre, numa relação que comunga a unicidade e a fusão elementar do universo, sendo o homem, a peça nuclear, com capacidade de transformação das realidades do presente e do futuro, remetendo às ocorrências sociais, políticas e históricas do país, mas também à condição universal de ser e de estar no mundo. Na obra, os espaços transcendem os próprios sentidos.

2 O LISO DO SUSSUARÃO

Na história de *Grande sertão: veredas*, os espaços são apresentados como topofílicos⁴ ou topofóbicos ou, ainda, como espaços de vida e de morte. Entre os lugares considerados inferiores está o Liso do Sussuarão, o qual Riobaldo, juntamente com a jagunçada, atravessa duas vezes, porém, a primeira tropa comandada por Medeiro Vaz não consegue findar a travessia e volta. Na segunda vez, Riobaldo, como chefe de jagunço, consegue chegar ao outro lado do sertão.

O Sussuarão é chamado pelo narrador, em princípio⁵, de “inferno” e a travessia se dá em busca de vingança pela morte de Joca Ramiro, morto por Hermogenes, apresentado como alguém que afigura o próprio diabo. Assim,

⁴ Termos Topofílico e topofóbicos são utilizados de acordo com a teoria de Yi Fu Tuan no Livro *Topofilia* (1980) em que Topofilia significa a relação afetiva com o espaço e Topofobia é a aversão pelo espaço.

⁵ Dizemos em princípio porque o narrador consegue ver a dualidade do Liso do Sussuarão quando o atravessa em época de sol mais ameno e percebe nele uma outra dinâmica, como se fosse outro espaço.

para se encontrar com o diabo é como se os jagunços tivessem que ir ao inferno, o que evidencia, mais uma vez, a relação do homem com o espaço, como se um representasse o outro, mostrando a condição do espaço-personagem na obra. O Sussuarão é um lugar topofóbico, que fomenta o medo e a aversão, mesmo antes de conhecê-lo.

Na “epopeia” rosiana permeiam mitos, magias, crenças, superstições, as forças da natureza, comandadas pelo diabo ou por Deus. Esses aspectos, até certo ponto, remetem à epopeia camoniana. Nesta, seriam os deuses Vênus e Marte a protegerem os lusíadas enquanto Baco e outros sob o comando dele regem o destino dos portugueses. Em GSV, a natureza, juntamente com os artifícios temporais do dia e da noite, representados pelo sol, pelas estrelas, pela lua, entre outros elementos; conduzem as peripécias dos personagens e a passagem do tempo. Em *Os Lusíadas*, é também através da natureza que se faz a leitura da passagem do tempo: /Já neste tempo o lúcido Planeta/ Que as horas vai do dia distinguindo,/ Chegava à desejada e lenta meta,/ A luz celeste às gentes encobrindo;/ E da casa marítima secreta lhe estava o Deus/ Noturno a porta abrindo [...] (glosa 1 canto II).

Como no mar cantado por Camões, no sertão estão as adversidades da natureza e os inimigos com quem os heróis travam suas batalhas. O contexto sertanejo se difere em tempo, espaço, cultura e perspectivas de luta, do contexto português, mas traz aspectos situacionais vividos pelo homem que ignora o espaço e rasga as malhas do tempo, revelando semelhanças. Guardando as diferenças formais, estruturais e o contexto referencial entre a epopeia e o romance, percebemos na temática das duas obras alguns pontos comuns. Camões propõe cantar a faceta heroica dos portugueses que lutaram além do que a força humana permitia, para navegar por mares nunca antes navegados. Em GSV, mesmo com outros interesses, a luta para a travessia do Liso do Sussuarão também é um desafio ao limite da resistência humana.

É nessa perspectiva que Riobaldo se refere a esse espaço: “[...] Íamos cruzar o Liso do Sussuarão, e cuidar de guerrear nos fundões da Bahia! Até, o tanto, houve, prezando, um reboiço de festejo. O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sentia no poder de fazer”. (ROSA, 2006, p. 45). Percebe-se que a experiência jagunça seria inédita, perigosa e heroica, uma vez que os jagunços, na prosa Rosiana, eram os ‘defensores’ do sertão.

No canto IV de *Os Lusíadas*, os homens de Gama se despedem de suas famílias, amigos e parentes, muitos deles já dados como mortos pelos familiares “Em tão longo caminho e duvidoso/ Por perdidos as gentes nos julgavam” (90 - IV). Do mesmo modo, os jagunços entram no Liso do Sussuarão sem a certeza de que chegariam ao fim da travessia, assim como os marinheiros não sabiam se voltariam à pátria. Na travessia do sertão, o Liso do Sussuarão representa um ponto cruciante, o lugar mais perigoso, lugar pelo qual poucos ousariam passar. Nesse contexto, há uma semelhança com a passagem dos lusos pelo Cabo das Tormentas, no episódio do gigante *Adamastor*.

Outra observação possível é que, assim como Gama se refere ao gigante Adamastor como alguém disforme, feio, cruel e maligno; Riobaldo coloca em Hermógenes essas “qualidades” e, para poder encontrá-lo ou atraí-lo, é necessário o confronto com o perigo, ou seja, o objetivo dos jagunços era chegar do outro lado do sertão e o de Gama era chegar do outro lado do “mundo” (Oriente). Riobaldo e Gama se assemelham em alguns pontos, comandantes de tropas, crédulos, leais a seus ‘reis’ e a pátria (em GSV representada pelo sertão). Rosa mostra que a travessia do sertão é tão heroica quanto foi a do mar, no sentido de que os jagunços também lutavam em nome de um “rei” (Joca Ramiro) e os sertanejos merecem uma epopeia conforme suas raízes e natureza, com elementos do maravilhoso que condizem ao seu “mundo”.

Ao comentar sobre a primeira tentativa de travessia do Liso do Sussuarão, Riobaldo diz que houve um grande rebuliço por parte dos jagunços, tal situação revela uma dualidade. Como se tratava de uma viagem com poucas perspectivas de sobrevivência, eles morreriam e seriam glorificados como aqueles que se sacrificaram em nome do “bem” do sertão ou chegariam ao outro lado e seriam também glorificados como heróis.

Percebemos, por outro lado, que se as duas obras se assemelham em alguns aspectos, se diferenciam em outros. Na narrativa portuguesa os marinheiros procuram “invadir” e explorar outras terras como fizeram com vários países da África, com o Brasil e com a Índia; já os jagunços sertanejos procuram defender o sertão da possível invasão, da exploração, colocando-se, assim, no lugar dos povos que tiveram seus espaços e suas vidas exploradas.

Vasco da Gama e seus homens, bem como os reis que os comandavam, foram cantados em epopeia, embora com algumas críticas do olhar inquisidor do narrador como se pode ver em episódios como *O Velho do Restelho* em que se percebe a reprovação à cobiça dos portugueses. Os jagunços sertanejos foram apresentados por Rosa ao defender um território que os mesmos lusíadas invadiram e exploraram, ficando aí o questionamento sobre a concepção do herói.

Antes da primeira travessia ao Sussuarão os jagunços chegam a um local onde se preparariam para tal feito, o lugar aprazível e descrito como especial pelo narrador: [...] “de repente chegamos numa baixada, felizinha de aprazível, com uma lagoa muito correta, rodeada de buritizal dos mais altos: buriti-verde que afina e esveste, belimbeza”. (GSV, 2006, p. 45). O modo como o espaço e a vegetação são descritos passa a impressão de natureza viva, o narrador personifica a paisagem, dando-lhe qualidade e personalidade. É como se ao descrever o lugar, tivesse a intenção de fazer perceber a diferença entre esse espaço em que estavam e o outro que iriam atravessar, para que o interlocutor possa perceber o “inferno” no qual iriam entrar e que Riobaldo vai descrevendo à medida que vai adentrando: “Era uma terra diferente, louca lagoa de areia. [...] O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. [...] e o fogo começou a entrar, com ar, nos pobres peitos da gente” (2006, p. 48).

O protagonista consegue descrever o que vê ao fazer comparações e dar movimento ao que observa. Ele mostra, ainda, a condição de “poder” e crueldade do sol ao observar os capins mortos e o ar quente que é sentido tal qual fogo nos pulmões. Os capins mortos pelo sol seria uma forma de contradição da natureza no sentido de que o sol pode ser bom e prazeroso, porém, a sua densidade e seu poder de ação podem matar a mesma planta que ajudou a nascer, aspectos que mostram as duas faces da natureza e esses aspectos asseveram a interação entre homem e meio ambiente.

A percepção do narrador sobre os dois espaços é referenciada pela redução fenomenológica, ele busca uma imagem real para expor as impressões sobre o que vê. No espaço em que acampou ele faz a seguinte observação: “Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolando esfriado nos lombos dos ventos

quentes” (ROSA, 2006, p. 45). A imagem das araras voando, vista pelo narrador, é também visível a todos, mas a forma como ele as compara com os panos cobrindo algo invisível (o vento) e, ao mesmo tempo personificado, ele dá uma imagem para o vento, imagina o lombo do vento e o cobre com os panos coloridos representados pelas aves para poder expressar sua percepção sobre a imagem vista, em que a natureza está em ação.

Olhando atentamente as reações e sensações do narrador, se percebe o propósito de dois espaços diferentes no mesmo sertão, evidenciando que a condição de vida é também uma escolha do homem, como se o Sussuarão fosse uma realidade que pudesse mostrar, ao homem, as consequências de suas ações, porque o “inferno” quem faz é o próprio homem: “As ruindades que de regra executavam em tanto, pobrezinhas arraias: baleando, esfaqueando, estripando, furando olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado [...]” (ROSA, 2006, p. 49). O narrador deixa a ideia de que a destruição de tudo que é tocado pelo homem pode levar a terra a ser toda igualmente um Sussuarão.

Durante a primeira travessia, Riobaldo leva o leitor a duvidar da sanidade de Medeiro Vaz: “Medeiro Vaz estava doente, sempre existido doidamente, só agora pior, se destopava”. (2006, p. 51). Vê-se que, no meio do nefasto caminho, a imaginação dava a Riobaldo, possibilidade de se expressar fenomenologicamente e poeticamente, dava a forma de sobreviver ao pensar em Otacília e no espaço que ela vivia: “A saudade que de me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia nas serras dos Gerais _ Buritis altos, cabeças de vereda - na fazenda Santa Catarina” (2006, p. 51).

A fazenda onde mora Otacília, assim como outras na obra, também possui nome de santa. Vê-se, nesse contexto, que as casas, uma forma de natureza morta, são colocadas de modo que se perceba nelas uma essência que compactua com a essência humana. Catarina, santa egípcia que foi assassinada por ser fiel à fé cristã. Morreu donzela por não ter encontrado um pretendente que a agradasse e no lugar de sua sepultura foi construído um convento. Esses aspectos mostram a relação que Riobaldo faz de Otacília com o sagrado, como observa Neitzel (2004, p. 176).

Otacília alimenta em Riobaldo a esperança de reordenação do Caos, condição para alcançar a beatitude humana. A espiritualidade luminosa de Otacília o eleva ao sagrado. [...] Ela se mostra como uma abertura para um universo sobrenatural, transcendente. Por isso, as ações de ambos não são orientadas para comportamentos da atividade fisiológica, e excedem o ato sexual.

Parece que Riobaldo busca, na lembrança de Otacília, um alento para aquela situação em que se encontra, é uma forma de suportar as agruras daquele espaço: “Me atirei nela como a diguice duma música, outra água eu provava” (ROSA, 2006, p. 51). Ao sair daquele lugar e da tormenta, retornam à busca por Hermógenes e, de acordo com Riobaldo, todos agora voltavam ao juízo normal e tentavam se recuperar dos ferimentos, depois da “guerra” com a natureza, no espaço ermo do Sussuarão. Os jagunços se recuperavam para voltar lá, só que melhor preparados espiritualmente para a outra travessia e um novo “embate” com o espaço ambiente.

Zé Bebelo sai do caminho de Riobaldo e ele passa a chefe dos jagunços, coisa que já almejava, embora nunca tenha deixado claro tal objetivo. Agora, no comando, Riobaldo vai à segunda travessia do Sussuarão. Como já conhecia as falhas da primeira vez, ele vai mais leve, não carrega uma carga de mantimentos como da outra vez e vai à frente como que abrindo o caminho e compara o Liso do Sussuarão com o mar: “Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagarosos, viajavam como dentro de um mar” (2006, p. 507). A comparação feita pelo narrador remete à travessia do mar vermelho. Riobaldo afirma ter recebido forças, ajuda para realizar tal feito: “O senhor vê e vê? Alguém a alto me levou, alguém [...] Assim, fomos. Aí eu em frente adiante. [...] Os outros. A em passo em passo, usufruíam quinhão da minha andraja coragem. Rasgamos o sertão” (ROSA, 2006, p. 507-508). Riobaldo aceita a hipótese do sobrenatural para a realização da travessia.

O chefe ainda deixa a evidência de que o Sussuarão não era tão aterrorizador quanto parecia, deixando claro que o fato de se conhecer melhor algo ou alguém, faz com que se vejam aspectos que desconstroem impressões deixadas. Assim, a primeira impressão sobre o Sussuarão foi substituída por um sentimento mais ameno que tira o “poder” do lugar,

passando esse mérito para a coragem do jagunço chefe que, imbuído pela “potência”⁶ da coragem, abre caminho para a travessia dos outros. O narrador deixa a perspectiva de que ele é um predestinado para tal feito: “Mas, com a sorte nos mandada, o céu enuevou, o que deu pronto mormaço, e refresco” (p. 508). Dessa forma, foi possível aos jagunços perceberem que aquele espaço continha vida e a natureza que não foi vista da primeira vez passa, agora, a ser observada e a interagir com os personagens:

Eh, achamos reses bravas__ gado escorraçado fugido, que se acostumaram por lá. Ou que de lá não sabiam sair[...] Mas também dois veados a gente caçou__ e tinham achado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo? [...] Sempre ouvi zum de abelha. O dar de aranhas, formigas, abelhas do mato que indicavam flores (ROSA, 2006, p. 508).

A fauna e a flora vão sendo descritas pelo narrador de forma que se veja um sentimento, agora topofilico, em relação ao espaço. Na segunda travessia, houve mais tempo para uma melhor visão do espaço e um sentimento positivo sobre ele. Porém, é possível observar que o narrador, na primeira travessia, nos faz acreditar em um espaço com um grau de negatividade e de aridez a ponto de deixar sob suspeita a sanidade dos jagunços, que confundiram um homem com um macaco. Vê-se, então, que as impressões a respeito do sertão, por parte daqueles que queriam ocupá-lo, e a impressão das demais pessoas manipuladas por essas ideias, mostram o olhar de quem não o conhecia de fato e o tinha apenas como um lugar quente, seco e sem vida. No entanto, o sertão em determinadas épocas do ano pode ser exatamente o contrário do que concebe o imaginário social e dos que tinham e ainda têm o poder de invadi-lo e explorá-lo.

Na travessia anterior, Riobaldo não tinha ganhado, ainda, a suposta força que o tornaria Urutu Branco, com o poder que ele ambicionava [...] “Eu

⁶ Termo cunhado por Max Weber para mostrar as forças que regem o poder e usado por Gerard Lebrun (2007) para explicar como este se revela, uma vez que segundo ele todo poder precisa de uma potência que lhe dê impulso.

não gostava mais de ninguém: só gostava de mim, de mim!” (ROSA, 2006, p. 52). Ao se tornar Urutu Branco, depois do suposto pacto, ele afiança a intenção já expressa na primeira travessia, de ser ele o condutor dos jagunços e o “herói” na luta contra os Hermógenes. O narrador agora apresenta um espaço de vida e relembra a fala de Diadorim: “Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo repago e refeito, um segredo, uma coisa vou contar para você” (GSV, 2006, p. 510). Esse aspecto nos leva a perceber, mais uma vez, a fusão entre natureza externa e interna é como se o narrador mostrasse que tanto os espaços quanto as pessoas escondem “segredos”.

Quando ele fala de Diadorim como uma figura enigmática, ele desvia o olhar do interlocutor e do leitor em relação a si mesmo, de suas intenções e daquilo que apaziguava seu ego, como o fato de ser sob a chefia dele que a travessia do Sussuarão foi completada. Dessa forma, o narrador esconde sua natureza, ou melhor, mostra dela o que quer que seja percebido.

Riobaldo deixa a premissa de que o tempo leva à revelação dos segredos da alma humana, assim como também dos espaços e da natureza. Assim, as pessoas vão se revelando e a natureza externa também. O Sussuarão, a princípio, era um espaço de morte, mas na persistência da travessia se descobre, nele, a vida, a natureza em pleno vigor. Nessa perspectiva, Diadorim se aproxima dessa característica do espaço ao se apresentar como jagunço rude, bruto, valente e intolerante para a maioria dos companheiros, mas na sua convivência e a aproximação com Riobaldo, ele vai se revelando diferente e o narrador vai descobrindo na natureza do jagunço, a beleza, a delicadeza e o sentimento que ele escondia durante a maior parte do tempo, assim como o Sussuarão escondia sua beleza paisagística durante quase todo ano.

Nesse sentido, pode haver certo exagero na figura de Hermógenes, descrita por Riobaldo como maligno, injusto, malvado, disforme como o próprio demo. As qualidades negativas dadas a Hermógenes podem ressaltar as qualidades positivas que o narrador atribui ou vê em si mesmo. Essas qualidades positivas e negativas também são apresentadas por Riobaldo em relação ao sertão. Assim, o sertão é percorrido fisicamente à medida que o narrador atravessa seu próprio eu, como em um jogo de espelhos, uma vez

que: “Conhecer um pouco de si pressupõe estar diante de um outro, a fim de que este outro possa ser um espelho, onde suas imagens possam ser vistas, refletidas” (SANTARÉM; HENRIQUES, 2010, p. 34).

Dessa forma, o sertão/Riobaldo e o sertão/Diadorim são atravessados, mas fica a certeza de que nada se finda, de que tudo é um recomeço e que a natureza externa e o espaço ambiente em que vive o humano é tão parte do homem quanto o homem é parte dele. Por outro lado, observa-se que as atitudes humanas, a respeito de algo ou de alguém, começam a partir da percepção do eu para o mundo e que cada um, à sua maneira e de acordo com a própria natureza, vê distintamente tudo que o rodeia.

3 O SUCRUIÚ

Durante a narrativa, Riobaldo não define o sertão, mas dá-lhe inúmeros conceitos. A formação nacional, individual e do espaço que o cerca não se desassocia na obra. Assim como as identidades do indivíduo estão sempre em formação, as mudanças sociais, políticas, econômicas e as transformações do espaço estão sempre ocorrendo ao longo do tempo, por isso tantas são as formas de dizer o sertão: “sertão é do tamanho do mundo; “o sertão é e não é”; “sertão é onde manda quem é forte com a astúcia”; “jagunço é o sertão”. Apresenta-se aí, um sertão que vai além do espaço, um sertão personagem.

O indivíduo, em GSV, é a fiel representação da própria realidade. Assim, Riobaldo apresenta os catrumanos do povoado *Sucruiú*, de forma que se possa ver nas imagens e ações deles, a realidade do espaço “abandonado por Deus”, uma vez que as perspectivas passadas pelo narrador são de um lugar tão miserável que se assemelha ao inferno. As entranhas do “inferno” é aquilo que os jagunços vão encontrando e Riobaldo, “senhor da certeza de coisa nenhuma” (GSV, 2006, p. 354), ia às profundezas do “inferno”, evidenciando-o como sertão profundo e desconhecido de onde surgem pragas: “Essa gente tem piolhos e muquiranas” (p. 384).

A passagem pelo povoado do Sucruiú começa a partir do momento que os jagunços se perdem no caminho para um local chamado Virgem-Mãe

e chegam em Virgem-da-Lage. Prosseguiram e chegaram ao Sucruíú, um lugar miserável e acometido pela peste negra. Riobaldo apresenta um lugar em que, para chegar: “teve que descer por umas grotas no meio de serras de Parte-vento e suas mães árvores” (ROSA, 2006, p. 381). Depois o narrador completa: “Estávamos em fundos fundos” (p. 382). Estavam, segundo o narrador, “perdidos sem salvação” (p. 384). A forma como os jagunços chegaram a esse lugar, o modo como Riobaldo se refere ao espaço “fundos fundos” e a suposta condição de quem nele estava, sem salvação e “tapados de Deus”, são conotações que nos levam a imaginar um lugar infernal.

Heloisa Vilhena de Araújo, em *O roteiro de Deus* (1996), mostra que a travessia de Riobaldo remete à de Dante, no sentido de que ambos perpassam pelos “espaços imaginários” que representam situações da vida real. Dante atravessa o inferno, o purgatório e o paraíso. Riobaldo deixa a premissa de que atravessa duas vezes o “inferno”, a primeira de modo real, e a segunda através da rememoração que faz para poder contar a história. Esse fato aponta para a teoria de Heráclito (1985) de que um homem não atravessa o mesmo rio duas vezes, uma vez que, à medida que o protagonista conta suas travessias, suas paradas, aventuras e desventuras, ele vai refletindo sobre elas e mostrando o Riobaldo anterior analisado pelo Riobaldo do presente.

Vilhena acredita que o roteiro feito pelos dois protagonistas (Dante e Riobaldo) evidencia a procura de Deus e, no entanto, se encontram com o “inferno” e com o “diabo”. Em Dante, o diabo e a essência infernal se evidenciam pela traição. Riobaldo também insinua isso ao cogitar o inferno na alma humana e o exemplo é Hermógenes e a traição dele a Joca Ramiro. Assim, nas duas obras “o diabo vige dentro do homem, nos crespos do homem” (ROSA, 2006, p. 11).

Os personagens que vão surgindo à frente dos jagunços se assemelham aos penitentes que pagam castigos no inferno, tão grande é a miserabilidade com que são apresentados: “O que acontecia era de serem só esses homens perdidos sem salvação naquele recanto lontaníssimo de mundo, grotiros dum

sertão, os catrumanos daquelas brenhas” (ROSA, 2006, p. 384). A visão de inferno nesse lugar também se evidencia nos nomes de alguns personagens. O chefe dos catrumanos se chama Constantino⁷ e, se o lugar é imaginariamente o inferno, logo, o Constantino pode estar a pagar seus “pecados⁸”. Essas figuras parecem não temer os jagunços, embora estejam sem armamento e o Constantino imperador era dono de uma autoconfiança exagerada, considerado por muitos como louco por ter tido, segundo ele, visões de Deus, que lhe daria a vitória nas batalhas travadas, daí a alusão feita por Riobaldo à loucura do personagem: “Para o nosso júizo eles eram loucos” (2006, p. 384).

Nesse contexto, também se veem reflexos dantescos, uma vez que Dante encontrava nos ciclos infernais figuras “reais”, das quais conhecia o pecado em vida. No mesmo contexto, em GSV, são relevantes os nomes dos catrumanos que acompanham Constantino: Teofrásio (Theos-Deus; Phrazein-explicar), capitão do bando que ordena a Dos Anjos, mensageiro de Teofrásio, para avisar aos jagunços do perigo que correm naquele lugar onde

⁷ Após a morte do imperador Galério o poder ficou dividido entre Maxêncio, que se intitulou imperador; e Constantino, aclamado como imperador pelos soldados. Os dois ambicionavam pelo poder absoluto, tal luta se encerrou no dia 28 de outubro de 312, com a vitória de Constantino junto à Ponte Mílvia. Ocorre que Constantino viu no céu uma cruz com a inscrição “In hoc signo vinces” - “Com este sinal vencerás” - este foi um marco para sua conversão, que não se deu de uma hora para outra, foi batizado somente em 337, no fim de sua vida.

⁸ Todavia, mesmo convertido à doutrina da mansidão, o imperador não livrou-se das paranoias e das brutalidades inerentes ao cargo. Insuflado pela imperatriz Fausta, sua segunda mulher, Constantino ordenou, em 326, que estrangulassem o seu filho Crispo, em quem viu atos conspirativos. Não suportando a morte do neto favorito, horrorizada com o acontecido, Helena, a imperatriz-mãe, desancou-lhe o verbo, passando-lhe uma reprimenda em regra. Inteirando-se do caso, das maquinações da nora, é bem provável que a augusta matrona tenha exigido que Constantino, carrasco do filho, executasse também a esposa, que até então lhe dera cinco outros filhos. Obediente à matriarca, ele assim o fez, determinando aos seus sicários que esfaqueassem Fausta na hora do banho. Deu-se-lhe então uma enorme culpa. A morte de Crispo e de Fausta deixou Constantino e a sua mãe arrasados. Caíram em depressão. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/antiga/2002/12/16/000.htm>. e em: <http://www.veritatis.com.br/apologetica/105-igreja-papado/763-a-igreja-catolica-foi-fundada-por-constantino>. Acesso em 17/08/2013.

eles eram a ordem: “Ossenhor utúrje, mestre: convém desemendar deste lado, não passar no Sucruiú, repraz... Bexiga da preta!” (ROSA, 2006, p. 386). Riobaldo vai discorrendo suas impressões sobre aqueles homens que, segundo ele, eram esquisitos e diferentes, enquanto mostra as credences e os costumes de muitas comunidades sertanejas:

Aprendi dos antigos. Soprar qualquer ódio nas folhas, e secar árvores, ou de rosar palavras em buraco pequeno que abriram no chão, tapando depois: para o caminho esperar a passagem de alguém, e a ele fazer mal, ou guardavam um punhado de terra no fechado da mal, no prazo de três noites e três dias, sem abrir, sem largar e quando jogavam fora aquela terra, em algum lugar, nele, com data de três meses ficava sendo uma sepultura” (GSV, 2006, p. 388-389).

O narrador coloca, por várias vezes, a natureza humana responsável pela face do mundo, mostra aquele lugar infernal e reconhece o inferno do mundo. No decorrer da narração é possível perceber que o inferno nos confins do sertão não condiz só ao lugar geográfico, mas na condição em que se encontram os viventes, a penúria, a pobreza, o abandono, como se não fizessem parte do mundo dos “vivos”, por isso incidia neles, o medo e a maldade. Esses aspectos provocam as palavras de Riobaldo:

De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum o senhor tenha todo medo! Convém a gente nunca entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente. Mesmo que maldade própria não tenham, eles estão com vida cerrada nos costumes de si, o senhor é só de externas, no sutil o senhor sofre perigos (p. 389).

Riobaldo, ao falar do Sucruiú, deixa uma alusão ao inferno, no momento da travessia que ele expressa a ação do homem em relação ao outro e, nas reflexões do narrador, percebe-se uma crítica às contradições, à hipocrisia do poder e às diferenças nas relações sociais: “aí foi que eu pensei o inferno feio deste mundo: que nele não se poder a força carregando nas costas a justiça, e o alto poder existindo só para os braços da maior bondade” (ROSA, 2006, p. 390).

Riobaldo mostra que as situações da vida, muitas vezes, levam o sujeito a ser o que é, por isso os catrumanos não podiam ser melhores, vivem no ‘inferno’ e para sobreviverem devem se adequar a ele: “Eu que estava mal-

invocado por aqueles catrumanos do sertão. Do fundo do sertão. O sertão: o senhor sabe” (2006, p. 390). Quando ele repete do “fundo do sertão”, é como se mostrasse um lugar que não existe para a sociedade, onde cada um tenta sobreviver como pode. Tanto que ele diz “O sertão: o senhor sabe”, ou seja, o próprio lugar dispensa explicações e o homem é reflexo do espaço e vice-versa.

Toda impressão e expressão do Sucruuiu vêm pelo contexto ‘infernai’: [...] “subia para um pedaço de céu um povoo de fumaça, feito andassem por lá, renovando pastos afora do tempo. Fazia fole de calor” (GSV, 2005, p. 393). O narrador mostra que, em certo momento, a passagem é feita acompanhada de rezas. A sensação dos jagunços era de completa topofobia, o que provoca a fusão espaço-tempo: “aquela travessia durou só um instantezinho enorme” (ROSA, 2006, p. 393). Dessa forma, fica clara a perspectiva de tempo curto ou longo conforme o grau de afetividade em relação ao espaço, no caso em questão, um espaço de travessia, um não-lugar que o grau de aversão proporcionou ao tempo imaginário uma maior duração.

Pode-se observar, ainda nessa travessia, a posição de Ze Bebelo, uma vez que ele é o chefe da expedição. Primeiro, Riobaldo tenta entender o porquê de chegar àqueles lugares baixos do sertão, desconhecidos até pelos jagunços que eram os verdadeiros sertanejos, já que o chefe fazia parte da polícia antes de se juntar ao grupo. Também houve, na entrada do lugar, um oferecimento de uma moeda a Zé Bebelo: [...] “um que era velhusco e estava com um chapéu de palha corroído nas todas beiras, apareceu com um dinheiro na palma da mão, oferecendo a Zé Bebelo como em paga por perdooamento” (GSV 2006, p. 386). E depois o narrador coloca Zé Bebelo à semelhança de Caronte⁹: “Pra mim ele estava sendo feito um canoeiro mestre, com o remo na mão, no atravessar o rebelo de um rio cheio” (p. 391).

⁹ Caronte (em grego antigo: Χάρων, transl. Kháron) é o barqueiro do Hades na Mitologia grega, e é responsável por conduzir as almas dos recém-mortos sobre as águas dos rios Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

Essas premissas se afirmam logo a seguir quando o narrador, ao acabar a travessia, diz: “Não espiei para trás, não ver de enxergar o fim daquelas casas, no vaporoso pardo-azulado, no exalante” (ROSA, 2006, p. 393). Ainda se pode ver, no contexto intertextual entre a narrativa de Riobaldo e a de Dante, a saída de Riobaldo e seu pensamento em relação a Diadorim: “e eu que rogava eram coisas de salvação urgente: eu queria sair depressa dali [...] Eu levava Diadorim...”. (ROSA, 2006, p. 393). Revela-se, nesse momento, a semelhança, também, com o mito de Orpheu que busca sua amada Eurídice no inferno. Em GSV, Riobaldo “salva” Diadorim e é esperado por Otacília nas veredas altas (paraíso), Dante, por sua vez, é conduzido por Beatriz ao paraíso.

Observe-se que a travessia de Riobaldo vai até o cerne do sertão (inferno), desce e depois sobe às veredas altas para encontrar Otacília. Assim como Riobaldo, Dante também desce aos infernos e sobe ao paraíso para encontrar a sua amada e, em ambos os personagens, encontra-se, segundo Vilhena (1996), o arquétipo do homo-viator, em virtude da expressão transitória da vida e da busca de Deus, sendo eles, seguidores de Cristo, como afirma a autora: “temos, portanto, no movimento de descida e subida pela estrada do mal, estrada real, um sinal da imitação de Cristo, um sinal de que tanto Dante quanto Riobaldo estão no caminho certo” (ROSA, 2006, p. 172).

Assim, Riobaldo desce aos “infernos” acompanhado pela sua amada Diadorim sem a saber mulher, é como se o amor deles fosse uma coisa pecaminosa, tanto que do outro lado, nas veredas altas, a sublimada Otacília o espera, sendo ela o amor de “salvação” de Riobaldo e, para merecê-la, ele teve que atravessar o “inferno”, como se ela fosse a paga pela sua redenção. Na saída do povoado, Riobaldo pensa que poderia, estando no inferno, salvar muitos dos seus companheiros, seu padrinho Selorico Mendes, os animais e até os lugares vistos por ele como tristonhos ele levaria consigo. Assim, ele vai deixando a premissa de igualdade entre homem/natureza no merecimento da “salvação”, isentando, no entanto, Hermógenes, que para ele, já era o próprio demo.

[...] Eu levava Diadorim...Mas de começo, não vi, que fui sentindo que queria levar também Otacília, e aquela moça Nhorinhá[...] Zé Bebelo, Alaripe, os companheiros todos[...] E que para outro ugar levava

também restantes os cavalos, os bois, os cachorros, os pássaros, os lugares: acabei que levasse até mesmo esses lugares de campos tão tristes. [...] (ROSA, 2006, p. 394).

À saída, o narrador chama atenção para a luz do sol e o céu: “vi o céu nos roxos, nos vermelhos’ (p. 394). É como se tivessem realmente achado o caminho para a “salvação”, ou seja, a rota de fuga daquele lugar, uma vez que prosseguem rumo ao “retiro do Abrão¹⁰” (p. 394). Ao se aproximarem da casa, os jagunços percebem fujões saindo de dentro da casa e, entre eles, um menino negro retinto, esmolambado, desnutrido ao limite do corpo e aparentemente doente. Esses aspectos remetem à realidade de alguns países africanos, que persiste até os dias atuais, como se fossem realmente “esquecidos por Deus”.

Por outro lado, a figura de Abrão remete, também, às várias religiões e culturas como vindo de uma mesma vertente e raiz. É possível observar que o narrador parece mostrar que descendemos de uma mesma raiz (terra) e as ramificações se diferenciam e que somos iguais em valor como seres humanos. Há, indiretamente, um questionamento sobre as situações de uns em relação a outros, ou seja, as desigualdades existentes nas vidas dos homens na terra. Dessa forma, o olhar do narrador nos remete aos homens e ao espaço ambiente que habitamos, como podemos ver cada um dos nossos semelhantes e nossas ações em relação a eles.

Esses aspectos se fortalecem na fala de Zé Bebelo, quando diz “O que imponho é se educar e se socorrer as infâncias deste sertão” (ROSA, 2006, p. 397). Vê-se que tudo que foi dito e todas as premissas deixadas por Riobaldo anteriormente estão em comparação com o sertão. Assim como o sertão está em toda parte, o “inferno” também está e, assim como o sertão tem sua dualidade (bem e mal), o mundo e o homem são também duais.

¹⁰ “Abraão antes se chamou Abrão“, em hebraico significa *ab* (pai) + *raham* (multidão) = “pai da multidão”, é o primeiro patriarca da presente na Bíblia e dele consideram-se filhos todos os crentes das três grandes religiões monoteístas, nomeadamente o judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo.”

É justamente por isso que, ao entrar na casa, vem a certeza de que não se tratava do retiro de Abrão e sim de Habão, ou seja, há uma desconstrução do símbolo de esperança projetado pelo narrador, como se voltassem ao zero pra começar tudo novamente, assim como é realmente a vida, aspectos que corroboram as palavras do narrador: “Se acordou, bem o digo. Cada dia é um dia. [...] “Vida” é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei numa ideia falsa. Cada dia é um dia” (ROSA, 2006, p. 398).

Riobaldo percebe que o “inferno” ainda não tinha acabado, ao chegar às Veredas Mortas ele deixa claro uma espécie de expurgação, a maioria dos jagunços adoce. Riobaldo vai ao delírio como em um exorcismo e durante esse tempo ele vai refletindo sobre a capacidade humana. Alguns amigos lhe preparam remédios de ervas enquanto ele pensa no valor da amizade e, ao mesmo tempo, observa a dualidade do ser humano, que pode fazer bem e mal ao mesmo tempo: “O senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano” (ROSA, 2006, p. 406).

Assim, o narrador vai revelando os paradoxos da natureza humana e, mesmo por um momento, ele se coloca no lugar do outro e chama atenção para aqueles que vivem em situação inferior, não só pelo aspecto financeiro, mas também pela falta de perspectiva de vida e de impossibilidade de reação perante a violência que os cercava.

[...] Parecia quem era só eu que tinha responsabilidade séria neste mundo; confiança, eu mais não depositava em ninguém. Ah, eu agradecia a Deus ter me emprestado essas vantagens de ser atirador, por isso me respeitavam. Mas eu ficava imaginando. Se fosse eu tivesse tido sina outra, sendo só um coitado morador, em um povoado qualquer, sujeito a instância dessa jagunçada? A ver, então, aqueles que agorinha eram meus companheiros, podiam chegar lá, façanhosos, avanças em mim, cometer ruindades. Então? (ROSA, 2006, p. 407).

É Diadorim quem tira Riobaldo desse atterramento quando diz “O inimigo é o Hermógenes” (p. 407). Riobaldo reconhece a luz da lucidez através dos olhos de Diadorim: “Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz” (p. 407). É perceptível que a natureza serve de atalho para as impressões de Riobaldo sobre as situações e os lugares. Veredas Mortas

representam o purgatório, como se o lugar fosse realmente propício para as expurgações da alma humana, como observamos nas reflexões do narrador.

COSIDERAÇÕES FINAIS

Fica claro na obra que são as ações humanas que transformam pedaços do mundo em infernos. Observa-se que os jagunços passaram pelo Sucruiú e o narrador deixa bem clara a representação do inferno. Chegam às Veredas Mortas que, pelo contexto narrado, simbolizam o purgatório e vão chegar às Veredas Altas, representação do paraíso. Mais uma vez corroboramos a ideia de semelhança nas travessias infernais de Riobaldo e Dante, colocadas por Vilhena (1996), e o fato de a natureza, na obra, ser agente, participante da vida dos jagunços.

Outra perspectiva na obra são os lugares de vida e de morte, as veredas altas, os buritis são os lugares de vida, enquanto as veredas mortas, o Sussuarão e o Sucruiú são semelhantes a espaços de morte. Por outro lado, vemos que Diadorim acompanha Riobaldo por todos esses espaços, no entanto, há uma dualidade no discurso do narrador ao falar do amigo. Nas lembranças, ele se refere a Diadorim sempre em perspectiva de natureza viva, tanto no sentido de mistério como na frase “Diadorim é minha neblina”, quanto no sentido da beleza, da leveza e da pureza. No entanto, quando relembra da relação, do sentimento, ele coloca os conflitos de morte como na travessia do Sucruiú.

Podemos perceber, ao longo da pesquisa, que a dualidade é parte essencial da obra uma vez que há uma dualidade em tudo que existe e que os cantos do sertão apresentam lugares esquecidos e pessoas que vivem à margem da sociedade como inexistentes, os mortos sociais. É possível dizer que, considerando o tempo da obra, o sertão sofreu muitas mudanças, mas salientamos que hoje, talvez a quantidade de mortos sociais pode ter aumentado haja vista a situação de vida de milhares de pessoas abaixo da linha da pobreza bem como as perspectivas de vida dos que vivem em favelas, morros, ruas e outros lugares periféricos e violentos, em mundos divididos pelas linhas abissais que resistem na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante, A divina comédia, versão para ebook, (trad.) José Pedro Xavier Pinheiro. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>. Acesso em 11/2019.
- ALMEIDA, Maria do Socorro. P. de; AZEVEDO, Sérgio. L. Malta de. *Espaço interdisciplinar, literatura, meio ambiente e relações sociais*. Recife: Baraúna, 2008.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *O roteiro de Deus, dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. (Trad. Pietro Nassetti). São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. *Arte poética*. (trad.) Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ATLAS das representações literárias de regiões brasileiras – sertões brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. (Trad. Antônio de Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BÍBLIA SAGRADA*. Segundo Livro das Crônicas 20, versículo 30. Disponível em:
<http://www.bibliaonline.com.br/vc/2cr/20>. Acesso em 05/07/2013.
- BOLLE, Willi. *Grande sertão.br*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- _____. A liberdade de inventar in NOVAES, Adauto (org) *O avesso da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMÕES, Luiz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CANDIDO Antonio. *Vários escritos*, São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.
- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: ediouro, 2000.
- DICIONÁRIO PRIBERAM de língua portuguesa - online, disponível em:
<http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=natureza>. Acesso em 15/03/2012.
- DRUMOND, Josina Nunes. *As dobras do sertão, palavra e imagem*. São Paulo: Anablume, 2008.
- FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 25ª edição (Trad.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

_____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GALBRAITH, John Kenneth. *Anatomia do poder*. (trad. Hilário Torloni) 4ª Ed. São Paulo: Pioneira, 1999.

GUIMARÃES, Solange T. de Lima. *Nas trilhas do “Grande sertão: veredas” – interpretando seus espaços e lugares*. OLAM revista de Ciência e tecnologia. Ano VI vol. 6 nº 1. Rio Claro-SP: OLAM, 2006, p. 121-141.

HERÁCLITO. *Os Pensadores – Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. (trad.) Artur Morão. Lisboa – Portugal: Edições 70, 2008.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *Mulheres rosianas: percursos pelo Grande sertão: veredas*. Florianópolis UFSC – Itajaí SC: UNIVALI editora, 2004.

PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Campinas – SP: Papyrus, 1988.

PASTA JR. José Antônio. *O romance de Rosa, temas do Grande Sertão e do Brasil* (1999). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/54548192/PASTA-Jose-Antonio-O-romance-de-rosa>. Acesso em 05/07/2013.

RONCARI, Luiz. *O cão do sertão*. São Paulo: UNESP, 2007.

RONCARI, Luiz, *O Brasil de Rosa – o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1984.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA. João Guimarães. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ROSA. João Guimarães. *Sagarana*. 44ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSENFELD, Kathirin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. *Os descaminhos do demo – tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Grande sertão: veredas, roteiro de leitura*. Rio de Janeiro: Top Books editora, 2008.

SANTARÉM Irineide; HENRIQUES, André. A travessia pelo sertão como percurso analítico em Grande sertão: veredas. In *Psicanálise & Barroco em revista* v.8, n.1: 33-55, jul.2010. disponível:

<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/15/P&Brev15Santarem.pdf>. Acesso em: 05-09-2013.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo Cortez, 2010.

TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. (trad.) Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Topofilia* (trad) Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL,1980.

_____. *Paisagem do medo*. São Paulo: UNESP: 2005.

**ENSINO DE GEOGRAFIA E LITERATURA:
INTEGRAÇÃO NARRATIVA EM A *HORA E A VEZ DE*
AUGUSTO MATRAGA DE GUIMARÃES ROSA¹**

Sérgio Luiz Malta de Azevedo²

INTRODUÇÃO

No contexto contemporâneo, visando alcançar os objetivos deste texto, consideramos a categoria lugar como forma de expressão das representações materiais e imateriais. Assim, a maioria dos autores que se orientam através dos pressupostos fenomenológicos (Dardel, Relph, Yu-fu Tuan dentre outros), comungam com a ideia de que o humanismo geográfico é constituído de uma base material, que é mobilizada pelos nossos aparelhos sensoriais. Daí porque se considera os espaços de vivência, como aquilo que é experienciado na relação homem-natureza, e representados como apreensão abstraída diretamente da realidade.

Em outra frente que locuplementa a primeira, consideram-se o caráter subjetivo das ações e dos fenômenos manifestados pelos sujeitos, sejam individualmente, sejam coletivamente e, para exame desses construtos simbólicos, é preciso se considerar uma espécie de centralidade na subjetividade, se é que se pretende imergir na complexa teia que interliga o imaginário humano.

¹ Esse texto, adaptado e atualizado, foi originalmente apresentado no III Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica - Diálogos ecocêntricos: arte, cultura e justiça, em 2017 na cidade de João Pessoa-PB-BRASIL.

² Doutor em Geografia, professor associado II da UFCG e do Programa de Pós graduação em Ecologia Humana e Gestão sócio ambiental da Universidade do Estado da bahia. maltaslma@gmail.com.

Assim, na narrativa, por exemplo, de um contista, encontramos equivalências concreto-vividas, verossimilhanças que se aproximam do real. Tal característica, no caso do ensino de Geografia, é bastante emblemática, basta pensar, por exemplo, na aprendizagem que podem ser pinçadas da leitura de generos literários diversos. Nesse sentido, os lugares e paisagens são transfigurados a partir de processos sensitivos, subjetivos e lógico-existencias, ou seja, espaços de vida sensações, sentimentos materiais ou imateriais, fruto da criação literária, emergem, como mimese de relações sociais vivificadas no imaginário do produtor literário, no caso em apreço, no conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa.

Como forma de apresentar a integração pedagógica entre Geografia e literatura para o ensino Geografia, será considerado a categoria lugar como referencia do vivido, no sentido do ser e do estar no mundo, preenchido por sensações que estruturam as relações sociais e existenciais, interferindo, consequentemente na aludida integração.

Com relação a integração da Geografia com a literatura, consideramos que as apreciações da Literatura, em termos dos contributos para se desfrutar de conhecimentos que transitam entre a condição fictícia e o caráter, particular-mundano e universal de seus postulados, apresenta-se constituída de uma intrincada trama que entrecruza a tênue linha entre a ficção e a realidade, próprio do conto que analisamos nesse texto. Conquanto a Literatura como forma de expressão social, traz enormes contribuições ao entendimento do Homem, enquanto sujeito caracterizado por diásporas culturais.

Nesse caso, a trama das relações humanas em suas vicissitudes, ambiguidades e paixões vão sendo desveladas pela sensibilidade literária que encontra no texto, não só a oportunidade de dialogar com o mundo das coisas que o cerca, mas também com o outro, o sujeito para o qual se projeta o intelecto cognicente e de quem se espera a sensibilização literária. Dessa forma, pode-se dizer que o texto literário traz à tona o sentimento de alteridade, ao incitar a ação do sujeito encontrando-se consigo mesmo e com o outro nas redes de relações lentificadas pelo produtor literário.

Lembramos que, nesse ensaio, não pretendemos nos estender numa extensa bibliografia sobre o tema, visto que distenderíamos por demais os

objetivos desse estudo que é discutir, sob a égide fenomenológica, o lugar de vivência dos personagens do Conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, do livro *Sagarana* de Guimarães Rosa, especialmente do protagonista da obra. Nesse sentido, optamos por considerar, como sujeitos e objeto de análise, prioritariamente, mas não exclusivamente, algumas categorias analíticas contidas no fértil cabedal de reflexões do Geógrafo Yu-fu Tuan, são elas: Topofilia, Topofobia, escapismo e fronteira. Espera-se com essa reflexão contribuir com estudos que ensejam o humanismo e suas contribuições, valores e representações em trilhas geográfico-literário- ambiental tecidas na citada obra, sobretudo nas relações que se dão no ensino de Geografia e literatura quanto as situações, hábitos, costumes, heranças [...] que vem a tona a partir da integração narrativa dos lugares de vida dos personagens.

1 ADENTRANDO À OBRA

O lugar como assentamento humano, no qual se situa a ambiência do início e do fim do conto em análise, remete-nos ao estilo colonial de ocupação do espaço e percebemos que um dos fatores contribuintes para isso é que a história narrada se passa na zona rural, no interior de Minas Gerais. Esses espaços e tantos outros que guardam reminiscências estilísticas e simbólicas, são apropriadamente denominadas de “rugosidades”, por Milton Santos (2002), pois presentificam o passado da nossa herança colonial portuguesa. Esse contexto espacial e ambiental, ainda presente nos rincões dos sertões mineiros evidenciado no trecho em destaque, [...] “Noitinha de novena, num leilão de atrás da Igreja no Arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores” [...] (ROSA, 1984, p. 341) bem ilustra a aludida característica do lugar de vivência dos personagens da obra em análise. Nesse sentido, a linguagem do “cotidiano” de muitas comunidades que vivem nos sertões nordestino e mineiro, aproximam nossos estudantes de Geografia diretamente com os lugares de vivencia dos alunos, conforme lembra Conceição; Monterio (2017), seja diretamente quando o discente se insere no contexto do conto, seja por aproximações pedagógicas no campo existencial e imaginado da narrativa.

No lugar, Augusto Esteves, depois nomeado de Nhô Augusto, (protagonista do conto), era filho do coronel Afonso Esteves, um homem rico. Com a morte do pai, Nhô Augusto herda a posição e se mostra rude de atitudes, egoísta por ação e intenção. Os desatinos alimentavam a sua pseudo alma, conferindo-lhe poder e toda sorte de mandonismos que caracterizavam as atitudes e valores dos coronéis do sertão do planalto central brasileiro. Dona Dionóra, sua esposa, via-se inconformada com os desmandos do marido e com os desleixos com que ele a tratava. Pouco podia fazer para mudar aquela situação, a não ser as orações e as promessas, com que ela pretendia fazê-lo caminhar da forma que ela concebia correta.

Para além da perspectiva religiosa, é interessante perceber a assimetria de relações de gêneros em seu caráter reticular e essencialmente patriarcal, pois o lugar com a carga de materialidade e simbologia, como bem demonstra Silva (2003), é fruto de convenções “identitárias”, nas quais o lugar da mulher é predominantemente vulnerável “naturalmente” bem definido na sociedade, mas também é revelador de relações de complementaridade e de conflitos. Daí porque, na opinião da referida autora, contemporaneamente, as fronteiras em contexto binário, homem/mulher são de difícil delimitação e identificação, em sentido material [e até simbólico, diria] a sua representação em termos de espaços de vivência.

Sabe-se, assim, que é possível e enriquecedor considerar o conto comodetentor de lugares dotados de aprendizagem Geográfica. Nesse caso, percebe-se que a mulher é guindada a inferioridade ao desrespeito, a desigualdade. Essa passagem é atualíssima para uma reflexão do tema, relação de gênero na sala de aula de Geografia.

O contexto em que Nhô Augusto se enroscara, sem demora, o levaria a bancarrota, (dívidas, fazendas hipotecadas, posse de mulheres como se fossem objetos, desrespeitando ou

ignorando a presença dos parceiros, entre outros desmandos) e com isso, conseqüentemente, a perda do poder mandonista que ele impunha aos seus capiaus e coronéis do “Saco da Imbira”. A liderança forjada no medo foi questionada pelo seu maior algoz, major Consilva, o qual lhe aplicou uma sova que quase lhe tirou a vida, “[...] pauladas na cabeça nos ombros, nas coxas [...] só serviu para poder ver as caras horríveis de seus próprios bate-

paus [...]” (ROSA, 1984, p. 351). Esse momento de dor, de acordo com Yi Fu Tuan (1998), revela uma espécie de escapismo espacial reverso.

As circunstâncias em que Nhô Augusto se encontrava, castigado e desonrado, o levará a desejar estar fora do seu próprio corpo, nem que seja pela via momentânea da imaginação, Esteves buscava isso, escapar daquela natureza externa que por pouco não o consumiu por inteiro, o salto de dor. Assim, depois de “[...] quebrado de pancada e enlameado grosso, poeira com sangue” (p. 352) o passo seguinte foi o de marcá-lo com ferro quente - ato costumeiramente utilizado para identificar o gado dos Consilva - e depois jogá-lo num despenhadeiro. Nesse momento, ao ser ferrado e tomado por intensa dor, Nhô Augusto despertou e num relance, lançou-se ao abismo infindo, ou seja, ou ele aguardava a consumação da sua morte, pelas mãos dos capiaus ou se lançava ao abismo, ambas as ações representaram-se como última possibilidade de escape de Nhô Augusto.

Apesar das circunstâncias indicarem um desfecho mortal para Nhô Augusto, ele foi localizado por um casal de “pretos que morava na boca do brejo” (p. 353) em lugar pouco acessível, [...] “para eles fora surpreendente encontrar vida funda num corpo tão maltratado do homem branco” (ROSA, 1984, p. 353). A casa, o lugar de vivência do casal era descrita pelo narrador como um lugar topofóbico³, talvez não para os donos, mas para qualquer outro que estivesse acostumado com lugares com um mínimo básico de condições de vivência, especialmente para Nhô Augusto que nascera numa família rica.

No entanto, a familiaridade das pessoas com o meio onde se vive pode gerar, ao contrário de simpatia pelo lugar, o desprezo, a repulsão e a aversão por lugares que são considerados feios ou desagradáveis por provocarem “sentimentos de repulsa, desconforto ou medo” (AMORIM F, 1996, p. 145).

Yi Fu Tuan (1980) refere-se à Topofobia como aversão ao lugar, sendo originários dos sentimentos negativados pelas ações e tensionamentos do

³ Topofóbico está no texto conforme teoria de Yi Fu Tuan no livro *Topofilia (1980)*, no qual o autor afirma ser a topofobia, o sentimento de aversão ao espaço.

meio ambiente vividos pelo homem. Apesar da aparente ambivalência entre Topofilia (sentimento de afetividade ao espaço) e Topofobia, ressalta-se que há relação de complementaridade e de dialeticidade terminológica entre os referidos conceitos, como bem alerta Almeida (2014), pois os lugares que sugerem aproximação e aversão são relativos, já que é o sujeito quem atribui significação aquilo que é perceptível, seja materialmente ou simbolicamente. [...] “As arvores do mato bento deitam no chão p’ra dormir” [...] (ROSA, 1984, p. 354).

Em outras palavras, Almeida associa tal relatividade, no caso do texto literário, à vida dos personagens, situando tal contexto em termos multidimensionais, pois tal percepção parte, essencialmente, de aspectos “psicológicos, culturais e sociais”. Assim, o composto dessas características tem a função estruturante e personificante dos sujeitos que participam de uma trama. Os excelentes cuidados que o casal de negros dedicavam, não se descuidando de Nhô Augusto, era um consolo diante do estado deplorável em que ele se encontrava, sobretudo quando lhe veio à consciência, “[...] era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante” (ROSA, 1984, p. 355).

Assim, destrocado, na acepção mais ampla da palavra, o protagonista cairá em profundo dessabor, a alcunha portentosa de Coronel, a perda da sua família, arrebatada por outro pretendente, uma vez que a mulher dele fugiu com outro homem e levou a filha. A precariedade de suas limitações físicas e psicológica lhe fez refletir sobre o seu eu.

Aqueles sentimentos, centrados nele mesmo, foram sendo substituído pelo desencanto e arrependimento. Nesse sentido, o renascimento de Nhô Augusto representa a quebra da fronteira, a que ele mesmo delimitou, entre a condição portentosa de Coronel e a sua condição de sujeito amedrontado “[...] e com um dó imenso de si mesmo” (ROSA, 1984, p. 355). Yu- Fu-Tuan trata dessa discussão em seu livro *Landscape Of Fear* (1979), traduzido para o português com o título *Paisagem do Medo*:

De modo geral, todas as fronteiras construídas pelo homem na superfície terrestre [...] [a exemplo das muralhas na cidade] são uma tentativa de manter controladas as forças hostis. As fronteiras estão em todos os lugares porque as ameaças estão em toda parte, [e nesse

sentido] a ordem é transitória [...] a própria vida é crescimento e deterioração: é mudança, senão é vida. (p. 13-17)

Um bom exemplo desse caráter imaterial da fronteira se encontra logo no início da obra analisada com a colocação: “Procissão entrou, reza acabou” (ROSA, 1984, p. 341). Nesse sentido, o caráter subjetivo liga-se a efemeridade da fronteira, representado pelo fluxo da procissão, em contraposição ao lugar do profano, caracterizado pela “[...] multidão encachada de fim de festa [...]” (p. 341).

Assim, o fim da festa também representa a transitoriedade de uma espécie de entre lugar, representando a quebra de uma fronteira entre o que é culturalmente permissível e o que é lascivo. Nhô Augusto, na choça dos seus bem feitores, foi se acomodando e assim foi passando o tempo, um tempo distendido demais, mas era o que lhe restara, pois as fraturas no corpo demoram a sarar. A consciência de mal feitor o levou a se refugiar nas rezas que aprendera quando criança e naquelas em que o casal de negros lhes proporcionara. “Se eu pudesse ao menos ter absolvição dos meus pecados!...” (ROSA, 1984, p. 355).

Com ajuda de um padre que lhe foi visitar secretamente e a quem Nhô Augusto revelara seus pecados, foi se desenvolvendo, nele, a necessidade de mudar para melhor. Assim, tal confissão acabou por desencadear uma espécie de arrebatamento, tal a gravidade dos pecados revelados ao seu confessor, tendo em vista a absolvição. O padre prescreveu-lhe conselhos para que ele se penitenciasse por conta de sua condição de pecador. “-Reze e trabalhe, fazendo de conta que essa vida é um dia de capina com sol quente, que as vezes custa muito a passar, mas sempre passa. É você pode ter ainda muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez. Você há de ter a sua.” (p. 356)

Percebe-se, na voz do Padre e do próprio narrador, que a religião funcionou como uma espécie de escapismo, pois a inclinação religiosa de Nhô Augusto, incentivada pelos seus pais na infância e os conselhos do pároco, lhe orientara nesse sentido. Nhô Augusto procura escapar de sua própria natureza e do seu próprio corpo. Assim, a sua condição de ser e estar no mundo é de insatisfação, daí o porquê de ele procurar se auto proteger, ou seja, escapar de si mesmo, um refúgio para o arrebatamento que ele

idealmente vai encontrar na catolicidade. Melo, (2001, p. 97), remetendo-se a obra de Yu Fu Tuan, no concernente aos patamares escapistas, nos revela que “a imaginação é da mesma maneira, um veículo de liberdade e condutora de escapadas temporárias [e representa uma tentativa] de ancorar em portos seguros”. Já Pádua (2013), perscrutando um artigo publicado por Yu-Fu Tuan 1997, lembra que o escapismo nos coloca em condição de sujeitos moventes, em oposição à condição de inconformidade e sem ação. Portanto, são esses estados de mentalidade que nos impele a reação, nesse caso, foi a fé católica que impulsionou o protagonista do conto a adotar uma nova postura diante do mundo.

Dessa forma, Nhô Augusto, recuperado fisicamente, resolve migrar, na expectativa de encontrar outro lugar onde pudesse viver longe de sua vida pregressa e se penitenciar, então ele foi “[...] para um sitiozinho perdido no sertão mais longínquo – uma data de dez alqueires que ele não conhecia [...], mas que era agora a única coisa que possuía de seu.” (ROSA, 1984,

p. 357). Nesse sentido, o próprio Yu-Fu Tuan (1997) lembra que um indivíduo, uma família ou uma comunidade migra para escapar, na situação em apreço, motivada pelos infortúnios de Nhô Augusto. Foi assim que Nhô Augusto e o casal (Mãe Quitéria e o pai preto Serapião) chegaram ao povoado do tombador, nos rincões do sul de Minas Gerais.

Ali trabalhava duro, “[...] no querer de repartir dando de amor o que possuísse [...]” (p. 359). Era o refúgio escapista ideal. Ocupado com suas penitências “[...] porquanto, ele não tinha tentações, nada desejava, cansava o corpo no pesado e dava rezas para sua alma” (ROSA, 1984, p. 359), pois isso lhe fazia crer na emergência de um homem valoroso, cooperativo e abnegado aos credos cristão.

Apesar da linha tênue que separa a fronteira da amargura e de sua condição penitente, nem o reencontro casual de Nhô Augusto com Tião de Thereza (parceiro de outrora), trazendo notícias ruins de sua esposa, filha e “camaradas”, lhe tirou da condição de mansidão, bondade e conduta no tombador. Assim, morando há mais de seis anos no Tombador, lentamente começava a voltar em Esteves o entusiasmo, à semelhança do “João de Barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações” (ROSA, 1984, p. 363).

Observa-se, nesse trecho, certa ternura no olhar para a ambiência que o cerca. Daí porque Tuan (1983) considera esse tipo de lugar como constitutivo de experiências, sejam elas materiais ou simbólicas, individuais ou coletivas. São lugares preenchidos por significados, cujas experiências são diretamente apreendidas pelos nossos sentidos corpóreos ou pelo caráter afetivo-sensitivo. No caso de Nhô Augusto, esses significados são topofílicos, ou seja, remete a um lugar apazível e confortável. Foi com essas sensações que Nhô Augusto se surpreendeu com a inesperada visita do bando de Joãozinho Bem-Bem ao Tombador. Famoso na região como um justiceiro, logo ele atraiu a simpatia de Nhô Augusto que lhe deu abrigo. “A pois, se o senhor não se acanha de entrar em casa de pobre, eu lhe convido para passar mal e se arrancar comigo [...]” (ROSA, 1984, p. 366).

O encantamento de Nhô Augusto pelo Sr. Joãozinho Bem-Bem, por um lado, estava ligada à fama de justiceiro, pois acompanhava-se de “gente limpa... Mocorongo eu não aceito comigo! Homem que atira de trás do toco não me serve... [...]. Morte que eu mando é morte legal!” (ROSA, 1984, p. 368). Por outro lado, via nas atitudes do Sr. Joãozinho uma maneira de reviver seu passado, mas agora contido pelo medo de voltar à condição de pecador. Nesse sentido, Tuan (2005, p. 14) lembra que “as pessoas são as nossas maior fonte de segurança mas também a causa mais comum de nosso medo. Elas podem ser indiferentes às nossas necessidades, trair nossa confiança ou procurar diligentemente nos fazer mal”. Aí o binário bem-mal é representado por uma espécie de fronteira simbólica, uma tênue linha que teima em nos deixar vacilantes.

Outro aspecto relacionado ao referido binário foi o convite que Joãozinho fez aquele que lhe dera abrigo e atenção, “[...] quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto? – Ah, não posso! Não me tenta que eu não posso” (ROSA, 1984, p. 371). Após a partida do Sr. Joãozinho, aquele homem, Nhô Augusto, aparentava liberado das tentações e seguro de si mesmo e repetia a toda hora “–Cada um tem a sua hora, e há-de chegar a minha vez!” (ROSA, 1984, p. 371). Animado com as manhãs, Esteves via a natureza com deslumbre jamais imaginado. A água “do fundo do pote marinava céu acima num azul de águas sem praias, com luz jogada de um para o outro lado e um

desperdício de verdes cá embaixo – a manhã mais bonita que ele já pudera ver” (ROSA, 1984, p. 371).

Nesse contexto, é interessante notar a reflexão que Pádua (2013) faz, referindo-se acerca da condição topofílica contida em algumas das obras de Tuan, pois este definia Topofilia, já em 1961, como amor pela natureza. Adiante, na obra *Topofilia* (1980, p. 5), o termo é definido como “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico e assim foi consagrado”. Mesmo nutrindo esse sentimento pelo espaço em que estava vivendo, Nhô Augusto resolve partir do povoado Tombador. Sua mãe Quitéria suplicava para que ele ficasse, mas ele foi decisivo: “–Não posso, mãe Quitéria. Quando coração está mandando, todo tempo é tempo!” (ROSA, 1984, p. 371).

E aí partiu Esteves, montado num jumento que a sua mãe preta lhe havia recomendado. “[...] o jumento, um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado as passagem de Jesus [...]” (ROSA, 1984, p. 375), haveria de ajudá-lo, até porque a jornada Augustiana era (in)certa: “e a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes” (ROSA, 1984, p. 375).

De fato, Nhô Augusto reencontrará o Sr. Joãozinho Bem-Bem, “[...] aboletado bem no centro de um arraial, [por nome Rala-Coco] numa casa de fazendeiro onde seu Joãozinho Bem Bem recebeu Nhô Augusto com muita satisfação.” (ROSA, 1984, p. 379). Entretanto, tal satisfação não demorara. Foi nesse momento que as atitudes do seu Joãozinho começaram a divergir das de Esteves, isto porque um de seus capiaus havia morrido (Juruminho) “baleado por detrás” no referido povoado, e o Pai do almoz de Juruminho viera lhe pedir perdão. “–O senhor é poderoso, é dono do choro dos outros... Mas a virgem Santíssima lhe dará o pago por não pisar em formiguinha do chão” (ROSA, 1984, p. 382).

Joãozinho, irredutível, não atenderá aos apelos do Velho Caduco. “Lhe atender não posso...” (p. 383), Joãozinho baseara sua decisão no costume local de assegurar o destino de morte a quem molestara a sua pessoa e seu bando “[...] Senão, até que é mais que havia de querer a homem que não vinga gente sua” (ROSA, 1984, p. 383). Embora para Joãozinho Bem-Bem houvesse morte legal, matar sem tocaia ou sem ser pelas costas para ele era uma morte limpa, pois valia a lei de olho por olho e dente por dente, é contraditório observar a sua crueldade perante aqueles a quem pretende matar.

A frieza do Bem-Bem choca Nhô Augusto porque o faz perceber no Joãozinho Bem-Bem a mesma crueldade do Consilva que encomendou sua morte no passado. É nesse momento que Nhô Augusto intercede pela família do velho: “E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!” (ROSA, 1984, p. 383).

Assim, o bando entra em conflito armado com Nhô Augusto e ele volta a usar as habilidades comuns do tempo de sua vida desregrada, até que o próprio Joãozinho manda que seus comparsas se afastem, que aquele conflito era dos dois: “-Sai Cangussu [...] deixa nós dois brigar sozinho” (ROSA, 1984, p. 384).

A briga não sessa até que os dois se matam mutuamente, primeiro o Joãozinho Bem-Bem e, por último, o próprio Nhô Augusto: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento”. Antes de desfalecer por completo recomendou ao seu antigo companheiro João Lomba, que olhasse por sua esposa e filha. Percebe-se que o Bem-Bem, duplamente colocado no sobrenome do seu Joãozinho, parece representar ironicamente o binário bem-mal. O bem que contradiz o próprio bem, na verdade o Joãozinho que deveria ser bom era, de fato, mau. O homem que deveria fazer o bem fazia o mal. Mostra-se também a percepção para cada um do que vem a ser bem e mal.

Assim, é possível perceber que num lugar topofóbico, Guimarães Rosa abre as fronteiras dos opostos, um bem representado na “ética” da morte, idealmente imaginada pelo Sr. Joãozinho e outro no oposto, a própria morte, o Matraga. Dessa forma, é possível observar que os contextos socioculturais, espaciais, históricos das obras literárias são preponderantes dentro dos aspectos do ensino de Geografia.

Nesse contexto, Braz; Alencar (2018) chama atenção para muitas possibilidades de promover processos de ensino aprendizagem a partir da concepção fenomenológica da Geografia. Assim, os estudantes tem nessa dimensão do conhecimento excelentes oportunidades para praticarem interações disciplinares no ensino básico.

Dessa forma, conceitos tradicionais da Geografia são revivificados e novas questões são alimentadas e confrontadas com a realidade a partir de

experiências daquilo que se pode almejar como resultado de aprendizagens representadas pela referida interação, tomando como ponto de partida, narrativas como a que é exemplificado no conto observado. Dessa forma, é possível o desenvolvimento de instrumentos pedagógicos para o ensino de Geografia, ou seja, é com uma boa adaptação da linguagem e com espírito inovador que a Geografia de matriz fenomenológica, vem participando cada vez mais da estruturação de práticas escolares dinâmica e atuante no ensino fundamental e médio no Brasil.

DESFECHO NÃO CONCLUSIVO

Assumindo a perspectiva que elencamos de algumas das categorias espaciais de Yu-fu Tuan, a nossa intenção foi perscrutar o conto como gênero literário passível de uma análise de narrativas geográfico-literária, assim como da promoção de processos de aprendizagens. A nosso ver, na literatura é possível encontrar tramas que podem oportunizar o diálogo material e intersubjetivo com o mundo das pessoas, entender sentimentos, promover encontros com o eu e com o outro. Assim, essa perspectiva é fundamental para produção de instrumento didático-pedagógicos, visando dá conta da complexidade do mundo que vivemos e sentimos na escola de ensino básico no Brasil.

Nesse sentido, foi deveras desafiante “escutar” Guimarães Rosa, esse mestre dos ditos e contraditos, dos neologismos, dos pleonasmos. A sua obra *Sagarana*, em especial o conto que foi objeto e sujeito de nossa análise, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, desafia a toda hora o leitor a identificar a construção de um regionalismo dedutivo, que comporta universalidades e também, conjunções e disjunções particularistas, daí o porquê da importância da fenomenologia Yufutuana no ensino de Geografia em nível fundamental e médio.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Socorro. *Interfaces da Natureza em Grande Sertão veredas – um olhar ecocrítico*. João Pessoa: UFPB, 2014, 328 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, (2014).

AMORIM FILHO, Osvaldo Bueno. Topofilia, Topofobia e Topocídio em Minas Gerais In: *Percepção ambiental, a experiência brasileira*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

BARROS, Nilson Cortez Crócia de. *O Geral e o Regional na História da Geografia*. Revista Geográfica. IPGH - Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Ciudad de México: nº 152 Jul./Dez. 2012.

BRAZ, Nayanny Bruno de Oliveira; ALENCAR, Analiane Vidal de. *A Importância do uso da Literatura no Ensino de Geografia*. In: I Coloquio Internacional de Educação Geográfica e IV Seminário: Ensinar Geografia na Comtemporaneidade. Anais ... Maceió-AL: UFAL, 2018. P. 2 -12.

CLAVAL, Paul. *Terra dos Homens*. Trad. Dominilda Madureira. São Paulo: Contexto, 2010.

CONCEIÇÃO, Ana Paula Santos; MONTEIRO, Angelica S.F. de Andrade. Analisando as concepções do texto de divulgação cinetífica Através da sequencia didática interativa. In: *Experiencias com Sequencias Didáticas Interativas*. 1º ed. Recife-PE: EDUFURPE, 2017.

História da Geografia. Trad. José Braga Costa. Lisboa: Edições 70, 1986. FERREIRA, C. Coelho; SIMÕES, Natércia Neves. *A evolução do Pensamento Geográfico*. Lisboa: Gradiva, 1986.

HISSA, Cassio Eduardo Viana. *A Mobilidade Da Fronteira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 40-41.

MÉHU, Didier. *Paix et Comunnautés autour de l'abbaye de Cluny (Xe-Xve siècle)*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001.

MELO, João Batista Ferreira de. Descortinando e (Re)pensando Categorias Espaciais com Base na Obra de Yi-Fu Tuan. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROZENDAL, Zeny. (Org.) *Matrizes da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

ROSA, J. Guimarães. A Hora e Vez de Augusto Matraga. In: ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. 31ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÁDUA, Letícia Carolina Teixeira. *A Geografia de Yu-Fu- Tuan: essências e Permanências*. São Paulo: USP, 2013, 206 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Geografia Física, Universidade de São Paulo.

POLLI, kátia Regina, *O espaço na Idade Média: um estudo histórico historiográfico*. Campinas: UNICAMP, 2011. 764 p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

SILVA, Joseli Maria. Um ensaio sobre as potencialidades do uso do conceito de gênero na análise geográfica, In: *Revista de História Regional*, 8(1): 31-45, UEPG, Verão, 2003.

TUAN, Yu-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da Experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

Topofilia. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

Escapism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

Paisagens do Medo. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

Escapism: Another Key to Cultural-Historical Geography. *Historical Geography*, v. 25, p. 10-24, 1997.

NO TEMPO EM QUE AS MÃOS SE FECHAVAM: DIÁLOGOS ENTRE AS PÁGINAS DE GUIMARÃES ROSA E AS DE ERIC HOBSBAWM ¹

Everton Luís Teixeira ²

Do que se sabe a seu respeito na história de nosso país, o jagunço não é um criminoso vulgar. Seus crimes revelam um laço com a honra e com a vingança. O jagunço não age isolado, mas sempre coletivamente: não é um assassino nem um ladrão, mas um soldado em guerra que devasta e saqueia (GALVÃO, 2000, p. 31).

INTRODUÇÃO

Este capítulo adentra à análise comparatista ao propor um diálogo entre a literatura e a historiografia por meio do exame de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e das obras de Eric Hobsbawm. Assim, o objetivo do trabalho é a leitura dialética da produção literária com o aporte histórico. Por fim, busca-se ampliar a vereda interpretativa rosiana, tendo como lente de aumento o *banditismo social* hobsbawmiano. Por outro lado, também se contribui com esse ramo da história comparada ao trazer à tona o jagunço

¹ Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada como comunicação oral no I Seminário Internacional Linguagens, Saberes e Sociodiversidade na Amazônia (I SILSSA) ocorrido em Bragança (PA) em dezembro de 2018.

²Universidade Federal do Pará (UFPA — Campus de Bragança). Email: evertonveredas@hotmail.com. Doutor em Letras (Área de Estudos Literários). Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5956120424931508>

nordestino, amostra de celerado indômito que escapou à classificação desse historiador.

Simultaneamente, o século XX ainda é o período mais fantástico e também o mais nebuloso de toda a história humana. As experiências legadas pelo passado daquele “jardim imaginado da cultura liberal” em que se configurou o século XIX — como recorda George Steiner em um belo ensaio intitulado “O grande *ennui*” (1971) — foram rapidamente esquecidas e destruídas pela contemporaneidade. Dessa herança melancólica constam, entre outras perdas, a diplomacia e o altruísmo, ambos os valores originados durante o decurso de todo o “longo” Oitocentos, chegaram ao seu declínio com a expansão do morticínio e da intolerância tanto no berço da barbárie que é o “coração das trevas europeias” (STEINER, 1991, p. 73), quanto aos mais distantes territórios campestres e rurais do planeta.

O exame das representações do século XX nas perspectivas de Eric Hobsbawm (1917-2012) e de João Guimarães Rosa (1908-1967) se constitui no tema deste trabalho, o qual se assenta no território das interpenetrações mútuas encontradas no diálogo aberto entre as narrativas produzidas pela História e pela Literatura. Ao lembrar como estes “observadores-participantes”, como quer a Antropologia social, em seus respectivos campos de ação, se fazem intérpretes do período mais revolucionário e violento da história ocidental, procura-se, inicialmente, ampliar um pouco mais os nossos limites acerca da compreensão tanto do universo estético elaborado pelo escritor mineiro, quanto da historiografia sobre o século passado e a construção de tradições no Ocidente forjada pelo historiador britânico.

Assim, por intermédio da historiografia hobsbawmiana e da ficção poética do autor de *Estas estórias* (1969), busca-se neste capítulo uma dimensão hermenêutica nova — a do diálogo estabelecido entre a disciplina histórica e o regionalismo rosiano mundificado — para entender tanto os signos semânticos da obra literária, quanto os sentidos envolvidos na construção de tradições potencialmente revolucionárias no sertão brasileiro e no Ocidente como um todo ocasionados, entre outros, pela queda sem precedentes daqueles valores humanistas aos quais Eric Hobsbawm rotulou, ao longo de sua leitura do século passado, de civilidade. Tais temas aparecem tratados no conjunto das produções desse historiador britânico, no

qual destaca-se, para esse trabalho em especial os títulos *Rebeldes primitivos* (1959), *Bandidos* (1969) e o póstumo *Viva la revolución* (2016), obras que juntas mapeiam mais de quatro décadas voltadas ao exame da América Latina e ao tema do banditismo social, especialmente no Brasil.

Longe de quaisquer tentativas de profanação da “lógica histórica” ou desrespeito pelas categorias extritamente historiográficas elaboradas por E. P. Thompson em *A miséria da teoria* (1981), o presente trabalho, ao aproximar a literatura da historiografia, não busca apagar (e nem pretende) as diferenças conceituais presentes nas narrativas da disciplina de Hobsbawm e nas de ordem estética, mas sim recordar um débito contraído pelos historiadores com esse outro campo de produção intelectual humana, o qual, no passado, emprestou a base, por exemplo, para o exame desenvolvido em *Bandidos* (a saber, a lenda de Robin Hood e a de outros marginalizados rurais oriundos das páginas ficcionais). No caso de Hobsbawm e de Guimarães Rosa em especial, esta dívida é amortizada com as contribuições do campo de pesquisa forjado pelas credenciais desse historiador em torno da figura do bandido social e suas peculiaridades, temática que pode auxiliar o entendimento mais amplo de uma obra literária publicada há mais de uma década de *Bandidos*, o romance mais complexo das Letras brasileiras, *Grande sertão: veredas*.

Por fim, gostaria de recordar que no interior da recepção crítica rosiana, alguns trabalhos versaram sobre estes signos sombrios da contemporaneidade ocidental e nenhum promovendo, como em minha pesquisa, um estudo realmente comparatista entre a obra rosiana e a do autor de *Tempos fraturados* (2013). No que toca o nome de Hobsbawm, uma pequena parcela de ensaios — dos quais destaca-se o de Santiago Sobrinho, “O narrável da guerra e o inimigo objetivo, sob o céu de Hamburgo, em ‘O mau humor de Wotan’, de João Guimarães Rosa” — cita o trabalho desse historiador britânico, mas tanto no texto de Santiago Sobrinho, o qual desde 2009 tornou-se imediatamente referência para a compreensão da narrativa “O mau humor de Wotan”, como em outros, recaiu no costumeiro hábito de trazer Eric Hobsbawm tão somente para elucidar algum acontecimento pontual da primeira metade do século XX decorrido em território alemão no intervalo em que lá esteve, como cônsul, o autor de *Sagarana* (1946), não dando espaço para um possível diálogo entre os escritos destes dois intérpretes

atentos e participantes das transformações sofridas por este breve tempo dos quais todos nós, em alguma medida, somos herdeiros e/ou vítimas. É, portanto, chegada a hora dessa esperada conversa.

I

Coincidentemente, na mesma época da produção literária mais significativa de Guimarães Rosa, a saber a dupla publicação, em 1956, de *Corpo de Baile* e de sua única investida pelo gênero romance *Grande sertão: veredas*, o autor de *Tempos interessantes* (2002) traz a lume o resultado de seus estudos acerca do surgimento dos grupos de celerados indômitos que tanto movimentaram a história e algumas das principais obras literárias da América Latina. É em *Rebeldes primitivos* (1959) que o historiador britânico tece o conceito, tornado clássico dentro dos Estudos Sociais, de *banditismo social*. Neste, Hobsbawm observa a evolução dos movimentos de resistência social que se fizeram crescentes no decurso dos séculos XIX e XX, surgidos quer de um apelo messiânico — tal como as revoluções protagonizadas por líderes milenaristas (vide, no território brasileiro, Antônio Conselheiro), ou por bandoleiros armados que se levantaram das camadas rurais mais pobres contra o Estado vigente tendo como égides a força brutal e a barbárie.

Todavia, tanto o temário do cangaço quanto o do jaguncismo nordestino ainda esperariam mais uma década para finalmente fazerem parte da agenda de debates deste profundo conhecedor da história do Ocidente. Em 1969, quase dois anos após a morte do ficcionista mineiro, Eric Hobsbawm publica *Bandidos*, único livro em que o historiador lança o seu arguto olhar sobre as mazelas socioculturais brasileiras³ em estudos que, até os dias atuais,

³ Isto é claro até o lançamento de *Viva la revolución* (2016), coletânea póstuma organizada pelo historiador Leslie Bethell a qual reúne trinta e um textos de Eric Hobsbawm escritos entre as décadas de 1960 e 2010 especialmente voltados para os movimentos revolucionários camponeses e as impressões pessoais desse historiador acerca dos aspectos socioeconômicos dos países que compõem a América Latina, todos visitados por ele ao longo de quarenta anos. No entanto, em

nos auxiliam na interpretação das origens sociais dos crimes e das crueldades deste modelo específico de bandido oriundo desses territórios esquecidos do mundo capitalista. Personagens históricos como Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (1898-1938), na leitura social de Hobsbawm, nos fornecem uma espécie de síntese do processo cultural de sociedades como as do *hinterland* nacional, ermas dos centros urbanos e desenvolvidos e carentes dos deveres do poder público, obrigadas a pactuar com as manifestações de violência e de desordem social. No confronto entre esses dois intelectuais, desenha-se o projeto dialético proposto, o qual reside em uma leitura que tenta, simultaneamente, dar sentido à história pela literatura e à literatura pela escrita histórica, em outras palavras, a produção historiográfica de Hobsbawm oferecendo mais uma vereda interpretativa para *Grande sertão: veredas*, enquanto a literatura de Guimarães Rosa expande o tema do banditismo social elaborado pelo autor de *Era dos extremos* (1994).

Eric Hobsbawm sempre admitiu explicitamente, em notas prefatórias da edição de 1959 e nas escritas para tiragens posteriores, a incipiência da temática do banditismo social em *Rebeldes primitivos*. Em cotejo com o seu gêmeo temático *Bandidos*, a obra *Rebeldes primitivos* ainda era uma narrativa pouco rica de exemplos, devido às restrições ocasionadas pela observação da evolução deste apenas nas fronteiras do Continente europeu e, sobretudo, em um país paradoxal como a Itália, esse configurado historicamente como simultaneamente um espaço de trocas comerciais entre o Ocidente e o Oriente e demasiadamente provinciano e conservador lembrando, em alguns de seus aspectos socioculturais, regiões periféricas do capitalismo como, *verbi gratia*, o sertão nordestino representado pelos autores brasileiros entre a primeira e a segunda metade do século passado.

No entanto, os rebeldes primitivos examinados por Hobsbawm não parecem aptos para edificar “um mundo de igualdade” (HOBSBAWM, 1970,

uma leitura retrospectiva da produção de Hobsbawm, algumas dessas produções, resultados de conferências e palestras, configuram-se como versões preliminares daquelas conclusões acerca do temário do banditismo social que chegaram aos leitores em *Bandidos*.

p. 39), haja vista o seu caráter reformador e o diagnóstico incontestável de que este paradigma de proscrito social só pode sobreviver em áreas atrasadas politicamente onde as instituições de bem-estar do Estado não funcionem efetivamente. Todavia, ainda assim, o proscrito social se configura em um respiro breve de justiça, pouco, mas relevante para a edificação de uma época dourada e mítica na qual este marginal se estabelecer na cabeça de seus conterrâneos como um verdadeiro “amigo do povo”.

Não é à toa que, ao longo das páginas de *Rebeldes primitivos* e de *Bandidos*, Eric Hobsbawm utilize expressões como “proscritos” e “fora da lei” como sinônimos de bandidos. Esta situação marginal é compreendida dentro das concepções do *status quo*, para o qual o *outlaw* representa um abalo sísmico nas garantias e privilégios oligárquicos, a grande representação do capitalismo, historicamente constituídos nos campos e demais zonas rurais. Assim, o banditismo é, acima de tudo, um desafio político e social para o Estado e as classes e instituições que o legitimam.

Exemplos dessa ressonância da história ocidental tratados pela historiografia do autor de *Era dos extremos* abundam em *Grande sertão: veredas* como o de um grande fenômeno observado no século passado que foi a emancipação feminina, em cujo processo legou às mulheres, entre outras conquistas, a luta quase interminável pela igualdade desse gênero ao acesso do exercício profissional. Hobsbawm, em alguns dos ensaios escritos em sua longa carreira, sempre destacou que no banquete dos homens comuns em que se configurou o século XX, a mulher ocupou vigorosamente a cabeceira em muitos momentos históricos. Entretanto, tais mudanças sociais então não aconteceram com a mesma velocidade nas áreas periféricas e, sobretudo, nas zonas rurais, cujo *ethos* cultural ainda é arcaico e refratário às mudanças. Isto é, nessas realidades locais, as sociedades apresentam-se mais imunes às alterações socioculturais, muito mais conservadores se mostram os bandos de *outlaws* no interior dos quais predomina os valores guerreiros e exclusividades do mito masculino, cabendo muitos poucos espaços para a atuação feminina de destaque.

Por conta dessa condição secundária da mulher dentro dos grupos de celerados sociais, Hobsbawm — passados trinta anos da publicação de *Bandidos*, na quarta edição da obra (2000) — não havia ainda conseguido

informações que preenchessem uma dezena de páginas acerca da relevância dessas personagens no interior dessa tradição, cabendo “Às mulheres e o banditismo” a função de primeiro apêndice dessa obra, o qual se mostra ainda mais exíguo em confronto com “A tradição do bandido”, segundo suplemento acrescido nesta edição pelo historiador inglês preenchendo quase vinte páginas em sua tradução brasileira.

Como resposta para essa questão feminina, a escrita do autor de *Sagarana* formula a construção de um universo sertanejo em permanente conflito onde surge, por exemplo, a figura ambígua e brava de Diadorim (ou sua identidade jagunça masculina Reinaldo), mestre de Riobaldo — garimpando com este as belezas da natureza — e participe das revoluções sociais em pé de igualdade com os demais jagunços, seja em campo de batalha, ou em duelos em defesa de sua moral ofendida. Tal personagem desmente a construção cultural do Ocidente de uma fragilidade feminina, haja vista que essa “jagunça” se filiaria, pelos domínios literários, ao mito das “donzelas guerreiras” e, pelos do banditismo aos bandos húngaros dos *haiduks*.

Essa donzela-jagunço a se movimentar entre a rudeza masculina e feroz, inata do bandido social, e a delicadeza própria da mulher para deslindar a beleza da Natureza, promove o surgimento de uma espécie de androginia sertaneja, portando em si mesmo(a) o bem da ternura e o signo da barbárie vivenciada entre os bandos de celerados e, simultaneamente, desenvolvendo nos homens a educação sentimental e poética, mostrando, quando esse assunto ainda nem estava inscrito na pauta da agenda do dia dos movimentos de igualdade entre os sexos que o exato ponto de partida para a compreensão do sexo feminino é o entendimento da mulher não como ser incompreensível, mas tão somente como ser diferente.

II

Além disto, em outro momento do romance de Guimarães Rosa, pode-se constatar a crítica aos modelos liberais levantada pelos celerados indômitos Hermógenes e Ricardão, os quais integrariam na tipologia do

banditismo social de Eric Hobsbawm, ora o papel de vingadores, ora, na maioria do tempo o de “bandidos maus”, o primeiro sendo sempre lembrado pelo narrador em suas atitudes cruéis, essas traduzidas pelo pouco comedimento da natureza sádica e violenta de Hermógenes, sobretudo, quando na descrição do protagonista de *Grande sertão: veredas*, essa personagem é cotejada em suas práticas às utilizadas pelos grandes e magnânimos chefes que Riobaldo conheceu como Medeiro Vaz e Zé Bebelo.

No confronto dessas duas naturezas distintas de bandidos, são erigidos vários paralelos entre os jagunços rosianos e as polaridades ideológicas originadas no século XX. Uns a fazerem a defesa das práticas capitalistas e liberais e outros, tomando o partido de uma continuidade agrária arcaica a implantar uma barreira (ou cortina?) de ferro contra as mudanças advindas da modernidade, desejando — ainda que hipocritamente — o domínio da terra nas mãos dos indivíduos rurais resguardando, é claro, pelos códigos e interesses pessoais do jaguncismo.

Uma exceção clara a esse paradigma dentro do romance *Grande sertão: veredas* é Zé Bebelo, o qual, em sua avançada consciência política, demonstra uma modificação no caráter esperado do bandido social vulgar e, em sua absoluta maioria, iletrado, condição intelectual limitadora, pois o lança menos para a grande possibilidade de revolução camponesa do que para as classificações de justiceiro e de reformador.

Como expõe o historiador britânico, “é mais provável que o banditismo participe de revoluções camponesas como um aspecto de uma mobilização múltipla, e com consciência de ser um aspecto secundário delas, salvo no sentido de proporcionar combatentes e líderes” (HOBBSAWM, 2010, p. 133). Como apóstata do jaguncismo, Zé Bebelo, a semelhança do movimento tenentista da primeira metade do século XX na história brasileira e o ideal de “soldado cidadão”, o qual pregava reformas políticas e sociais é outra personagem contraditória a deitar disfarces sociais no enredo desse romance.

Ainda que seja um reformador, um bandido como Zé Bebelo sonha com os ideais iluministas tomando conta de sua realidade, uma vez que mesmo entre “aqueles que aceitam a exploração, a opressão e a submissão

como norma da vida humana sonham com um mundo totalmente *novo*, livre do mal” (HOBSBAWM, 2010, p. 48).

Em um plano ocidental, Zé Bebelo também se irmana à figura histórica de um guerrilheiro cubano qualquer em meados do século XX, que alcançou o poder, passando por dois processos, os quais divergem da natureza reformadora dos bandidos sociais retratados por Eric Hobsbawm. O primeiro é o amadurecimento histórico que habita no interior desse sertanejo e o segundo passo desse desenvolvimento histórico é o ressurgimento do homem como *homem político* (FERNANDES, 1979, p. 82), expressão claramente tomada de empréstimo de Florestan Fernandes (1920-1995) e seu *Da guerrilha ao socialismo* (1979). Dessa maneira, esse chefe jagunço em sua trajetória irá vivenciar a maior contradição imposta ao bandido moderno que é o de deixar de ser bandido para realmente se tornar um bandido social.

Noutras palavras, o desfecho de Zé Bebelo é um outro paradoxo no percurso do bandido social moderno que, segundo Eric Hobsbawm, consiste nesse proscrito deixar esta categoria para ser, nos termos utilizados pelo historiador britânico “paladino do próprio povo” (HOBSBAWM, 1970, p. 42). Primeiramente, ao tentar transpor para o âmbito da realidade histórica o seu sonho interno de destruir a jagunçagem por meio do progresso civilizatório do sertão, para esse intuito, esse proscrito lança mão de seu disfarce social de jagunço. Depois, ao se tornar deputado, aceito pelas instituições políticas do Estado como sempre ambicionou José Rebêlo Adro Antunes — nome civil desse ex-chefe jagunço — enquanto se eleva em sua trajetória política, no entanto, “morre” como bandido social, isto é, como representante do povo pobre das zonas rurais, transformando-se em um sujeito comum aos olhos das massas populares sertanejas o que é exemplificado em seu encontro com Riobaldo muito tempo depois dos combates travados por esses no norte de Minas Gerais.

Zé Bebelo, ao buscar defender em seu discurso o povo mediante práticas legais, termina, em verdade, alijado por essa mesma população das canções e estórias sobre aqueles heróis que, como ele outrora havia sido, expulsaram — por meio de palavras e invulgares representações do *establishment*, lembre-se dos tribunais jagunços — do sertão, o medo, a covardia e a iniquidade, ainda que por um breve tempo. Ao tentar promover

uma transição da sociedade sertaneja arcaica e jagunça para uma de contornos modernos onde imperam as leis e a ordem do Estado de direito, o chefe Zé Bebelo apresenta um comportamento liberal. Não obstante, longe de ser um revolucionário propriamente dito, Riobaldo alcança, sem planejar, o mesmo fim idealizado literalmente por Bebelo e dentro da factualidade histórica por Pancho Vila que foi o de libertar os espaços rurais, tais como o sertão da desordem política e da violência do jaguncismo projetado nesse espaço periférico da influência capitalista, “uma sociedade livre em que todos fossem irmãos, mas a perspectiva mais óbvia para um revolucionário-bandido bem sucedido era tornar-se um proprietário de terras” (HOBSBAWM, 2010, p. 141), como se deu no desenlace do protagonista do romance rosiano ao desposar a jovem e bela Otacília, símbolo do amor celestial na leitura literária-filosófica empreendida por Benedito Nunes em seu “O amor na obra de Guimarães Rosa”.

Acredito que Eric Hobsbawm não tenha lido *Grande sertão: veredas*, pois se o tivesse feito, observaria toda a sua tipologia do banditismo rural presente nas páginas do romance rosiano ainda que de maneira amalgamada. Misturando, como é o ponto nevrálgico do romance, as diversas classificações hobsbawminas em seu relato, Riobaldo faz girar a roda da experiência dialética da histórica em sua relação com o seu interlocutor, uma vez que “[s]ão necessárias duas pessoas para aprender as lições da história ou de qualquer outra coisa: uma para dar a informação e outra para ouvir (HOBSBAWM, 1998, p. 39) como ensina o historiador. É a essa personagem, o interlocutor, feita pela palavra rosiana oculta e intelectualizada — que bem poderia ser representada pelo próprio autor, por um atento estudioso de literatura ou por um historiador estrangeiro interessado no movimento de bandoleiros residentes no coração da América Latina como Hobsbawm — que o protagonista de Guimarães Rosa apresenta seus ex-companheiros de jornada socialmente marginal e espera finalmente poder compreendê-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho erigiu-se de uma leitura interdisciplinar da produção de dois intelectuais nascidos no século XX: Eric Hobsbawm e Guimarães Rosa. Com base no referencial temático do banditismo social hobsbawmiano, demandou-se por um caminho dialético em que a matéria estética exemplificasse as contribuições historiográficas, enquanto estas aprofundam a interpretação do texto literário, sem com isso querer apagar as diferenças intrínsecas existentes na natureza de ambas as narrativas.

O presente estudo buscou ainda alargar o horizonte de expectativas da recepção crítica rosiana, por meio de uma compreensão na qual o sentido da obra estética pode ser dado no exterior das páginas literárias o que forneceria ao leitor de literatura e, gostaria de acrescentar também ao leitor de história, novas perspectivas em relação ao texto ficcional, levando a produção historiográfica de Hobsbawm a expandir o universo interpretativo de obras como *Grande sertão: veredas*, a qual ambientada no *hinterland* brasileiro e protagonizada por bandos de celerados mantém uma fina ligação com outros paradigmas de bandidos observados pela historiografia hobsbawmiana na América Latina e em outras partes do globo.

Por outro lado, percebeu-se nessa leitura que o ficcionista mineiro também contribui para o espraiamento do tema do banditismo social ao inserir a figura ambígua do jagunço, indivíduo não catalogado pelo historiador britânico ao longo de décadas de pesquisa. Regendo a sua produção estética dentro daquela tensão sempre fecunda que se estabelece entre a criação e a incorporação da tradição, Guimarães Rosa foi o nome de sua geração literária que melhor soube organizar as representações artísticas do mundo e do homem contemporâneo envolto em um período de práticas intoleráveis tais como as manifestações de violência e de barbárie que reduziram a civilidade no globo.

Em uma Era de catástrofes — como bem definiu Hobsbawm ao longo de sua obra mais divulgada no Brasil, *Era dos extremos: o breve século XX* (1994) —, a literatura também foi marcada pelo conflito de forças e valores antagônicos emergidos desta época em que o pacto selado entre os indivíduos ocidentais e a escrita histórica e/ou estética trouxeram — seja para responder

às questões metafísicas de um ex-jagunço, em *Grande sertão: veredas*, seja para sobreviver ao Mal supremo, nos contos de *Ave, palavra*, — à superfície as vozes enoitecidas e caladas das periferias do capitalismo.

Assim, o ato de narrar — derradeiro recurso de sobrevivência no violento *hinterland* rosiano — mostra-se relevante tradução artística de um pacto estabelecido entre os fios literários e os factuais na trama da compreensão da História recente em que o desmoronamento de impérios e ilusões ocidentais refletiram em países como o Brasil, que vivenciou a experiência do Regime colonial, numa necessária afeição, também, das questões metafísicas com o objetivo de enfrentar a loucura que assola qualquer indivíduo na contemporaneidade, as práticas intoleráveis de épocas, como estas, de difícil compreensão, períodos de profunda escuridão enfrentados pelas páginas de Hobsbawm e de Guimarães Rosa, que desfazem imagens errônea que muitas vezes construímos do Brasil, a de um país que em sua História contemporânea se fez amistoso e pacífico, quando, na verdade, este acompanhou a beligerância e a violência que contaminava diversas nações e territórios da Terra.

Essa é a leitura dialética que se propõe do sertão de Guimarães Rosa, sobretudo nas páginas do *Grande sertão: veredas*, a de uma elegia nacional, um canto de morte pela perda de Diadorim e também pelas ilusões que o século XX nos legou, como conclui Riobaldo já descrente do Bem e do Mal, reconhecendo, por fim, o triunfo do individualismo capitalista de que o que “[e]xiste é homem humano [em sua eterna] travessia” (ROSA, 1956, p. 594). Uma jornada ainda que para o desconhecido como também concluiu Hobsbawm, trinta e oito anos depois de Guimarães Rosa, em sua leitura do século passado, transcrita no final de *Era dos extremos* (1994).

Como na produção estética, a história não fornece lições puras e conclusivas para responder às manifestações de violência. Todavia, pistas são oferecidas de que sociedades e indivíduos foram e continuam colocados em perigo extremo. Em outras palavras, os movimentos populares estudados por Hobsbawm ocorridos no século passado como sua compreensão são obras ainda inéditas para a maioria de nós e continuarão ainda por um tempo de duração impossível de prever como estranhos aos olhos de pesquisadores e

principalmente, aos olhos dos homens comuns levados pelas águas do desconhecido equívoco.

Se, por fim, o discurso histórico delinea-se por diálogos de múltiplas ordens ou, como lembrou E. P. Thompson, de “intercâmbio com outros conhecimentos e teorias” (THOMPSON, 1981, p. 58) atentando evidentemente para o devido respeito ao valor que cada disciplina atribui para a mesma moeda simbólica — aqui em especial os movimentos rurais de banditismo e suas repercussões no século passado — o texto que aqui se encontra quer, tão somente, fazer bem o seu ofício de casa de câmbio, promovendo equiparidade nas trocas nas quais nenhum dos lados saiam ou mesmo se sintam lesados. E isso, meus amigos, não é pouco.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a revolução cubana*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. 231 p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. 80 p.

HOBSBAWM, Eric John. *Bandidos*. 4. ed. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 280 p. il.

HOBSBAWM, Eric John. *Era dos extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 336 p.

HOBSBAWM, Eric John. *Rebeldes primitivos: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Tradução de Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970. 244 p.

HOBSBAWM, Eric John. *Viva la revolución: a era das utopias na América Latina*. Org. Leslie Bethell. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 560 p.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 143-171.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 594 p.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. O narrável da guerra e o inimigo objetivo, sob o céu de Hamburgo, em “O mau humor de Wotan”, de João Guimarães Rosa. *Revista Investigações*, Recife, n.1, p. 133-150, jan. 2009.

STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: Algumas notas para a redefinição da cultura*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 158 p.

TEIXEIRA, Everton Luís. Hobsbawm, intérprete de Guimarães Rosa. *Revista Intersecções*, Jundiá, n. 2, ano 11, p. 117-136, dez. 2018.

TEIXEIRA, Everton Luís. “O senhor sabe o perigo que é viver”: O banditismo social de Eric Hobsbawm no sertão de Guimarães Rosa. *Menme: Revista de Humanidades*. Caicó, n. 39, p. 130-160, jul/dez. 2016.

THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 228 p.

A ENCRUZILHADA DAS VEREDAS-MORTAS

Luisa Fernandes Vital¹

"Lugar meu tinha que ser a concruz dos caminhos"
(ROSA, 2006, p. 419)

INTRODUÇÃO

A relação que o homem estabelece com os lugares em que passa extrapola os aspectos físicos e meramente utilitários do ambiente. Desse modo, por meio de suas vivências, o ser humano, ao mobilizar conhecimentos de fundo onírico, mítico, psíquico, espiritual e estético, acaba dotando de valor simbólico o espaço em que se encontra, tornando-o de certa forma sagrado em sua existência. Assim, o objetivo do artigo é compreender como a encruzilhada das Veredas-Mortas tem relevância para o percurso empreendido por Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, na medida em que é nesse ponto que ele firmará seu pacto demoníaco para se tornar Urutú-Branco e vingar a morte de Joca Ramiro.

Além de carregar, em si, uma simbologia arraigada em nosso imaginário. A encruzilhada rosiana funciona como porta mística uma vez que abre passagem para o impenetrável Liso do Sussuarão, bem como tem um jogo de nomes interessantes para sua caracterização valorativa. Assim sendo, utilizando-se dos conceitos de heterotopia de Michel Foucault e de toponímia

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP; Faculdade de Ciências e Letras – FCLar – Araraquara. E-mail: lf_vital@hotmail.com, <http://lattes.cnpq.br/8111203654902107>.

de Michel Certeau, pretende-se analisar a construção da encruzilhada das Veredas-Mortas e sua influência na formação da personagem Riobaldo.

A CRUZ E A ENCRUZILHADA

A cruz, elemento multiforme e presente nas mais variadas culturas, tem uma gama de significados imensa a depender do seu contexto de utilização. Muito embora no Brasil sua carga valorativa esteja altamente associada aos preceitos cristãos de sofrimento, redenção e renascimento, ilustrados no episódio conhecido como a Paixão de Cristo, a cruz, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 309), está na base de toda a simbologia de orientação nos diversos níveis de existência do homem. Ela é capaz de mobilizar e representar a orientação espacial, conjugada nos pontos cardeais terrestres, a orientação temporal, encontrada, por sua vez, nos pontos cardeais celestes, bem como retrata a relação do homem animal consigo mesmo.

De acordo com os autores, um dos quatros símbolos fundamentais - juntamente com o centro, o círculo e o quadrado, a cruz também está ligada à ideia do quaternário e toda sua significação. Para a numerologia, as leis de ordenação do universo são expressas através dos números, unidades que transmitem um ensinamento esotérico transcendental a depender do grau de iniciação daquele que os media (CREUSOT, 1977, p. 13). Sendo assim, Creusot (1977, p. 124) aponta que o quatro se mostra como número sagrado ao mundo dos homens na medida em que ele se inscreve de forma equidistante entre a unidade suprema ($4-1=3$) e o septenário dos mistérios do mundo ($7-4=3$), chamando-nos a atenção para a relação com a tríade divina.

Cette situation du quaternaire, à égalité entre le un et le sept, définit assez bien la vocation de l'homme: issu de l'unité, il s'en distingue comme lecréé du createur, mais il est appelé à retourner au créateur et à s'unir à lui [...] Le quaternaire exprime bien une situation, mais une situation évolutive, l'homme étant placé sur terre dans une dynamique

intéressant tout l'univers. Le quatre symbolise le terrestre la totalité du crée et du révélé.²(LAFFONT apud CREUSOT, 1977, p. 124).

Além do mais, a cruz congrega não somente o conceito de orientação e divindade, mas também aquele de síntese. Nela, tudo se confunde e se mistura. "Ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original. [...] Ela é o símbolo do intermediário, do mediador, daquele que é, por natureza, reunião permanente [...]" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 309-310). A intersecção de braços, marcando a encruzilhada - a concruz dos caminhos - é o centro das manifestações do uno, um "[...] sítio de passagem ou de comunicação simbólica entre este e o Outro-Mundo. É um ônfalo, um ponto de ruptura do tempo e do espaço" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, P. 311).

Passando do símbolo ao *topos*, é compreensível, portanto, que a encruzilhada tenha grande importância simbólica na medida em que se trata de um espaço dotado de poder sacroascensional. Trata-se de um lugar epifânico, onde o cruzamento dos caminhos permite a ocorrência de aparições e revelações, tornando-se, de certo modo, hierático. Vale relembrar que Câmara Cascudo (1972, p. 371) chama a atenção para o fato de que o local se configura igualmente como ponto dos demônios e dos deuses noturnos e sinistros. Por conseguinte, a encruzilhada é a zona intermediária capaz de congregar a ambiguidade, mostrando-se como passagem, seja de um mundo a outro, seja de uma vida a outra.

² Esta situação do quaternário, igualdade entre o um e o sete, define muito bem a vocação do homem: nascido da unidade, ele se distingue dela como criação do criador, mas ele é chamado a retornar ao criador e se unir a ele [...] O quaternário exprime bem uma situação, mas uma situação evolutiva, o homem colocado na terra numa dinâmica interessando a todo o universo. O quatro simboliza o terrestre a totalidade do criado e do revelado. (LAFFONT apud CREUSOT, 1977, p. 124).

Entretanto, para que haja essa transformação de um mundo a outro, de uma vida a outra, é necessário que a morte se instale. Nesse ponto, vale lembrar que a imagem da cruz, sempre sobreposta àquela da encruzilhada, foi utilizada como marco topográfico para se localizarem as sepulturas nos cemitérios ao ar livre, como aponta Phillippe Ariès (2014, p. 360). Sendo assim, é interessante a associação que se faz no imaginário, da morte e da encruzilhada. Uma espécie de amalgama semântico, a concruz dos caminhos mobiliza um poder de ordem centrípeta ao chamar para si toda gama de significados simbólicos. Não é à toa que se trata de espaço ritualístico para diversas culturas.

Assim, tendo em vista a importância da topografia e o conjunto de significados simbólicos que ela mobiliza, é válido analisar como a encruzilhada terá importante peso na trajetória de Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*. Será no cruzamento dos caminhos que Tatarana selará seu novo destino como Urutú-Branco, tornando-se chefe do grupo de jagunços para buscar sua vingança. Muito além do caráter simbólico do espaço, há que se notar o fato de a encruzilhada, nesse romance, construir-se como, nos termos de Foucault (2009), uma heterotopia, apresentando um jogo toponímico semanticamente interessante que contribuirá para a formação de Riobaldo. Contudo, para uma análise mais profunda da configuração desse espaço, é necessária uma recontextualização do romance de João Guimarães Rosa.

2 A TRAJETÓRIA DE RIOBALDO

Após o julgamento de Zé Bebelo cujo veredicto culminou em seu exílio, os jagunços liderados por Joca Ramiro decidem se separar em pequenos grupos. "O grupo muito grande de jagunços não tem composição de proveito em ocasião normal, só serve para chamar soldados e dar atrasamento e desrazoada despesa." (ROSA, 2006, p. 285). Riobaldo e Diadorim seguem sob chefia de Titão Passos e vão parar em Gararavacã do

Guaicuí com a tarefa de "[...] estanciar em certos lugares, com o fito de receber remessas; e em acontecer de vigiar algum rompimento de soldados, que para o Norte entrassem" (ROSA, 2006, p. 286).

De acordo com Riobaldo, o grupo viveu "bondosos dias" isolados do mundo. Na paz, em meio a natureza, a personagem usufruía da calma em que se encontrava. Era a oportunidade de observar o "Madrugar vagaroso, vadiado, se escutando o grito a mil do pássaro rexenção [...]" (ROSA, 2006, p. 287). Esse isolamento possibilitou a Tatarana, uma imersão maior em seus pensamentos e desejos. Dessa forma, ele acaba constatando seu sentimento por Diadorim: "Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim - amor de mesmo amor, mal encoberto em amizade (ROSA, 2006, p. 289).

Todavia, essa tranquilidade não demorou muito a se dissipar. Foi num "dia feio" que Gavião-Cujo apareceu para dar a notícia aterradora: haviam matado Joca Ramiro. "Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava." (ROSA, 2006, p. 296). O grupo então se organiza para buscar vingança, mas acaba, infelizmente, encontrando-se com soldados do Governo sedentos por vingar o exílio de Zé Bebelo. Para despistarem os agentes da lei, o grupo foi desmanchado, Riobaldo e Diadorim voltam aos Gerais a fim de compor o grupo comandado por Medeiro Vaz.

O plano do novo chefe era atravessar o Liso do Sussuarão, região desértica que "[...] não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos" (ROSA, 2006, p. 34). Contudo, a jornada dá errado. Apesar de os jagunços terem reunido mantimentos, "[...] o sucedido sofrimento sobrefoi já inteirado no começo; daí só mais aumentava" (ROSA, 2006, p. 48). Debaixo de calor escaldante, muitos morreram e a falta de suprimentos se tornou patente. O grupo então abandona a ideia da travessia. Saídos quase mortos do Sussuarão, os jagunços se encontravam famintos e acabaram incorrendo num ato de canibalismo.

Medeiro Vaz, já enfraquecido por conta da doença, concorda que Riobaldo saia a procura do grupo de Sô Candelário para juntar forças. Ao encontrar com João Goanhá, este avisa a Tatarana que os grandes chefes não

poderiam ajudar: Sô Candelário havia morrido em tiroteio; Alípio estava preso; e Titão Passos tinha fugido para a Bahia. Sendo assim, Riobaldo tenta retornar para o grupo de Medeiro Vaz, mas uma série de infortúnios o mantêm longe. Por fim, ao se juntar novamente ao bando, Medeiro Vaz já estava morrendo e o clima no acampamento já se mostrava fúnebre. Antes do suspiro final, Medeiro Vaz se preocupa em saber quem será o chefe: ele olha para Riobaldo, porém não consegue nomeá-lo. A morte chegara antes.

Mesmo Diadorim afirmando que Tatarana deveria encabeçar a chefia, este acaba negando: "Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens..." (ROSA, 2006, p. 81). Depois de grande discussão, Marcelino Pampa é nomeado o novo líder dos jagunços. Todavia, o destino age e, numa noite, acabam por receber uma notícia: tratava-se de Zé Bebelo que, retornando de seu exílio, ajudaria a vingar a morte de Joca Ramiro. Marcelino Pampa abre mão da liderança para Zé Bebelo comandar.

O grupo então perambulou pelo sertão e teve a chance de vivenciar grandes peripécias. Vagaram por muitos lugares, até Riobaldo perceber que Zé Bebelo havia perdido o rumo. Nesse contexto, Zé Bebelo encontrava-se numa situação de descrédito de acordo com Riobaldo. Perdidos, os jagunços custavam a achar seu caminho para fazer cumprir sua vingança contra Hermógenes, tido como pactário do demônio. Chegaram até às terras de seo Habão, fazendeiro ganancioso que os recebeu. Na Coruja, Riobaldo diz:

E ali, redizendo o que foi meu primeiro pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis. Ali eu não devia nunca de ter me vindo; lá eu não devia de ter ficado. (ROSA, 2006, p. 401).

Perto dali, localizavam-se duas veredas sem exuberância nenhuma. Uma, de "aguinha chorada" e com os buritís presos; a segunda, com um córrego parado, de uma "água sem cor por sobre o barro preto". Assim, "[...] alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido [...] Elas tinham um nome conjunto - que eram as Veredas-Mortas." (ROSA, 2006, p. 401). No meio delas, "[...] para a gente dividir de ir

lá, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos."(ROSA, 2006, p. 401).

Será, portanto, em meio a esse cenário, no entroncamento das passagens das Veredas-Mortas, que Riobaldo ruma, à noite, até a encruzilhada, com o objetivo de enfrentar o mal maior. Num turbilhão de pensamentos entre a existência de Deus e do Diabo, da necessidade de matar Hemógenes e recuperar a honra de Joca Ramiro, Tatarana se manteve firme mesmo conjurando a presença do demo. Apesar do Diabo não ter aparecido, Riobaldo sabia que ele o havia escutado. Como num estalar, Riobaldo toma seu caminho de volta, na madrugada, e bebe a água do burití como para selar seu novo destino, sentindo "[...] friôr de dentro e de fora [...] Nunca em minha vida eu tinha sentido a solidão duma friagem assim" (ROSA, 2006, p. 423)

Diadoriom o estranha e ele passa a dar ordens e até mesmo contesta as decisões erradas de Zé Bebelo. Os cavalos do bando mostravam comportamento estranho ao chegarem perto de Riobaldo que dava sua palavra de ordem para acalmar os animais. Ele até mesmo ganha o cavalo branco de são Habão, dono das terras em que o grupo se encontrava. O animal foi capaz de perceber ligeiramente a mudança de personalidade de Riobaldo. Foi então que o grupo de João Goanhá se junta ao de Zé Bebelo e Riobaldo, num rompante, pergunta quem será o novo chefe. Ele acaba matando dois jagunços - Rasga-em-Baixo e seu irmão - que ousaram enfrentá-lo. Riobaldo, que certamente não é mais Riobaldo, torna-se chefe do grupo sob o nome de Urutú-Branco.

Uma nova viagem começava sob seu comando com um único objetivo: matar os "judas" assassinos. Riobaldo/Urutú-Branco consegue atravessar o Liso do Sussuarão, liderando seu bando. Antes de atravessar a região árida, ele avista uma coruja. O Urutú-Branco guerreia com o grupo de Hermógenes e consegue vitória às custas da morte de muitos de seus companheiros. Ao assistir à morte de Diadorim e tendo terminado a guerra, o Urutú-Branco abandona a vida de jagunço e ruma novamente para as

Veredas-Mortas. Perto de alcançar o seu destino, descobre que o lugar se chama, na verdade, Veredas-Altas. A personagem acaba por cair doente, apresentando episódios delirantes. Depois de um longo período de convalescença, Riobaldo torna-se herdeiro das terras de seu padrinho e empreende a busca, por meio da narração, para compreender-se a si mesmo.

3 O PACTO NAS VEREDAS

É evidente que o ser humano, ao longo de sua evolução civilizatória, sempre estabeleceu uma relação íntima com as paisagens em que este se inseria, revelando, em certa medida, uma interação que ultrapassa o plano pragmático de moradia e cultura alimentar. De acordo com Ferreira (1990, p. 1), essas relações, além de abarcarem os aspectos considerados biofísicos, também envolvem as dimensões psíquica, mística, espiritual e estética do homem e do espaço em que ele se encontra.

Mais íntima e individualmente, cada ser humano constrói, seleciona as paisagens que envolvem sua própria história de vida, numa revelação de símbolos que encerram em si as atitudes, percepções, os sonhos e sentimentos únicos, singulares, relativos às suas vivências. Estes símbolos atribuídos às paisagens vividas dizem respeito às maneiras de compreender a integridade e complexidade das experiências, dos ritmos das relações existenciais com o mundo vivido [...] (FERREIRA, 1990, p. 1-2).

Dessa forma, conseguimos entender que a encruzilhada em *Grande sertão*: *veredas* adquire valor na medida em que ela não é um mero lugar por onde Riobaldo passa, mas é um espaço dotado de sentido simbólico na trajetória da personagem. Lá, onde ele sente em seu íntimo o temor e sabe intuitivamente que ali não deveria ter permanecido, será o local em que ele acredita ter firmado pacto com forças sobrenaturais para conseguir cumprir sua missão.

Percebe-se a utilização de uma simbologia enraizada em nosso imaginário para ambientar o *topos* da morte simbólica de Riobaldo. Será, portanto, na conacruz dos caminhos que a personagem buscará a reorientação do espaço, do tempo e da sua relação consigo mesmo, já que será a partir do ritual do pacto que a personagem irá reconfigurar a rota a ser tomada e o tempo a ser despendido para a execução da vingança, não mais como jagunço do grupo, porém, como chefe do bando. Além do mais, ele busca no centro das passagens, a comunicação com o outro mundo, na esfera do supra-humano, para a revelação e a união com poderes que lhe ajudariam na empreitada, uma vez que como simples jagunço ele não havia alcançado.

Vale ainda ressaltar as figuras da coruja e do cavalo nesse episódio. Ambos os animais estão ligados à imagética da morte. A coruja - no romance trata-se de lugar contíguo às Veredas-Mortas - é um animal ligado ao elemento ctoniano e "guardiã da morada obscura da terra". Para os astecas, ela é o animal simbólico do deus do inferno e está associada ao elemento noturno. Ademais, para as etnias indoamericanas, a coruja é a representação direta da divindade da morte e a guardiã dos cemitérios. (CHEVALIER, 1994, p. 293). Já o cavalo é uma "[...] cratofania infernal, uma manifestação da morte análoga à ceifeira no folclore mundial." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 205). Pressagiadores da morte, são em sua maioria negros, embora possam assumir a cor branca alvacentas aproximando-se da imagem fantasmagórica do cadáver. É preciso relembrar que os cavalos do bando sentiram a mudança de Riobaldo, o qual acaba ganhando o cavalo branco de Seo Habão, já que o animal passa a lhe obedecer.

Entretanto, apesar da encruzilhada estar ligada aos mistérios do mundo, o quaternário que ela representa no momento do pacto não está associado ao elemento ascensional, mas justamente a seu valor contrário. Riobaldo busca a aliança demoníaca e não a união divina como força motriz. Ele busca a morte simbólica e não a transcendência para empreender o seu caminho. Nesse aspecto, é interessante observar como o espaço da encruzilhada se posiciona como heterotopia ao considerarmos sua relação

com a região do Liso do Sussuarão, uma vez que este era impenetrável e “não concedia passagem aos vivos”.

Para Michel Foucault (2009, p. 413) não vivemos em um espaço homogêneo, mas num espaço que se mostra carregado de qualidades que atribuímos de acordo com nossas vivências. Assim, a heterotopia seria o espaço heterogêneo, que se constitui como posicionamentos definido e irreduzível, capaz de se contrapor a outros posicionamentos reais, contestando-os e subvertendo-os. Trata-se, pois, do espaço que suspende a neutralidade da ordem vigente. Em outras palavras, um corte no espaço e tempo da realidade concreta.

Assim, Foucault (2009, p. 416-21) traça alguns princípios que ajudariam a dimensionar como a heterotopia funciona e como ela se constitui: 1- as heterotopias poderiam ser classificadas como de crise ou de desvio; 2- cada heterotopia tem um funcionamento específico, podendo ser alterado no curso do tempo; 3- ela permite a possibilidade de justaposição de posicionamentos incompatíveis entre si; 4- o espaço heterotópico apresenta um sistema de abertura e fechamento que o torna isolado e impenetrável; e, por fim, 5- ela se desenvolve em pólos extremos, ora criando um espaço que denuncia o ilusório da realidade, ora compensando a desorganização do mundo. É importante apontar que Foucault (2009, p. 416) explica a enorme variedade das heterotopias, sendo impossível encontrar uma que seja absolutamente universal

Tendo isso em mente, é relevante ressaltar que o grupo ao qual Tatarana pertencia tentou por duas vezes atravessar o Liso do Sussuarão, sendo bem-sucedido somente na segunda, após a transformação de Riobaldo em Urutú-Branco pela passagem das Veredas-Mortas. No início do romance, Riobaldo relata ao seu interlocutor que o Liso não oferecia passagem aos vivos, era um descampado do inferno. Ora, somente quem tivesse conhecido a morte, experimentado de perto o que o inferno oferece, poderia ser digno de por ali passar. Foi através do ritual com o Diabo que Urutú-Branco se torna capaz de acessar o espaço que, antes de mais nada, demandava a

"purificação". Trata-se, portanto, de uma passagem mística, que após o ritual iniciático, abre a possibilidade para a transposição do deserto inacessível. Assim, as Veredas-Mortas funcionam como sistema de abertura e fechamento para a impenetrabilidade do Liso do Sussuarão.

Nesse aspecto, faz-se ainda importante frisar que as Veredas-Mortas e o Liso do Sussuarão, regiões geográfica e biofisicamente apartadas³, isoladas e impenetráveis ao humano comum, podem ser justapostas. Isso porque ambas se apresentam como heterotopias, espaço em que as normas da realidade são extintas. Sendo pertencentes a outra dinâmica, a ordem que rege o mundo real não é a mesma para esses dois ambientes deslocados territorial e temporalmente e que se ligam por um aspecto em comum, a morte. Uma vez já iniciado nos mistérios do mundo, Riobaldo, ao adentrar o Liso, é precedido por seu psicopompo, a coruja, guardiã dos cemitérios.

Por fim, mas não menos importante, o jogo dos nomes é essencial para se compreender o que a encruzilhada representa na trajetória da personagem. Para Michel Certeau (1998),

Nos espaços brutalmente iluminados por uma razão estranha, os nomes próprios cavam reservas de significações escondidas e familiares. Eles "fazem sentido": noutras palavras, impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário dando-lhe sentidos (ou direções) até então imprevisíveis. Esses nomes criam um não-lugar nos lugares: mudam-nos em passagens. (CERTEAU, 1998, p. 184).

Após a guerra e a morte de Diadorim, Riobaldo fica desnordeado, despede-se do bando para retornar ao lugar de origem: "Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de

³Como dito, o Liso do Sussuarão se caracterizava como região desértica e infértil enquanto as veredas são territórios abundantes em água, onde se pode encontrar o burití, espécie de plameira.

volta." (ROSA, 2006, p. 600). Foi no meio do caminho que ele descobre que o lugar onde seu pacto fora realizado, na verdade, chamava-se Veredas-Altas. Nesse momento, a personagem adoece e começa a delirar, acordando muito tempo depois.

A mudança do nome é importante na medida em que a troca imagética entre a "morte" e a "altura", mobiliza significados outros que, nesse contexto, opõem-se. A morte, associada ao valor contrário de vida, está intimamente ligada à força motriz demoníaca. No entanto, com a mudança de nome, *otopos* de transformação de Riobaldo fica associado ao elemento ascensional, quase da ordem do sagrado. Dessa forma, abre-se a chance para que o elemento divino se expanda em meio à simbologia descensional do mal. Assim, a encruzilhada, por sua vez, consegue congrega tanto o mal quanto o bem, reforçando seu poder de amalgama ao conjugar os contrários na figura do uno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Walnice Galvão (1972) em seu estudo *As formas do falso* já havia chamado a atenção para a questão da junção dos contrários em *Grande sertão: veredas*. Seu intuito era "[...] descobrir onde radica a ambiguidade e como está ela construída, ou seja, em que níveis da composição literária se detecta essa ambiguidade instauradora." (GALVÃO, 1972, p. 12).

A ambiguidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes vivenciando-os o sujeito alternadamente sem que a tensão entre eles engredre o novo, não se pode falar em contradição, mas apenas em ambiguidade.

Assim, Riobaldo não nega nenhum dos polos, mas transita em ambos, mostrando-nos que sua constituição abarca o duplo. Será na encruzilhada, espaço que congrega o bem e o mal, o uno da esfera divina e os mistérios do

mundo concreto, a morte e a transcendência, o ascensional e o descensional, que ele se constituirá duplamente – Riobaldo/Urutú-Branco – para dar cabo de sua vingança. Impulsionado no primeiro momento pela força da morte encarnada na figura do demo, ele descobre, após terminar sua tarefa, que o lugar de sua transformação poderia comportar o valor positivo da vida e do sagrado já que o nome – Veredas-Altas - poderia ser relacionado à simbologia da altura e, por conseguinte, estar ligado ao campo do inefável.

Destarte, o jogo simbólico semântico da encruzilhada seria o sinal para o fato de que Riobaldo havia negociado com Deus e não com o Diabo? Desabafando com o amigo, C. Quelemém, Tatarana pergunta se ele havia vendido a sua alma, tornando-se pactário. Ao que o amigo responde: "Tem cisma não. Pensa para adiante. Comprar ou vender, às vezes são as ações que são as quase iguais..." (ROSA, 2006, p. 607). Dessa forma, não existe a supremacia do Bem ou do Mal, da verticalidade ou da profundidade, pois o centro da encruzilhada comporta a ambiguidade, tornando o múltiplo em uno, assim como Riobaldo também é capaz de unificar ambivalência. O que lhe resta somente, portanto, é a sua própria travessia ambígua na concreção dos caminhos.

REFERÊNCIAS:

ARIËS, P. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972. (Coleção Terra Brasilis).

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CREUSOT, C. *La face cachée des nombres*. Paris: Dervy-Livres, 1977. (Collection "Les connaissances supra-normales").

FERREIRA, S.T.de L. *A percepção geográfica dos Gerais no "Grande sertão: veredas"*. 1990. f. 201. (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Unesp de Rio Claro.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manuel Bassos da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos & Escritos III).

GALVÃO, W. N. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

A VERDADE EM AUGUSTO MATRAGA

Raquel de Castro dos Santos¹

INTRODUÇÃO

O conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, do livro *Sagarana*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, apresenta uma personagem principal que se revela ao longo da narrativa como alguém que possui uma dualidade íntima e revela personalidades diferentes em diferentes situações. O velamento é o próprio desvelamento porque se vela e desvela por ser quem é. Por tal, o caminho de Augusto Matraga é o da verdade. Não se pode fugir ao que se é, mas sim ser verdade de si.

Desocultar o que se oculta. Trazer à superfície o se que encontra na profundidade. Apesar da aparente dicotomia, os movimentos contrários (velar-desvelar) ocorrem harmonicamente, ser; “é neste movimento complexo de encobrimento, ocultação, esquecimento e latência que se edifica a experiência originária e radical que os gregos chamam, com toda propriedade, de *a-leth-eia*: descobrimento, revelação, desocultação, patência”. (CARNEIRO LEÃO, 2002. p. 74). Não são instâncias díspares, mas, unificadoras do ser, linguagem, memória e verdade. A presença de uma cala e fala a ausência da outra. Quando advém o desvelamento, surge o descobrimento, um achado, um encontro. É o que simboliza, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a frase “cada um tem a sua hora e a sua vez, você há de ter a sua” (ROSA, 2001, p. 380).

¹ Doutora - <http://lattes.cnpq.br/7646617110016309>. E-mail: raquelcastrosantos@gmail.com

1 O DESVELAMENTO

Augusto Matraga, “Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto...” (ROSA, 2001, p. 363). Logo ao início da narrativa, Augusto, em meio ao leilão, arremata a Tomázia, também conhecida como Sariema e enamorada por um capiau chamado Tião, que deu o primeiro lance para levá-la consigo. No entanto, a caminho da casa do Beco do Sem-Ceroula, Augusto ao olhar Sariema, diz:

— Que é?!... Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca! E está que é só osso, peixe cozido sem tempero... Capim p’ra mim, com uma sombração dessas!... Vá-se embora, frango-d’água! Some daqui!

E, empurrando a rapariga, que abriu a chorar o choro mais sentido da sua vida, Nhô Augusto desceu a ladeira que a gente tinha de descer quase correndo, porque era só cristal e pedra solta (ROSA, 2001, p. 373).

Augusto não mediu esforços para arrematar Sariema no leilão, mas, após já ter logrado, não encontra resistência alguma para desfazer-se da mulher adquirida. O ímpeto de ver um objetivo alcançado, sem medir consequências, o levar a praticar atos tempestivos.

Sua esposa, Dionóra, manda-lhe um recado para que Augusto volte para casa uma vez que precisam partir, sair daquele lugar. No entanto, ele não atende ao pedido. Assim, renegada, a caminho de Morro Azul, Dionora encontra Ovídio, seu amor, no brechão do Bagre. Com ele partem ela e a filha. Abandonam Augusto.

Quim Recadeiro, que estava com a esposa e a filha dele quando resolveram partir com Ovídio, relata o ocorrido a Augusto. Ainda, quatro capangas de Matraga resolveram passar à fazenda do Major Consilva. Assim,

Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir, e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro. Demais, quando um tem que pagar o gasto, desembesta até ao fim. E, desse jeito, achou que não era hora para ponderados pensamentos (ROSA, 2001, p. 373).

Duplamente traído, Matraga resolve matar Ovídio, e a esposa deixa para depois, porque primeiro, quer tirar satisfação na chácara do Major. Ao chegar na chácara de Major Consilva, Matraga é surpreendido pelos capangas, quando se aproximava e tentava travar conversa com Consilva. Major ordena que levem Matraga para longe de suas terras, marquem Matraga como um gado seu e matem-no.

Os capangas só não conseguem matar Matraga, porque quando já iam matá-lo, após uma surra tremenda, Matraga se atira em um barranco. Pensando que Matraga estivesse morto, não descem para procurá-lo e abandonam o corpo. Lá, Matraga é encontrado pelo preto que, com a ajuda da mulher, carrega Matraga para a casa do casal e cuidam dele até a pronta recuperação.

“A hora e a vez de Augusto Matraga” vai delineando-se paulatinamente. É sob os cuidados de “mãe preta Quitéria” e “pai preto Serapião” que Matraga melhora. No entanto, sua situação não é uma das melhores. Assim,

Deitado na esteira, no meio de molambos, no canto escuro da choça de chão de terra, Nhô Augusto, dias depois, quando voltou a ter noção das coisas, viu que tinha as pernas metidas em toscas talas de taboca e acomodadas em regos de telhas, porque a esquerda estava partida em dois lugares, e a direita num só, mas com ferida aberta. As moscas esvoaçavam e pousavam, e o corpo todo lhe doía, com costelas também partidas, e mais um braço, e um sofrimento de machucaduras e cortes, e a queimadura da marca de ferro, como se o pobre corpo tivesse ficado imenso (ROSA, 2001, p. 377).

Antes desejoso de morrer, agora Matraga já considera que é melhor viver. E, em meio à situação ruim que o rodeia, o padre, após uma visita, lhe diz: “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, 2001, p. 380). Essa frase do padre será recorrente para Matraga.

E de ter conhecimento de que possui uma hora e uma vez, Matraga opõe-se a figura de outrora, agora imerso na religiosidade. A devoção de Matraga infunde-lhe novo ânimo. Nesse caminhar entre Augusto anterior e o posterior, a ambivalência é notória:

— Eu vou p'ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de cegar...P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!... E os negros aplaudiram, e a turminha pegou o passo, a caminho do sertão. Mas todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo; e compreender deixaram para depois (ROSA, 2001, p. 381-382).

Matraga deambula. À procura de seu caminho, vai vivendo seus dias:

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

Também, não fumava mais, não bebia, não olhava para o bom-parecer das mulheres, não falava junto em discussão. Só o que ele não podia era se lembrar da sua vergonha; mas, ali, naquela biboca perdida, fim-de-mundo, cada dia que descia ajudava a esquecer (ROSA, 2001, p. 382-383).

Ao encontrar Tião da Thereza, Matraga nem que saber do ocorrido com os tão conhecidos anteriores; que sua ex-esposa continua com Ovídio, que sua filha perdeu-se na vida, que seu Major Consilva comprou duas fazendas de Matraga e manda em Murici, que Quim morreu com vinte balas no corpo. Mostrar-se outro e diferente é o que Matraga deseja.

O eclodir daquilo que cada um é está presente naquilo que não é, pois, a possibilidade de ser permeia o não-ser. Ao início já vem dito: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves.” (ROSA, 2001, p. 363). No deambular entre ser e não-ser, Matraga não é nada, pois ao ser e não-ser não pode apresentar-se sempre o mesmo. No entanto, ele é o que é.

Em um mundo de revés, Matraga caminha à procura de si. Cada um possui sua alcunha, resta saber qual é. Matraga à espera de seu dia, do desvelo articula-se em ocultação e desocultação. A antítese de si não pode ser Matraga, pois o ser não anula o não-ser, nem vice-versa. Esses são confluências de um mostrar-se não unificado. Mas, de um ser único. Matraga é o emblema de revelação, já que em si ele carrega o ser e o não-ser de modo conflitante. O conflito entre o Matraga de antes à descida do barranco e o

Matraga da pós-descida confluem para delinear quem é Matraga. Assim, sente um lampejo de pena de si:

— Tem horas em que fico pensando que, ao menos por honrar o Quim, que morreu por minha causa, eu tinha ordem de fazer alguma vantagem... Mas eu tenho medo... Já sei como é que o inferno é, mãe Quitéria... Podia ir procurar a coitadinha da minha filha, que talvez esteja sofrendo, precisando de mim... mas eu sei que isso não é eito meu, não é não. Tenho é de ficar pegando minhas culpas, penando aqui mesmo, no sozinho. Já fiz penitência estes anos todos, e não posso ter prejuízo deles! Se eu quisesse desperdiçar essa penitência feita, ficava sem uma coisa e sem outra... Sou um desgraçado, mãe Quitéria, mas o meu dia há-de cegar!... A minha vez...

Conflitante, ser Matraga é ser si mesmo, é ser dual e conflitante, carregando consigo o que lhe é próprio. O que lhe pertence não pode ser encaminhado a outro, já que

Para os relacionamentos criadores, i. e, para as relações originárias de ser e realizar-se, ocorre precisamente o contrário (de nemo dat, ‘quod non habet’: ‘ninguém dá o que não tem’) ‘nemo dare potest, quod habet’: ‘ninguém pode dar o que tem’. Pois, se desse o que tem não daria e sim tiraria do outro a possibilidade de ser outro e, com isso, qualquer condição tanto de receber como de receber nada. Pois é o nosso próprio ser que constitui tal possibilidade (CARNEIRO LEÃO, 2002, p. 79).

A chegada dos valentões do bando de Joãozinho Bem-Bem não afugentou Matraga, mas o incitou a convidá-los a comer em sua casa enquanto durar a estadia do bando na cidade. Joãozinho alimentado, ao partir, na manhã seguinte, ainda convida Matraga para juntar-se a seu bando. Apesar de não aceitar o convite de Joãozinho, Matraga se inclina a aceitar a proposta: “O convite de seu Joãozinho Bem-Bem, isso, tinha de dizer, é que era cachaça em copo grande! Ah, que vontade de aceitar e ir também...” (ROSA, 2001, p. 397). No entanto, Matraga fica decidido a não ir com o bando.

Matraga decide partir de sua casa e não deixa de ir montado em um jumento, apesar da relutância em levá-lo consigo, como bem lhe diz mãe

Quitéria, é “um jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus”. Encontra Joãozinho Bem-Bem, que caminhava rumo a Bahia, em uma fazenda. Nesta, Joãozinho estava com um serviço a fazer. Queria vingar-se de uma família.

Mas Matraga, em desacordo com Joãozinho Bem-Bem, por não aceitar que a família do matador pagasse pelo mal cometido, o repreende e os dois travam uma peleja, que se tornaria mortal para ambos.

O encobrimento de Matraga é descoberto com a sua morte no duelo com Joãozinho Bem-Bem. O intento de Matraga mostrar-se outro não pode ser totalmente desvinculado por sua morte, pois morreu em defesa da família, por princípio. Sua atitude é enaltecida pelo pai do matador que lhe inflama: “Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim... P’ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus?!”(ROSA, 2001, p. 412) Já a questão do Matraga anterior é latente, posto que é comparado a um demônio na peleja:

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos.

— Ô gostosura de fim-de-mundo!...

Vemos, então, que o “Matraga” é Matraga, é algo guardado que se deixa revelar em determinada situação. É nada. É Esteves. Matraga oferta aquilo que não possui, sua morte. Chegou a sua vez:

Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento.

Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrado, sumido:

— Põe a benção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com Dionóra que está tudo em ordem!

Depois morreu. (ROSA, 2001, p. 413)

A morte de Augusto Esteves é o ápice da vivência, revelação, descobrimento, desvelo dele. A vigência desobstrui a latência e instaura-se. O verdadeiro é o achado, “já não traz consigo apenas o seu contrário; o

ocultamento, é o que já se livrou de uma total latência” (CARNEIRO LEÃO, 2002, p. 74).

Assim, o verdadeiro Matraga é o Matraga desvelado, desoculto, eminente. Ainda, segundo Carneiro Leão, “a verdade realiza sempre um já não estar oculto, diz um já não estar mais encoberto, é um já não ter mais véus e vendagens.” (ROSA, 2001, p. 75). Matraga sem vendas, desvendado. Apesar da aparente disparidade, ser e não-ser, necessariamente, não são oposições, “a verdade abrange a totalidade do real e o universo das realizações, atingindo a própria realidade como tal, em sua dinâmica de dar-se na medida e enquanto se recusa e atrai” (ROSA, 2001, p. 76).

O extraordinário habita a verdade por não pertencer à dinâmica de certo e errado. Matraga é Matraga, e por tal é Matraga. Independente do modo como se apresente, Matraga não deixa de ser ele, Matraga. A noção de certo ou errado, possivelmente presente na articulação entre o Matraga de antes da descida do barranco e a de depois, não chega a nulificar a instauração da verdade. A dicotomia não integra a verdade. Ser e não-ser não são paradoxos. Matraga, ao não-ser, é ele. Ao ser ele, Matraga, não é outro. E, por ser inabitual, a verdade é presença extraordinária. Sua presença se apresenta extraordinariamente, percebida diferente. Não é indiferente. O resgate do *thaumátzein* grego para o extraordinário evidencia a abertura existente.

A verdade, portanto, não pode ser um método objetivo ou subjetivo. Descartes adequa a percepção à verdade, e assim ao sujeito. É o que menciona o seguinte trecho:

É certo, porém, que jamais viremos a tomar o falso pelo verdadeiro se dermos assentimento somente àquilo que percebemos clara e distintamente. Digo que é certo porque, como Deus não é enganador, a faculdade de perceber que nos deu não pode tender ao falso, nem tampouco a faculdade de assentir, quando se estende somente àquilo que é percebido claramente. E, ainda que de maneira alguma o provássemos, isso está de tal sorte impresso pela natureza nos ânimos de todos [nós] que, todas as vezes que percebemos algo claramente, lhe damos espontaneamente o nosso assentimento e de nenhum modo podemos duvidar que não seja verdadeiro (DESCARTES, 2002, p. 59).

Heidegger em “A superação da metafísica” (HEIDEGGER, 2001, p. 61-86) aponta que a verdade para Descartes está impregnada de metafísica. É o que comprova o fragmento a seguir:

Em todas as *cogitationes*, o *ego cogito* é para Descartes o que já se apresenta pro-posto e im-posto, sendo o vigente, o inquestionável, o indubitável, o que, cada vez, já está no saber, o certo e sabido em sentido próprio, o previamente consolidado, o que põe tudo em referência a *si* deste modo se *contra*-põe a todo outro.

Ao objeto pertence tanto o teor de consistência (o *quid*) do que se contrapõe (*essentia-possibilitas*) como a posição do que se opõe (*existentia*) O objeto constitui a unidade de persistência dessa consistência. Em sua insistência, a consistência refere-se essencialmente ao pôr da re-presentação como uma posse asseguradora que põe algo diante de si, que pro-põe. O objeto originário é a objetividade em si mesma. A objetividade originária é o “eu penso”, no sentido do “eu percebo”, que já se apresenta e já se apresentou, é *subiectum*. Na ordem da gênese transcendental do objeto, o sujeito é o primeiro objeto da re-presentação ontológica.

Ergo cogito é cogito: me cogitare (HEIDEGGER, 2001, p. 64).

A verdade metafísica não considera a ambivalência contida em *alétheia*. O dizer e não dizer, velar e revelar, encobrir e desencobrir. Ao ponderar que a verdade é um contínuo intransponível, sua reta atinge um alvo vigente por imposição. A representação, por sinal, proposição, é um simulacro da verdade. Vai de uma percepção a um objeto sem apresentar a dinâmica incutida por *alétheia*.

Augusto Matraga não é uma representação de sujeito, mas, sim, está condizente com *alétheia*. A verdade assinalada em Matraga não aparece como uma faculdade apreendida e inerente a ele, não é uma formulação acabada e inamovível, Matraga revela-se à medida que se mostra. Desse modo, não é uma personagem formada e acabada. Desde o início ao fim da narrativa, Matraga pratica e sofre ações revelando-se sem apresentar qualquer determinação indutória de ser o bem ou o mal, até quando quer apresentar-se como um homem santo, como assinala a própria frase do conto: “Matraga não é Matraga, não é nada”(ROSA, 2001, 363).

A passagem vivencial encoberta de Nhô Augusto tem seu ápice no momento de incandescência, “iluminar é conduzir algo para o livre, é conceder vigência” (ROSA, 2001, 244), ao duelar com Joãozinho Bem-Bem, em plenitude na morte. A imanência do regrado não predispõe a abertura à vida. Contrariamente ao seu descobrimento, a tentativa de esquecer de Matraga é uma forma de “manter-se encoberto” (ROSA, 2001, 233):

E assim nesse parado Nhô Augusto foi indo muito tempo, se acostumando com os novos sofrimentos, mais meses. Mas sempre saía para servir aos outros, quando precisavam, ajudava a carregar defuntos, visitava e assistia gente doente, e fazia tudo com uma tristeza bondosa a mais não ser (ROSA, 2001, 387).

Matraga, em via do esquecimento, queria encobrir-se. Tornar-se outro poderia ser um modo de esquecer o antigo. Sobre esquecer, Carneiro Leão menciona o seguinte:

Esquecer é um acontecimento ontológico em que o homem se realiza, na medida em que os descobrimentos e revelações lhe encobrem sua própria realização. Isto significa: o homem também se vela para si mesmo sempre que consegue revelar-se num empenho de ser e desempenho de não ser. Para realizar-se, o homem tem tanto de esquecer como de recordar (CARNEIRO LEÃO, 2002, p. 74).

Na dinâmica do esquecimento, o velamento também é revelação. Ao ser Matraga, não se quer dizer que ele deva ser sempre o mesmo. Assim, o esquecer de Matraga correlaciona-se à dinâmica da verdade.

A apreensão da escuta provoca o esclarecimento. Este é a possibilidade manifestada e presentificada de um velamento desvelado. Ao instaurar-se na dinâmica do que se mostra, o oculto vela para desocultar-se em momento oportuno, de escuta, de incandescência, como na mencionada passagem reiterada do conto “São Marcos”:

E agora? Como chegar até à estrada? Quem sabe: se eu gritar, talvez alguém que escute, por milagre que seja. Grito. Grito. Nada. Que posso? Nada. E daí? Por mim mesmo, não sou homem para acertar com o rumo. Tomo fôlego. Rezo. Me enfezo. Lembro-me de “Quem-Será”. E então?!

“para esquerda fui contigo

Coração soube escolher.”

Nesse desocultar Matraga se mostra frente ao duelo com Joãozinho Bem-Bem. O desoculto emerge e traz consigo a claridade. Assim, Matraga é Matraga e é nada. O desocultar não é uma pré-figuração do que seja a verdade ou uma unidade de valor do conceito de verdade. Em “La doctrina de Platón acerca de la verdad” (“A doutrina de Platão sobre a verdade”), Heidegger, ao relacionar a alegoria da caverna ao invólucro da verdade para Platão, expõe o seguinte:

La verdad como desocultación, no es más el rasgo fundamental del ser mismo, sino que, por haber ella devenido justeza bajo la sujeción de la idea, es, desde esse momento, la característica del conocimiento del ente.

A partir de allí, hay ya una tendencia a la ‘verdad’ en el sentido de la justeza del mirar y de la posición de la mirada, siendo desde entonces decisiva para todas las posturas fundamentales con referencia al ente, la obtención de la recta visión de las ideas. La reflexión sobre la *paideía* y la mutación de la esencia de la *alétheia* se corresponden como se ve en la misma historia del tránsito de morada en morada, expuesta en la alegoría de la caverna.

[...] La historia que narra la alegoría de la caverna proporciona una visión de lo que ahora y en lo futuro será lo que propiamente acontece en la historia de lo humano acuñado por Occidente, o sea que el hombre piensa en el sentido de la esencia de la verdad, como justeza del pensamiento, todo ente de conformidad con las ‘ideas’, y estima toda efectividad conforme a los ‘valores’. Determinar qué ideas y qué valores son asentados no es solo y primordialmente decisivo sino que en general lo real es pensado conforme a las ‘ideas’ y el ‘mundo’ sopesado según los ‘valores’ (HEIDEGGER, s/p)².

Por certo, Matraga, com sua hora e sua vez, ultrapassa qualquer taxação de valor e formulação de protótipo acerca da verdade. Matraga não é

² HEIDEGGER, Martin. “La doctrina de Platón acerca de la verdad”. Disponível em <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/platon.htm> Acesso em 17/01/2007.

uma personagem regida pela indução metafísica. Não está envolto pelo invólucro do sujeito. Dá-se transgredindo os valores que lhe são impostos ao longo do conto. Não é uma personagem de representação do bem ou do mal, é antes, sim, uma personagem imbuída pelos designios da verdade. Tampouco aparece como representante de uma ideia ou um dogma que quer ser exposto na narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNEIRO LEÃO, Emanuel. A experiência grega da verdade. In: *Revista Tempo Brasileiro*. N. 150, julho-setembro. 2002.

DESCARTES, René. *Princípios de filosofia*. Trad. Guido Antônio de Almeida et alli. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *La doctrina de Platón acerca de la verdad*. Disponível em <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/platon.htm> Acesso em 17/01/2007.

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

DIADORIM E O MITO DA DONZELA-GUERREIRA: UMA LEITURA DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Gicele Geneale Santos de Lima¹

Maria do Socorro Pereira de Almeida²

INTRODUÇÃO

A obra *Grande Sertão: Veredas*, de autoria de João Guimarães Rosa, foi publicada em 1956. É narrada pelo personagem e ex jagunço Riobaldo, que relata a um visitante desconhecido, as aventuras vividas como jagunço nos sertões dos Gerais. Riobaldo tem um companheiro de luta pelo qual nutre um sentimento que julga inapropriado por imaginar que se trata de amar outro homem.

Tal homem chama-se Reinaldo, mas depois confessa para Riobaldo que o nome verdadeiro é Diadorim. No entanto, o nome de registro era Maria Deodorina, filha de Joca Ramiro, proprietário de terras e chefe do bando de jagunços que luta contra uma possível invasão do sertão pela polícia e que depois vem a ser assassinado por um dos seus homens de confiança.

Diadorim se transveste como jagunço para percorrer junto ao bando de seu pai, os sertões mineiros. Com a morte de Joca Ramiro, Diadorim mantém seu disfarce como Reinaldo para buscar justiça em nome do pai. A vingança tornou-se o elemento motriz para a vida da personagem, subjugando o sentimento afetivo que sente por Riobaldo.

O ato de transvestir-se, guerrear em nome do pai, negar sua identidade feminina e dedicar-se pela causa do pai, abdicando de experienciar o amor,

¹ Graduada em Letras pela UFRPE, professora da rde particular de ensino, geneale.gslima@gmail.com

² Doutora em Literatura e Cultura, professora adjunta III da UFRPE/UAST socorroliteratura@hotmail.com

são características do arquétipo mitológico da donzela guerreira. O mito da donzela que luta tem origem nas narrativas populares há séculos e encontra uma maneira de sobreviver e se renovar dentro da literatura.

Com base nos fundamentos relacionados ao mito da donzela guerreira, este estudo visa observar como ocorre a resistência e a possível ruptura dos valores patriarcais, a inversão de papéis e como isso influi na vida e na percepção da figura feminina, relacionando características da Diadorim a princípios do arquétipo mitológico da donzela guerreira.

Para o desdobramento da pesquisa em que analisaremos os trechos relacionando Diadorim ao mito da donzela guerreira, nos embasamos em estudos de alguns teóricos como Walnice Galvão (1998), Adair Neitzel (2004) também buscamos outros estudos da literatura bem como em pesquisadores de outras áreas que se fizeram importantes para o trabalho.

1 DUAS PALAVRAS SOBRE O MITO

Muito se fala sobre mito, porém há todo um mistério que envolve esse fenômeno. Por mais que se pesquise sobre esse assunto, fica cada vez mais difícil dar uma definição para esse termo. O mito é instrumento de discussão e estudo de vários pesquisadores, mas até agora não existe nada que o defina completamente, ele é tão complexo e misterioso quanto a nossa existência, pois é a partir de mistérios como a vida e a morte que ele nasce para cada um individual ou coletivamente.

O mitólogo romeno Mircea Eliade (1972) defende que é impossível definir um conceito para mito que seja acessível para os não especialistas e também aprovado pelos estudiosos. O conceito considerado mais próximo do democrático, sustentado por ele, é que o mito:

[...] relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1972)

Dessa forma, vemos que o mito é tido como o relato de eventos, experiências e ocorrências que justifiquem – misticamente – a origem de algo ou de alguma coisa ou o porquê de algum fenômeno ocorrer. Tais fenômenos como a origem do universo, a criação dos deuses, da chuva ou da agricultura. Seguindo essa linha de pensamento, Everardo Rocha (2001) observa que o mito é uma narrativa especial, única; uma fala particularizada; uma reflexão; algo inexplicável etc. É uma forma de as sociedades exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações.

Sendo assim, os mitos surgiram da necessidade de explicar as relações entre o homem e o mundo em que habita. Florescem a partir da assimilação da participação de divindades atuantes diretamente em suas existências. Os mitos descrevem a trajetória da humanidade e sua luta para livrar-se do status imperfeito e mortal e se aproximar da impecabilidade que são os deuses. Os humanos aspiravam com isso, compartilhar da deidade que eles possuíam e controlar os tão temidos fenômenos naturais.

Todo esse mecanismo que diz respeito ao mito, tem a ver com as imagens criadas pelo imaginário coletivo ou individual dos sujeitos a partir do que entende ou tenta explicar de situações vividas. Também é perceptível no modo de comportamentos que transcendem a viabilidade do racional e passa a ser representado com referências de outras imagens, situações, histórias, pessoas, personagens de visibilidade coletiva. Gorette Ribeiro (2011, p. 1) explica que a ideia de imaginário pode ser vista como:

[...] nas teorias psicológicas propostas por C. G. Jung, que consideram as representações mentais concretas ou abstratas das coisas e os significados atribuídos às imagens de motivação e produção em níveis consciente e inconsciente. Esta noção de imaginário diz respeito ao resultado visível de uma energia psíquica formalizada na linguagem a partir dos arquétipos do inconsciente coletivo e dos esquemas de imagens compreendidas como símbolos redundantes e recorrentes ao pensamento original da espécie humana que revelam a totalidade e complexibilidade dos níveis da personalidade e das necessidades profundas da alma [...].

Nesse sentido, o mito é referência para que os arquétipos existam, uma vez que estes só existem a partir da relação que fazemos com o já existente, seja de modo subjetivo, objetivo ou do universo do maravilhoso. Esses

arquetípos são justamente o que encontramos na literatura, aqui particularmente, na literatura moderna, uma vez que trazemos à baila uma obra que é uma das referências literárias no contexto do Brasil em fase de transição de um país rural para urbano industrial.

Percebemos que a obra traz os aspectos do imaginário social e arquetípico de forma muito latente, uma vez que tem na figura de Joca Ramiro, por exemplo, tanto a perspectiva do coronel, dono e senhor do sertão, como também a imagem mítica do grande pai. É em nome e por causa dele que se travam as batalhas entre os jagunços.

Com relação aos mitos, é possível catalogá-los conforme a tipologia e são chamados de Mitos genéticos. Dentro dessa classificação estão: os mitos Cosmogônicos que diz respeito à criação do mundo e da natureza; os antropogênicos, relacionados à origem da humanidade; os mitos sobre as divindades e peripécias de destaque dessas figuras divinas; Mitos sobre o aparecimento da morte e da mortalidade dos homens; mitos que contam a origem dos bens culturais, espirituais e materiais. Todos refletindo, de alguma forma, sobre a condição humana e representados através das artes, entre elas a literatura.

Apesar de, muitas vezes, os personagens principais da narrativa mítica serem concebidos como deuses e entes sobrenaturais, esse perfil se altera dando vez, por exemplo, ao rapazinho simples que atua como defensor de seu povo, livrando-os da fome e das monstruosidades que os cercam ou alguém que nasceu com poderes ou os adquiriu a partir de uma entidade mágica. O indivíduo que alcança uma grande empreitada, está no mesmo patamar que os deuses. A justificativa para tal feito é a evolução e triunfo do ser humano sobre as complicações condizentes com sua índole humana, convertendo-o em um herói. Nesse sentido, Ribeiro diz que “Para um escritor literário, trata-se, exclusivamente, de puras operações artísticas, mas nelas há implícita uma prévia proposição cultural, resultado do conflito que toda coletividade está vivendo” (2011, p. 2).

Segundo Sousa (2002), “os mitos aparecem como ‘heroicos’ quando fazem remontar a fundação não de uma figura autenticamente divina, mas ao ‘herói cultural’ como protagonista mítico diferente das figuras sagradas.” E todos partilham de um mesmo traço: Não costuma se encontrar facilmente

no cotidiano. São homens singulares que se destacam por seus feitos, inigualáveis entre os vários outros seres humanos.

Sendo assim, no caso de Diadorim, ela não só supera sua condição, como também se transforma em heroína, luta e mata o assassino do pai e morre por isso, ao mesmo tempo desencadeia a perspectiva de mulher que luta, que pode sair de uma conjuntura a que foi colocada culturalmente, embora tenha que se proteger, ainda, com a ‘carapaça’ masculina.

Nesse sentido, se vê que Diadorim não luta só para o pai, mas também para si mesma no sentido de superar sua condição. Em muitas cenas ela aparece reagindo à ousadia masculina a exemplo de quando, ainda menina, fura a perna do rapaz que tenta assediá-la mesmo sem saber se era uma mulher. O episódio é assistido por Riobaldo que acompanhava o menino Reinaldo, já que foi assim que ele a conheceu. Com tal atitude em relação ao assediador, além de se defender, ela mostra para o companheiro Riobaldo que, na qualidade de homem, não deveria ousar.

Em relação a questão do mito, o grego Xenófanes foi o primeiro a depreciar as manifestações mitológicas usadas por Hesíodo e Homero, produtores de algumas narrativas míticas relacionadas aos antigos deuses para explicar as origens. O povo grego iniciou assim, a diferenciação entre Mythos e Logos, tendo o Mythos perdido seu status metafísico e religioso, sendo associado agora a explicar tudo que não seria possível de acontecer. Com isso, o mito foi convertido à mera ficção ainda que, para algumas sociedades primitivas, ele esteja vivo e sirva de fundamento para algumas práticas do homem, a exemplo da sociedade Pawne.

O papel principal do mito era o de suprimir a curiosidade científica dos povos antigos, mas também de explicar a ordem social da época para as tribos indígenas. Através dos mitos, os aborígenes poderiam reproduzir, por meio dos ritos, as façanhas dos antigos deuses e dos heróis. Com as explicações sobre a origem das plantas, dos animais, dos bens materiais etc. Eles poderiam manipular e dominar os recursos para ampliá-los ou reduzi-los conforme a necessidade.

O logos é a parte racional do pensamento grego. Através da literatura escrita - a oralidade estava associada ao mito - o logos assume o discurso de entendimento pela experimentação tornando-se o oposto do mito, seja por

forma ou por conteúdo, apesar de ambas terem uma raiz comum, como aponta Vernant citado por Monfradini:

[...] pressupondo, dessa forma, um processo de racionalização do real: Na e pela literatura escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o logos não é mais somente palavra [como o Mythos], onde ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe, nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra mythos (VERNANT, 1992, p. 174 Apud. MONFRADINI, 2005p. 50).

Mythos e Logos estão relacionados à palavra escrita e a palavra falada e têm funções distintas. O exemplo da palavra falada que tem como alvo cativar o ouvinte, ou seja, ao mythos, concerne a classificação do mágico, do fascinante, do extraordinário enquanto o Logos, a palavra escrita, necessita que o orador/escritor que almeja persuadir o leitor da verdade propagandeada por ele possua uma postura mais sóbria e criteriosa.

Percebemos que a palavra escrita serviu como elemento divisor entre mythos e logos, afastando-se das demais ciências humanas as quais poderíamos ter o mito associado. Assim, é no âmbito literário que ele encontra refúgio, sofrendo pequenas modificações. A relação mito e literatura remontam às primeiras narrativas orais literárias. Na verdade, histórias míticas contadas oralmente em povoados aborígenos usadas para provocar sensações humanas – temor ou prazer – nos indivíduos sobre os eventos climáticos até então inexplicáveis e, portanto, assustadores já que: “[...] É uma das formas de expressão do imaginário humano e se apresenta como um suporte artístico natural que se materializa de várias formas: nas referências ou alusões, na persistência na tradição de uma memória coletiva etc.” (MONFRADINI, 2005, p. 159).

Com isso, os mitos antigos seriam renovados através do campo literário e são fornecidos a ele, além de sua atualização, a oportunidade de se expandir, fortalecer e se fixar. Assim, ao longo do tempo, os mitos vão assumindo variados papéis na literatura, vão sendo recontados conforme estilo e estética empregada e também da forma de arte em que se encontra. Entende-se então, que ele pode ser representado por um personagem, por um determinado espaço ou situação, especialmente ao que concerne a arte moderna que acolhe a liberdade de expressão. No caso da obra em questão,

um fato muito interessante é a forma como o narrador apresenta o personagem Hermógenes:

Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco. Pouco fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabeça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas, mas quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. [...] Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo (ROSA, 2006, p. 116-117).

Observa-se que as características usadas para descrever o personagem remetem à negatividade e à maldade, além de deixar a imaginação correr solta em relação à figura do próprio diabo como imanente ao imaginário sociocultural ocidental. Mais pra frente, na narrativa, Hermógenes vai trair o ‘senhor’, Joca Ramiro, vai matá-lo e passa, a partir de então, a lutar contra os que antes eram seus companheiros de luta contra as milícias do Governo. A partir desse fato criam-se dois grupos de jagunços, os Hermógenes e os Ramiros que passam a lutar entre si. Nesse sentido, vemos que Hermógenes assume o papel do anjo caído, do Lúcifer, tal como alimenta o imaginário do leitor com relação a esse ser.

Ainda nesse sentido, vemos que é possível observar que o mito sobreviveu na natureza humana através de hábitos, costumes, superstições, crenças etc. sem a dissociação de classes ou religião, eles existem em todos os homens, cada uma com a sua especificidade e revelação de acordo com a natureza humana.

A literatura escrita é uma forma de renovação do mito através da aquisição literária. Para tal, fez-se necessário que a narrativa incorporasse a cosmovisão de épocas diversas, refletindo as angústias e sabores de vários períodos. Devido a suas propriedades acrônicas e universais, o mito beneficiou a literatura atuando como meio estético infundável. O escritor vai valer-se do mito para expressar suas experiências mais particulares, a relação homem e natureza. Nesse contexto, podemos observar o que diz Ribeiro:

Essa comunhão poética tão antiga assemelha-se a uma fantasia da alma e corresponde a estados de espírito ancestrais herdados através do inconsciente coletivo que, ao lado do pensamento recém-adquirido, dirigido e adaptado, constrói o mitologismo literário moderno (RIBEIRO, 2008, p. 62).

Assim, não é difícil perceber os arquétipos existentes em obras conhecidas como *Otelo* de Shakespeare, *D. Casmurro* e a *Insurreição* de Machado de Assis, entre outras. Vemos, então, que os mitos se referem sempre à realidade arquetípica, ou seja, a situações com as quais todo ser humano se depara ao longo da vida, decorrentes da própria condição humana.

Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, vemos que Riobaldo retoma o mito do Fausto. uma vez que, mesmo sem ter certeza se foi ou não concretizado o evento, ele faz um pacto com o diabo, no intuito de poder lutar de igual para igual com Hermógenes. Pois na história de Grande sertão, acreditava-se que só um pactário teria força e poder para destruir outro pactário. Mas merece aqui o adendo de que, mesmo Riobaldo tendo feito o suposto pacto e se tornado guerreiro, é Diadorim quem vai à luta corpo a corpo com Hermógenes e o mata, dando a sua própria vida para que isso fosse possível, uma vez que o próprio Hermógenes a mata.

Carl Jung acredita que os mitos são expressões simbólicas do inconsciente. Para ele:

Só podemos falar, portanto, de um inconsciente à medida que comprovamos os seus conteúdos. O conteúdo do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados de arquétipos (JUNG, 2000, p. 16).

Ainda na caminhada em observação dos aspectos míticos, a narrativa de Sófocles, que conta às desventuras do príncipe Édipo, foi imortalizada pela visão psicanalítica para explicar determinados comportamentos humanos, especialmente da relação entre pais e filhos. Essa narrativa é um dos mais fiéis e estranhos retratos da alma humana, é um mito exemplar tanto pela força quanto pela mensagem.

Sabemos que o mito exerce função reguladora de algumas práticas humanas, atribuímos a essa finalidade o termo *Imitatio Dei* (Imitação de Deus) vocábulo mais associado à Teologia que a Literatura. São os mitos que conduzem como modelos para a conduta humana. Na perspectiva literária, o homem não cria os mitos, ele os ressignifica, buscando em tal empreitada desvendar os segredos do mundo, tocar o místico e sanar os preocupantes paradoxos existenciais da sociedade a partir da sua própria criação mítica.

O universo mítico relaciona-se ao conceito psicológico de arquétipo pela projeção de imagens globais oriundas da imaginação humana. O arquétipo habita cada indivíduo e relata os episódios anímicos do nosso inconsciente para o exterior, sua essência é inalterável, no entanto, está sofrendo alterações constantemente em suas formas de se apresentar, adquirindo com isso a capacidade de evolução eterna.

O conceito de arquétipo pode ser definido como um protótipo, como matéria multifuncional que se expressa heterogeneamente ainda que de forma particular e traz um ensinamento profundo e relevante para a sociedade. É consequência do processo do imaginário coletivo e resultante das vivências herdadas dos nossos ancestrais.

Tratando sobre os arquétipos e a relevância da figura do pai para o mito da donzela-guerreira, Jung acreditava que o arquétipo masculino estava relacionado ao desenvolvimento da consciência e estruturação dos filhos, atuando como força motriz para direcionar a criança para seu destino.

No caso análogo de Joca Ramiro, como pai de Diadorim, ele orienta a filha a adotar a identidade masculina, ela o faz no intuito de agradar ao pai, de ser o filho que ele não tinha, mas depois do assassinato de Joca Ramiro, se origina a missão de vida da jovem: vingar a morte do pai, lutar pelo pai e em nome do pai. Inserido no universo de mitos e arquétipos, está o mito da donzela-guerreira, visto como criação psíquica passível de análise histórico-literária e o qual vemos se revelar na personagem de Rosa.

1.1 O Mito da Donzela- Guerreira

Historicamente, a figura feminina dificilmente estava associada à guerra. E sim ao casamento, criação da prole e manutenção da casa. Contrair matrimônio e lutar heroicamente batalhas ou guerras era considerado os

feitos máximos de realização pessoal para as donzelas e mancebos, respectivamente.

No entanto, estão presentes na literatura personagens femininos retratados como grandes guerreiras e vencedoras de batalhas épicas desde a Grécia antiga. Virgílio retrata na *Eneida*, Camila, a heroína dos volscos. A seguidora da deusa Diana, atuou como general na batalha pelo Lácio contra Enéias; Homero traz na *Ilíada*, Pentessiléia, rainha amazona que luta até a morte com Ulisses na batalha de Tróia. De todas as grandes combatentes históricas, Joana D'Arc é, sem dúvida, a mais conhecida das donzelas – guerreiras, ainda que uma forma mais primitiva do mito.

Sinônimo de Castidade e devoção, a popularidade de Joana é atribuída ao fato de ter sido canonizada após conduzir o exercito francês contra o inimigo inglês no século XV. A jovem virgem atribuiu às vozes que escutava, a influência ou a suposta ordem para sua atitude de cortar os cabelos e transvestir-se em soldado, isso ocasionou a equívoca titulação de bruxa que a levou a excomunhão e a ser queimada na fogueira aos 19 anos. Para a sociedade da época, se uma mulher queimada viva gritasse de dor, era considerada bruxa, algo que a donzela não fez.

Todas essas heroínas possuem características particulares que nos permite classificá-las dentro da perspectiva mítica da donzela-guerreira, como assinala Galvão:

Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potencia vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e sociedade lhe oferecem (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

As primeiras narrativas envolvendo o arquétipo universal da donzela-guerreira remontam a tradição oral ibérica. Acredita-se que sejam tão antigas quanto a *Balada de Mu-lan*, a guerreira chinesa do século V, que toma o lugar do pai na guerra contra os tártaros. Crê-se que esse relato tenha sido

manipulado ao longo do tempo até chegar as 14 versões discrepantes, apenas em Portugal. Essa forma mitológica superou as marcas temporais, territoriais, e as classificações de gêneros textuais.

No Brasil, a presença da donzela-guerreira é identificada na produção escrita no século XX, com a publicação do romance *Luzia-Homem*, escrito no ano de 1903, por Domingos Olympio. Quase meio século depois, ressurgiu na personagem Diadorim, na obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Subsequentemente, Ruth Rocha lança *Lenda da Moça Guerreira* e Rachel de Queiroz escreve *Memorial de Maria Moura* que é reescrita para minissérie de TV em 1992.

Há registros do mito da donzela-guerreira inseridos na arte popular nordestina, a exemplo, o folheto *A Filha do Cangaceiro*, que narra à história da filha que cresce para vingar a morte dos pais mortos por causa da disputa de terras, mas acaba apaixonando-se pelo filho do seu inimigo. A temática trabalhada nessa narrativa, através do mito da donzela-guerreira, é a desavença histórica entre o pobre agricultor e o rico fazendeiro na luta pelo direito a terras. Concluímos assim, que o mito da donzela-guerreira se molda aos contextos sociais sem perder a essência.

De acordo com Walnice Nogueira Galvão (1998), a primeira das donzelas a ter seu destino manipulado pela figura paterna foi 'Atalanta', uma grega que ainda bebê foi entregue a própria sorte, deixada pelo pai para morrer, mas que superou as artimanhas do destino e consegue sobreviver. Criada por caçadores, Atalanta torna-se uma exímia atiradora e caçadora. Cresceu vestida e tratada como um homem concorda em casar-se com a condição que seu pretendente a supere correndo mais rápido que ela, mas que se perder seja morto. Afrodite fraudou a corrida a favor do concorrente de Atalanta, utilizando três pomos de ouro para desviar a atenção da jovem que perde e acaba por casar-se.

Sobre a figura da mulher guerreira, contamos com as amazonas, um grupo de mulheres combatentes, que vivem em comunidade baseadas em regras e leis próprias. Alguns escritores gregos, que utilizavam a figura da donzela guerreira como instrumento de fascínio através da escrita, conceituam de forma heterogênea a ordem das amazonas.

François Hartog (1999, p. 233) no livro *O espelho de Heródoto – Ensaio sobre representação do outro*, menciona três autores gregos que falaram sobre as amazonas na antiguidade. O primeiro que ele alude é Estrabão, ele pontua que as amazonas eram mulheres que se recusavam a se casar e viviam plenamente em sociedade sem a presença masculina, a não ser uma vez por ano quando procuravam um homem na finalidade de procriar. Se a criança fosse menina, era criada por elas, mas se fosse um garoto, a pobre criança era abandonada com o pai para que a criasse.

Já para Diodoro (1999, p. 233), as amazonas podiam contrair matrimônio, mas era dever do marido se dedicar aos “afazeres femininos”. As mulheres, enquanto permanecessem virgens poderiam lutar, mas ao conceberem filhos são retiradas da guerra. Hartog (1999) finaliza mostrando a visão de Heródoto sobre as guerreiras. Para este último, as amazonas e suas maneiras estão ligadas ao povo sauromata. A trajetória histórica dessas guerreiras consiste na fuga e luta contra os gregos, o encontro com os citas, o nascimento dos sauromatas e seu modo de vida.

É essa inversão de papéis que aproxima à donzela-guerreira das amazonas. Em dois dos três casos, a mulher assume o papel de combatente, fugindo da esfera do matrimônio e indo a guerra excluindo o homem. Ou seja, a donzela assume o papel masculino – trajando as roupas masculinas – recusa seu destino e aceita a luta.

Apesar de tudo, a figura mítica da donzela-guerreira não questiona os princípios patriarcais, interfere diretamente na estrutura e conceitos sociais, já que modifica essa estrutura indo de encontro às representações predefinidas de conduta, gênero e físico. Esse aspecto pode ser visto em Diadorim, que não questiona a condição de estar ali como homem, acha que tem uma missão e diz a Riobaldo que depois que a guerra acabar, tem algo para dizer e alimenta a esperança de um dia poder viver o grande amor:

Daí, mesmo, que, certa hora, Diadorim se chegou, com uma avença. Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, todo formosura. — Riobaldo, escuta! Vamos na estreitez deste passo... — ele disse; e de medo não tremia, que era de amor — hoje sei. — Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você... Ele disse, com o amor no fato das palavras. Eu ouvi. Ouvi, mas mentido. Eu estava

longe de mim e dele. Do que Diadorim mais me disse, desentendi metade (ROSA, 2017, p. 306).

A donzela-guerreira é, em geral, uma moça virgem, filha única ou primogênita- algumas vezes a filha caçula - o pai não tem filhos do sexo masculino ou esses ainda são crianças. A jovem abandona seu perfil de mulher para adotar o visual e trejeitos de um homem: corta rente os cabelos ou os prende, tenta de todas as formas esconder os traços físicos femininos em evidência, cingindo os seios e os quadris. A moça vai à guerra, seja para vingar o pai ou lutar em seu lugar. Ao se ferir, trata-se sozinha para evitar que descubram seu segredo assim como evita banhar-se as vistas de qualquer um. Está predestinada a morte literal ou figurativamente, sendo esse o momento para a revelação sobre sua identidade.

É interessante observar que Diadorim faz isso diversas vezes na obra. Diadorim, às vezes, sumia durante dias, levando-nos a crer que poderia ser os dias de menstruação. Outra vez ela foi ferida e também desapareceu, tanto que Riobaldo a compara nesse momento a um bicho que se esconde para morrer sozinho. Tudo isso vai se acumulando na mente de Riobaldo que se desespera ao descobrir, já muito tarde, que seu amor era mulher:

[...] Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A côice darma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer —, mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero (ROSA, 2017, p. 357).

É interessante a metáfora que ele usa para dizer como Diadorim escondia sua identidade: “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia”. Ele compara a sombra, o mistério e as profundezas do rio Urucúia ao segredo de Diadorim. Outros aspectos a serem pontuados sobre a figura mítica da donzela-guerreira é o dom da feitiçaria, a clarividência, seu talento natural para a luta e a caça, além da inteligência e beleza equivalentes à agressividade comedida. Mantém-se sempre pura e casta e não concretiza seus anseios amorosos.

O ato de travestir-se em homem simboliza a aceitação da sua missão, seu projeto pessoal. O ato de cortar os cabelos para assumir a virilidade masculina, representa o abandono do estereótipo feminino, de mulher, mãe e esposa, ou seja, sua recusa pelos papéis sociais atribuídos a ela. A lenda chinesa de Mu-lan, uma jovem que prende os cabelos e se veste como soldado para substituir o pai, idoso, na guerra. Algumas versões da lenda contam que a jovem, assim como Diadorim, passou anos escondendo sua verdadeira identidade. Mu-Lan chega a ocupar o cargo de general e retorna para sua família com honrarias.

Mu-Lan tem outra similaridade explícita com Diadorim: precisaram utilizar a imagem masculina para terem reconhecidas a coragem e talento para guerra. Transvestiram-se para serem respeitadas. No entanto, Mu-lan volta para a família, mas Diadorim morre em batalha. Mu-lan é impedida por razões de poderes nacionalistas a viver o amor e Diadorim é impedida, morta pelo masculino antes de viver o amor. Sempre atrelada à imagem de frágil, muitas vezes a mulher teve seu corpo subjugado e invadido devido a sua sexualidade, tendo em vista o discurso pré-concebido de que o corpo materializa o gênero através do sexo. A estrutura física convertida agora em masculina atua como ferramenta nesta luta de relação de poder, pois a mulher está obtendo destaque em um campo predominantemente masculino. Assim:

[...] Tal perspectiva é conseguida por meio de um discurso feminino baseado na disputa pelo poder e dos valores de virilidades. O discurso da donzela apresenta uma mulher, que, para legitimar sua ação dentro de uma sociedade patriarcal, usa o discurso masculino. Dessa maneira, desautorizam-se as figuras masculinas, que são cerceadas em seus papéis previamente autorizados para o seu gênero, em apoio à determinada cena sócio histórica (JESUS; SACRAMENTO; 2014 p. 16).

Os olhos conservam uma grande fonte de feminilidade, sendo essa uma das preocupações do pai ao saber que a filha se vestirá como homem. Não somente uma indicação da função sexual, os olhos neutralizam o homossexualismo (masculino) exercendo como no caso de Dão Varão. Dão Varão é personagem de uma narrativa popular organizada num romanceiro por Dona Maria dos Anjos. Trata da história de uma moça que, assim como a

maioria das donzelas guerreiras, vai à guerra vestida como homem, mas seus olhos acabam por denunciá-la ao filho do general que se apaixona pela moça. Com a evidência sobre a identidade da jovem donzela, o filho do capitão a submete a alguns testes para verificar suas suspeitas e ao fim da história acabam casando-se e vivendo felizes.

Na obra de Guimarães Rosa, os olhos verdes de Diadorim são constantemente salientados pelo interesse amoroso/companheiro de jagunçagem como um dos vários atrativos do rapaz, mas em nenhum momento é levantada dúvidas sobre a sexualidade do mesmo.

2 DIADORIM, A DONZELA INGLÓRIA.

Esta seção destina-se a análise da personagem Diadorim em *Grande Sertão: Veredas* sob a ótica do Mito da Donzela-guerreira.

[...] O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha? (ROSA, 2017.p. 360).

Maria Deodorina – Reinaldo Diadorim, a donzela protagonista da obra *Grande Sertão: Veredas* pode ser considerada como um dos exemplos em que mais se utilizou os princípios típicos do arquétipo mitológico da donzela-guerreira em sua construção. O mito da donzela guerreira é considerado a manifestação representativa de um fenômeno psicológico observado em alguns casos ao longo da história de produções da literatura.

Assim como nas narrativas orais os que primeiro narraram os feitos da donzela – guerreira, a filha unigênita busca cumprir com os propósitos de seu pai. Em Diadorim, a atitude se desencadeia ocasionada por sua admiração profunda e ilimitada por Joca Ramiro e por achar que não atende aos desejos dele de ter um filho homem que pudesse lutar em seu nome. No entanto, a jovem não tem na morte do pai uma razão para não seguir a vida de Jagunço, as origens que a induziram a optar por viver como homem não ficam totalmente explícitas na obra. Podemos pensar na possibilidade de Diadorim querer provar para si mesma que era capaz de lutar como jagunço, de superar

a condição de mulher imposta a todas as mulheres e de não aceitar o assédio sexual a não ser por livre vontade dela.

No âmbito das donzelas guerreiras, as moças adotam o ato de transvestir-se na ocasião de o pai não ter um filho homem ou mais velho para substituí-lo na guerra e lutar em seu nome. Como foi dito anteriormente, isso não ocorre a Diadorim, que foi ensinada desde muito jovem a assumir o personagem: " Você nunca teve medo?" – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – Costumo não..." – e, passado o tempo dum meu suspiro: – "Meu pai disse que não se deve de ter[...]" (ROSA, 2017, p. 78). Reinaldo com os trejeitos masculinos, esconder suas formas, aprender a montar e atirar ao passo que uma menina comum lidaria com os ensinamentos da vida doméstica. Tanto que na travessia do rio ainda garoto, junto com Riobaldo ele repete várias vezes: "meu pai disse que preciso ter coragem".

Ainda sobre a configuração familiar de Diadorim, sabe-se apenas que sua mãe morreu enquanto a jovem era bebê, logo, nunca a conheceu. A aparição de um tio e sua esposa morta é mencionada no episódio de travessia do rio no primeiro contato entre Riobaldo e Diadorim ainda crianças. É típico da donzela guerreira a ausência da mãe, de irmãos homens ou adultos para guerrear em nome do pai, ressaltando novamente que se tratando de Diadorim, isso não é colocado como uma causa aparente para justificar o estilo de vida adotado.

No entanto, essa coragem que ela quando menina diz que deve ter, pode estar relacionado ao fato de ter que renunciar a uma vida para viver outra no intuito de se proteger, talvez tenha sido a saída encontrada pelo pai para ter os jagunços ao seu lado sem que sua filha fosse molestada. Diadorim tem o pai como cúmplice, o único que sabe sua verdadeira identidade sexual. Joca Ramiro transveste a filha numa forma de mantê-la perto, preservar a integridade da jovem e ainda conseguir respeito no meio onde viviam. Sobre o pai como força motriz para reafirmação da Diadorim criada como Reinaldo, a moça no episódio do rio diz:

— Você é valente, sempre? — em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: — Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente muito diferente... [...] (ROSA, 2017. p. 75)

Em certo trecho da obra, Diadorim revela sua percepção sobre ser mulher diante das histórias assombrosas dos jagunços sobre o que fariam as mulheres assim que encontrarem qualquer uma que fosse, ela diz que “mulher é gente muito infeliz...” (ROSA, 2017,p. 112). Esse conceito que os homens tinham em relação à mulher pode ter contribuído para que ela se mantivesse na “escuridão” do ser.

A moça, enquanto mulher, nega sua vulnerabilidade ao passo que estava protegida sob o nome de Reinaldo e podia até mesmo lutar de igual para igual com qualquer homem, mas se equipara as mulheres em geral por estar presa a condição masculina e não poder assumir o que sente por Riobaldo e ser feliz.

No primeiro encontro com Riobaldo, a donzela, ainda menina, é descrita como um “menino mocinho pitando um cigarro encostado numa árvore, usava um chapéu- de-couro, de sujigola baixada. Um menino claro, com a testa alta e os olhos aos- grandes, verdes” (ROSA, 2017, p. 71) no próximo encontro, anos depois é mais bem detalhado as feições da jovem transvestida de homem: “Os olho verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende.” (ROSA, 2017, p. 92).

Fez-se necessário que Diadorim assumisse a identidade masculina para ganhar espaço em meio à hierarquia social dos jagunços. Ela não utiliza a sua filiação para merecer respeito, tanto que somente a Riobaldo é revelado o apelido de Reinaldo – Diadorim – e o fato de que o seu pai é o Joca Ramiro.

Quando questionada a masculinidade de Diadorim junto a Riobaldo, a donzela luta para garantir respeito diante dos homens:

Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: — um safano nas queixadas e uma sobarbada — e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima! e o punhal parou ponta dantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apóio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa- morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava (ROSA, 2017,p. 105).

Diadorim demonstra maior aptidão com o punhal, tido por alguns teóricos da psicanálise como um objeto fálico. Três vezes dentro da narrativa encontramos Diadorim utilizando com maestria a faca: o episódio do rio, em que ela atinge a coxa de um mulato conquistando com isso a admiração de Riobaldo; o momento com Fancho-Bode, em que precisa exaltar sua coragem e masculinidade perante o bando; e no combate final, com Hermógenes. Percebemos que Diadorim está sempre agindo como homem para se reafirmar como homem corajoso, forte e habilidoso.

Babei... Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadorno, bramavam, se investiram... Ao que — fechou o fim e se fizeram. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar — e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ...o Diabo na rua, no meio do redemunho... O senhor soubesse... Diadorim — eu queria ver — segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O zermógenes: desumano, dronho — nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... (ROSA, 2017, p. 355)

A conclusão da missão de vida de Diadorim ocorre na luta com Hermógenes pela vingança da morte do pai dela, a donzela escolhe usar a faca em uma luta corpo a corpo com o assassino, o embate é feroz e finda com a morte de ambos, retomando a característica da donzela guerreira que tem, quase sempre, a morte como destino inevitável.

Riobaldo não chega a ver a morte acontecer, mas quando acorda descobre que os Ramiros venceram a guerra, no entanto Diadorim não resistiu. Durante os procedimentos fúnebres feitos pela mulher de Hermógenes é feita a grande revelação, sempre após a morte:

Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero. O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real. Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável! Abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrinho as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar

para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo! — Meu amor!... (ROSA, 2017. p. 357).

Riobaldo organiza a narrativa de forma que a imagem do jagunço Reinaldo não seja anulada ao ser descoberto se tratar de uma mulher, o segredo se mantém. Mesmo já conhecendo a verdade sobre Diadorim, ele oculta o fato até o final da narrativa, demonstrando que a mulher e o guerreiro estão condensados na personagem Diadorim, sem um anular o outro. E o amor que Riobaldo nutriu por Reinaldo Diadorim não é claramente justificado pela descoberta final no desenrolar do enredo até a o momento da revelação. A surpresa da descoberta resgata a figura de homem másculo de Riobaldo, antes apaixonado por um companheiro de jagunçagem e no final descobre que sempre foi uma mulher.

A donzela-guerreira costuma cortar os cabelos, esconder as formas femininas e abandonar todo e qualquer traço que deixe evidente a sua feminilidade. Diadorim, assim como a maior parte delas, mantém oculto o seu sexo, adotando algumas medidas particulares, como tratar o próprio ferimento sem ajuda, evitar despir-se do colete – jaleco, não participa dos banhos em conjunto junto dos demais jagunços e banha-se durante a madrugada, o que provocou estranhamento e suspeitas em Riobaldo:

Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. Sempre eu sabia tal crendice, como alguns procediam assim esquisito os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado (ROSA, 2017.p. 96).

Os olhos são considerados algo que pode ocasionar a descoberta da identidade da mulher, Riobaldo trata os olhos verdes de Diadorim como objeto de sua paixão e encantamento ainda que não os descrevam como femininos, mas os justificativa para muitas de suas ações e reflexões sobre o amigo. Muitas vezes são utilizados elementos da natureza ou feitas comparações com esses componentes para demonstrar a grandeza e beleza dos olhos do ser amado. Algumas vezes expõe-se a religiosidade presente no romance como ilustra o trecho:

Os olhos — vislumbre meu — que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava,

mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor! Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer! que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança (ROSA, 2017. p. 297).

Nesse momento, Riobaldo relaciona os olhos de Diadorim ao divino, olhos esses que geralmente estão associados ao amor “vergonhoso” que o jagunço sente por seu amigo. Os olhos são, para Riobaldo, o que Diadorim tem de mais bonito e enigmático. O narrador relaciona o verde dos olhos à beleza da natureza, seu objeto de reflexão e encantamento.

Diadorim mantém um jogo de sedução com Riobaldo ao longo da narrativa e até mesmo chega a prometer contar-lhe algo quando concretizada a vingança que a conduziu fortemente até agora, evidenciando que seu principal objetivo é vingar a morte do pai, mantendo-se pura e casta até a conclusão da sua meta.

A virgindade da donzela é algo primordial ao mito da donzela guerreira, sendo discutido por alguns teóricos, a exemplo de Walnice Galvão (1981), que coloca a morte do poder de luta da guerreira associada ao casamento, ou seja, seria a sua morte representativa, a morte da guerreira agora substituída pela mulher casada e mãe. No caso de Diadorim, se manteve virgem até sua última luta, o duelo com Hermógenes. Assim sendo, a donzela simbolicamente entrega ao pai sua castidade por ter se mantido em celibato e tendo como único homem a quem devotar suas energias o pai. Almeida afirma que:

[...] Diadorim quebra um pouco com a perspectiva da donzela guerreira quando observamos o final de sua história. Normalmente esta donzela tem sempre um lutador, um homem de armas que a encanta e para quem ela se entrega depois de sua missão. No caso de Diadorim, ela luta em nome do pai e entrega-lhe por assim dizer, sua castidade, uma vez que morre em causa dele, antes de se “conhecer” mulher (ALMEIDA, 2014. p. 274).

Por se recusar a vivenciar o amor antes de conseguir a justiça por seu pai, Diadorim não revela a Riobaldo até a conclusão da vingança, que na verdade é exposta após sua morte, gerando em Riobaldo o sentimento de confusão. Pois, o próprio repudiava o que sentia, a questão da

homossexualidade não deveria ser bem vista, ainda mais dentro do ambiente de bruteza dos jagunços.

Apesar disso, Riobaldo utiliza elementos para amenizar o amor entre os dois. São utilizados termos e elementos que vão feminilizar Diadorim, a exemplo de seus ciúmes de Nhorinhá e Otacília capaz de conduzir Diadorim a extremos como ameaçar Riobaldo com um punhal, os alvos e belos braços, a aptidão para exercer trabalhos domésticos - o jeito para lavar roupas e principalmente os olhos. A descoberta final sobre o sexo biológico de seu companheiro de jagunçagem recupera a imagem de homem másculo, tantas vezes afirmada por Riobaldo dentro da obra.

Diadorim é vista por Riobaldo como anjo e demônio, ao passo que a moça conduziu o jagunço a outras “veredas” - o guia no caminho para encontrar coragem. - ela também o guia para o caos do qual Otacília o retira - o mundo da jagunçagem. Otacília e Diadorim passam a serem os amores de prata e o amor de ouro, tendo Riobaldo amado Diadorim antes mesmo de saber a realidade sobre o fato do jagunço, filho de Joca Ramiro, ser mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo possibilitou entendermos como o mito da donzela guerreira se manifesta dentro da obra *Grande Sertão: Veredas* através da personagem Diadorim, vista como donzela guerreira. Para verificarmos como esse mito se revela na obra de Rosa, precisamos conhecer as características gerais e essenciais que permite o reconhecimento da personagem como tal, tomando, para isso, alguns aspectos como o costume referente ao ato de disfarçar-se, o sacrifício do cabelo, o esconder das formas femininas com roupas e toalhas, o banho as escondidas, a preservação da virgindade, a partida para a guerra carregando a vontade de vingar o pai ou resgatar.

A maior parte desses elementos é encontrada na configuração de Diadorim, verificados dentro da análise apesar de divergir em alguns aspectos. Diadorim é uma mulher forte, corajosa, que abdica de seus ideais românticos para seguir atrás do seu objetivo de trazer justiça ao pai através da morte de Hermógenes.

Surge a partir da busca por vingança, a inversão dos papéis sociais, pois desde a antiguidade uma mulher não era autorizada ou bem vista como guerreira apesar dos casos históricos, como o de Joana D'arc. A mulher era destinada a encontrar a realização no casamento e na concepção dos filhos, ao passo que os homens estavam destinados a guerra. A donzela guerreira rompe com esses papéis ao guerrear tal qual um homem, não se casar, tornando-se um ser assexuado e sem filhos.

Ao ir de encontro com a ideia de casamento e mulher submissa, Diadorim provoca a ruptura dos valores patriarcais em uma sociedade agressivamente masculina. Ela maneja habilmente uma faca e monta a cavalo desde muito jovem e apesar de Riobaldo utilizar em sua narrativa como forma de feminilizar Diadorim a sua aptidão para o serviço doméstico – o manejo das roupas – Diadorim não é relacionada ao âmbito familiar.

Diadorim oscila entre os mundos masculino e feminino, é retratada por Riobaldo como guerreiro destemido, mas também como moça pura e casta em sua morte. A representação de Diadorim pode ser questionada, desde que ela é retratada pelos olhos apaixonados de Riobaldo, o narrador da história. A donzela, desde criança, é elemento transformador e ressignificante na vida de Riobaldo, direcionando ainda que indiretamente o destino do narrador, embora não possamos esquecer que toda história é narrada a partir do ponto de vista dele, que é senhor de toda a fala, ou seja, só ele tem o direito de fala na obra.

Podemos notar na personagem como estão dispostos os componentes que a qualificam como donzela guerreira, e como outros mitos aparecem dentro da obra a exemplo do mito de Fausto e das ninfas do verde alecrim. Diadorim passa a ser vista e admirada como ícone feminista rompendo com os paradigmas da sociedade patriarcal, lembrando – nos que em 1956 ou em 2019 para ser mulher “carece de ter coragem”.

A pesquisa evidenciou que, apesar de mostrar alguns traços diferentes, Diadorim pode ser classificada como uma donzela guerreira, além de ser possuidora de intensa relevância como ícone feminista, demonstrando força e coragem ao ser moldada em meio ao mundo bruto e caótico dos jagunços. A missão de Diadorim foi capaz de reduzir a urgência amorosa que sentia, o

lado casto e puro relacionado ao feminino é minimizado restando o masculino violento e vingativo em que a personagem oscila.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria do S P de. Entre espaços e travessias: um olhar ecocrítico pelas trilhas do Grande Sertão: Veredas. In: ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira. *Interfaces da Natureza Em Grande Sertão: Veredas - Um Olhar Ecocrítico*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB, 2014.

ELIADE, Mircea. A ESTRUTURA DOS MITOS. In: ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: Um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

JESUS, Milena Santos de ; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. A construção discursiva do corpo feminino na representação literária de donzela-guerreira. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 03, ed. 1ª, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/225>. Acesso em: 23 maio 2019.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução: tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2º. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. 408 p. v. IX. ISBN 85.326.2354-9

MONFRADINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Paraná, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24751>. Acesso em: 13 maio 2019.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *Mulheres Rosianas* Percursos pelo Grande Sertão: Veredas. Florianópolis - SC: UNIVALI / UFSC, 2004. ISBN 58-328-274-5.

NEITZEL, Adair de Aguiar. Otacília: um prolongamento da visão mítica de Maria. *Anuário de Literatura*, Florianópolis - SC, n. 05, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5368>. Acesso em: 20 jun. 2019.

RIBEIRO, Goretti. A mitopoética de Lya Luft. In *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia:.

ROCHA, Everardo. *O Que é Mito*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa : Ficção completa*. 1º . ed. Minas Gerais - MG: Miguilim, 2017.

SOUSA, Isménia de. Mito e Mito literário: trajectórias de teorizações no século XX. *Cadernos de Literatura Comparada 5: Contextos de Modernidade*, Porto, 2002

DEVANEIOS E MITOS EM A TERCEIRA MARGEM DO RIO

Dinamérica Souza Nunes¹

Maria do Socorro Pereira de Almeida²

INTRODUÇÃO

O trabalho propõe um estudo do fenômeno devaneio proposto por Bachelard no livro *A poética do devaneio*, com o intento de observar como os devaneios se revelam nos personagens do conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, especialmente no Pai e no filho mais velho, personagens que chamam atenção na obra pelo grau de complexidade que os cerca. Também se pretende observar, na obra, alguns mitos que estão por trás dos personagens ou de algumas situações por eles vividas.

A literatura rosiana além de fascinante é enigmática e possui peculiaridades que nos remete diretamente ao mundo de Rosa. A dualidade, a presença da morte, os enigmas, arrastam os leitores, deixando a cargo dele “decifrar” o indecifrável. Ao analisarmos o conto *A terceira Margem do rio*, nos deparamos com aspectos que remetem a presença de alguns mitos e simbologias que aparecem ao longo da narrativa, tornando o conto complexo, fascinante e enigmático.

Trata-se da história de uma família que foi surpreendida pelo pai, quando ele sai de casa e vai viver numa canoa dentro do rio. Com o passar do tempo, a família foi se desmembrando, cada um seguiu seu destino, menos o filho mais velho que ficou preso à sombra do pai, na margem do rio,

¹ Licenciada em Letras pela UFRPE - dinihanunes@hotmail.com.

² Doutora em Literatura e Cultura, professora da UFRPE/UAST – socorroalmeidalettras@gmail.com.

procurando uma resposta e se culpando de algo que nem ele mesmo sabia do que se tratava.

Nesse trabalho, buscamos observar, princípio, as figuras do pai e do filho mais velho, uma vez que eles apresentam um grau de complexidade e aspectos de devaneios. Para tal intento, recorreremos à perspectiva do devaneio Bachelard (1988) e da psicanálise com as contribuições de Rivera (2005). Também buscamos embasamento em outras áreas de estudo que sejam importantes para a proposta do trabalho.

Abordaremos os aspectos que remetem a presença de alguns mitos ao longo da narrativa a exemplo de Caronte, o barqueiro infernal; o grande pai, entre outros. Para isso, nos embasamos nos estudos de Eliade (1972), Rocha (2017) e outros que se façam necessários ao estudo.

1 DEVANEIO SEGUNDO BACHELARD

Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês (1884-1962) viveu numa época de grandes especulações sobre o inconsciente humano. O livro *A poética do devaneio* (1988) está dividido em introdução mais três capítulos em que o autor invoca as formas dos devaneios e como eles se revelam e revelam o devaneador. O filósofo coloca-se sobre o despertar da imaginação por meio da imagem poética.

Os estudos freudianos sustentam a tese de que a mente se divide em três sistemas: o inconsciente, o pré-consciente e o consciente e esses três sistemas atuam na vida do homem empiricamente cada qual com uma função estabelecida. O consciente guarda resquícios de algum desejo, recordação, problema ou preocupação que o ser humano enfrenta durante o dia e os traz de volta à mente em um estado de pré-consciência quando está adormecendo; logo, esses fatores se transformam em sonhos ou pesadelos quando o ser humano atinge o estado de inconsciência, de modo que Freud pensava esses fenômenos como algo clínico e patológico.

Bachelard, por outro lado, vê no inconsciente uma camada menos psíquica e mais intelectualizada e afirma que no estado de pré-consciência, o humano é capaz de devanear, esquecendo-se das fadigas e preocupações do cotidiano, ele constrói um mundo particular, onde tem total liberdade para

criar, transformar e buscar aquilo que satisfaz a alma até que a mesma entregue-se ao sono, que é o estado de inconsciência total do ser humano sobre o mundo e sobre si mesmo. Assim, Bachelard (1988, p. 5) afirma que: “O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a “inclinação do devaneio” — uma inclinação que sempre desce — a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece.”

Bachelard afirma que “nos seus devaneios o homem é soberano” (1988, p. 77), não necessita estar inconsciente ou dormindo para devanear; nem precisa de um lugar específico para que se “transporte” para um lugar onírico e se estabeleça ali. Basta que traga à mente, uma imagem que o transporte para esse universo mágico do devaneio. Assim, o filósofo afirma que “[...] o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha! Uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (BACHELARD, 1988, p. 15).

Dessa forma, apesar da contemporaneidade com Edmund Husserl, pioneiro dos estudos fenomenológicos; e também de Freud e Jung (dois expoentes da psicanálise, guardando, logicamente, as especificidades de ambos), Bachelard enverada por caminhos inusitados, embora seja possível observar na sua obra a influência dos citados estudiosos.

O filósofo francês dá ênfase aos elementos naturais como alimentadores da inspiração e a essencial ligação entre o eu e o universal, o material e imaterial; a concretude e a imaginação, para a produção literária e para os estudos científicos. Em *A poética do espaço* (2005), por exemplo, as imagens dos espaços bem como os sentimentos criados em relação a eles, alimentam a imaginação criadora e fomentam a discussão analítica. Assim, o espaço pode ser visto como um ninho, um aconchego, como pode também causar repugnância.

Já em *A Água e os sonhos* (2002) o autor usa o elemento água e mostra suas inúmeras faces (representações) e como cada face pode inspirar diferentemente o fazer literário, ou seja, muitas vezes os aspectos naturais representam o indizível diante de uma determinada situação. Esses pontos são vistos pelo filósofo como “imaginação formal e imaginação material: é necessário que uma coisa sentimental; uma coisa do coração se torne uma

coisa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz” (BACHELARD, 2002, p. 1-2). Nesse aspecto, é possível observar em *A terceira Margem do Rio*, no conflito do filho que narra a história, modos de expressar seus sentimentos através das contrariedades das ações do pai, bem como das imagens do rio, da fluidez e da inconsistência da água e ainda da posição da canoa que vai e vem, assim como o pensamento e a visão do filho a respeito do pai que fica cada vez menos nítida. Considerando essa ideia, observa-se o que diz Bachelard (1988, p. 2):

Toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma coisa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar, e deve acolher para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal.

Vemos na obra que o Pai (personagem central) e a água do rio em que ele navega se fundem na mesma inconstância, e o filho (narrador e personagem), que tinha na figura do pai a materialidade, a segurança, a concretude, passa a sentir medo e o conflito o invade, porque perde essa materialidade (a figura paterna). Tal como a fluidez e a ‘falsidade’ imagética da água e a profundidade desconhecida, o filho começa a ter as mesmas impressões da figura do pai uma vez que, segundo Almeida (2014, p. 62) “por trás das imagens que se mostram, estão as imagens que se ocultam e a raiz da força imaginante, pois é na essência da matéria que florescem as flores imaginativas”.

Nesse contexto, nem o pai nem o filho e nem mesmo a família conseguiam ser essencialmente o que poderia corresponder às ideologias do imaginário social e nem o aspecto ideológico de um pelo outro no âmbito familiar, ou seja, eles tinham uma concretude de vida ideologicamente esperada pela sociedade, mas não conseguiam corresponder a isso, primeiro porque a atitude do pai desmonta a instituição familiar; depois, porque os pensamentos do filho, os conflitos por ele revelados mostram uma fusão entre o consciente e o inconsciente, entre a razão, a emoção e o imaginário, aspectos psicologicamente condizentes à própria condição humana.

Em *A poética do Devaneio* (1988), Bachelard enfatiza os sonhos e os devaneios como fatores que aproximam razão e imaginação, aspectos que se

fundem para o processo criativo. O filósofo vê na imaginação uma forma de conhecimento através do devaneio e, esse, segundo ele, traz para o homem a possibilidade de um viver paralelo, entre dois mundos, onde o mesmo existe em um, e coexiste em outro.

Este outro mundo é uma espécie de refúgio dos problemas, das crises existenciais, familiares etc. Para Bachelard (1988 p. 70) “o devaneio sempre abre a possibilidade de abstrair-nos dos dramas conjugais. Uma das funções do devaneio é libertar-nos dos fardos da vida” e, dessa forma, nos proporcionar um recanto particular onde possamos desnudar-nos de nós mesmos e extravasar toda a intimidade que cada “eu” conhece e que jamais compartilharia dela com alguém. Seria um estado do homem confidenciando com ele mesmo em estado de lucidez. É nesse momento que chega o estado de arte e que o processo de criação se vai constituindo. Segundo o autor: “O devaneio faze-nos conhecer a linguagem sem censura. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. Temos ainda uma consciência bastante clara para estarmos certos de que aquilo que dizemos a nós mesmos só dizemos de veras a nós Mesmos” (BACHELARD, 1988, p. 54).

Percebe-se que os aspectos aos quais se refere o filósofo, remetem ao processo criativo da literatura, uma vez que ela não tem amarras e que, embora o mundo real não passe despercebido pelo teor literário, como bem enfatiza Antonio Candido (2006), ela tem sua própria verdade, um mundo à parte no qual entramos a partir do processo de produção e de leitura. Nesse caso, cabe enfatizar o sentido do texto dado pelo olhar inquiridor de quem o analisa e adentra o mundo fictício para explorá-lo.

O devaneio não está atrelado a nossa cronologia, é um fenômeno atemporal; está ligado a alma ou mente, dependendo da concepção de cada um, e “a alma não vive ao fio do tempo. Ela encontra seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio”, (BACHELARD, 1988, p. 15). Independente de qualquer coisa, o devaneio é livre e libertador. Sempre é tempo, sempre há tempo para devanear.

Esse aspecto lembra exatamente o caso que norteia a narrativa em questão, uma vez que o pai transgride todo um idealismo sociocultural e sai de casa para viver só. Por outro lado, o filho que também viveu no mundo que lhe foi dado idealmente e socialmente, não consegue entender tal atitude,

mas sabe que seu dever é seguir o pai, pois toda a relação familiar, numa sociedade patriarcal, se constitui a **partir e em nome do pai**.

No entanto, percebemos que o filho também quebra esse idealismo social e interrompe, por assim dizer, uma fluência de vida secular de um patriarcalismo, porque ao final, ele volta para si mesmo, como se descobrisse algo ainda nebuloso até aquele momento e então recusa o lugar que lhe foi socialmente assegurado. Há, no entanto, como é bem característico da obra rosiana, certo paradoxo nas atitudes de pai e filho. O pai que deveria manter a “ordem” familiar se joga em uma aventura sem volta, contrariando toda uma hegemonia sócio-familiar e o filho, que deveria manter-se à sombra do pai, diz não a ele no último instante e rompe com a linearidade de ações masculinas.

Vemos, no entanto, que é exatamente no fato de dizer não ao pai, que o filho se iguala a ele, pois assim como o pai subverteu uma condição social e familiar, o filho, até certo ponto, segue o exemplo e faz a mesma coisa, ao rejeitar substituir o pai. Percebemos que há aí, uma quebra dos preceitos familiares e sociais iniciado pelo pai e reafirmado pelo filho, que pode simbolizar, subliminarmente, o enfraquecimento do patriarcalismo.

Vemos que tanto pai quanto filho estão na fronteira entre destino e desatino; entre razão e emoção; entre ser e não ser; entre sonho, devaneio e realidade. Ações que vêm a partir de um conflito do eu de cada personagem integrante das obras rosianas, fato que se configura no devaneio explícito por Bahelard (1988, p. 144) quando diz; “Mesmo quando o devaneio dá impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador de devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele em carne e osso que se torna um espírito, um fantasma, do passado ou daviagem”.

Observa-se que em *A Terceira margem do rio*, tanto o pai quanto o filho se ausentam, fogem de uma condição que lhes foi imposta socioculturalmente, essa fuga é um fato que aos olhos de outras pessoas pode ser uma loucura, mas para os personagens, em suas próprias verdades, são ações lógicas e lúcidas, mesmo que devaneando. E esse aspecto de devaneio entre realidade e “loucura” está intimamente ligado a condição existencial dos personagens, no caso em questão, especialmente no pai e no filho. Ressaltando que são os varões mais velhos da família e que deveriam manter a

histórica cultura patriarcal. Por outro lado, a obra se norteia na figura do pai, mesmo em sua mudez, uma vez que não há fala desse personagem no conto, ele é visto todo tempo pela percepção do filho. Tudo que sabemos dele e de toda família, é pelo olhar do filho que narra a história.

Para Bachelard, devaneio é o direito de viver as ilusões da ventura, por isso ele o coloca como “lugar” de descanso. Dessa forma, ele afirma que: “[...], o devaneio do dia beneficia-se de uma tranquilidade lúcida. Ainda que se tinha de melancolia, é uma melancolia repousante, uma melancolia ligante que dá continuidade ao nosso repouso” (1988, p. 60).

No entanto, esse repouso, não é, necessariamente, quando o homem para a sua labuta ou quando vai dormir, esse repouso se dá na alma, quando a mesma abstrai-se e desloca-se mentalmente do ambiente conturbado em que possa estar inserido naquele momento. Ou seja: o devaneio é um movimento da alma, podendo o corpo repousar junto, ou não. Todavia, Bachelard destaca o quão mais prazeroso é para o homem buscar momentos em que possa se entregar aos devaneios. Esses momentos devem ser buscados a sós, ou seja, consigo mesmo. Quanto mais o homem se aprofunda no devaneio solitário, mais prazeroso esse devaneio setorna.

A partir dessa ideia, podemos entender, até certo ponto, a escolha do pai na obra. Uma solidão que ninguém conseguiria entender e pela qual ele optou. Bachelard diz ainda, que é através do devaneio que o indivíduo tira suas máscaras sociais e mostra-se como realmente gostaria de ser. Coexistindo num mundo paralelo só seu, podendo tecer “pensamentos indisciplinados e indiscretos[...] na companhia de seres sonhados num devaneio solitário” (BACHELARD, 1988, p. 78).

Bachelard lança como um viés para o estudo dos devaneios: a literatura. Segundo ele “[...] um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunica-lo, é preciso escrevê-lo, com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo.” (1988, p. 7) Dai, pode-se concluir que a fruição literária tem sua raiz no devaneio. Nesse contexto, essa terceira margem vista por Rosa se aproxima de tal aspecto e dá, ao seu personagem, a opção de escolha para sua existência. Bachelard enfatiza ainda:

as palavras vão adiante, sempre adiante, atraindo, arrastando, encorajando – clamando a um tempo a esperança e orgulho. O

devaneio falado das substancias chama a matéria ao nascimento, à vida, à espiritualidade. A literatura é aqui diretamente atuante. Sem ela tudo se extingue, os fatos perdem a auréola dos seus valores (BACHELARD, 1988, p. 69).

Bachelard afirma que não existe obstáculo algum que possa impedir o humano de devanear. O devaneio é algo inerente ao ser humano. A criança é um grande exemplo disso. Ela não é capaz de construir a infelicidade, mas a mesma lhe é apresentada pelo adulto. Porém para fugir e refutar esse sentimento, ela é capaz de buscar a solidão e devanear sem que ninguém precise ensiná-la. No caso do adulto, o devaneio se torna esdrúxulo e inaceitável, porque há uma quebra de consciência, tanto do que devaneia quanto das pessoas que estão ao redor dele, no entanto, essa consciência interna e silenciosa existe e leva esse devaneio às ações, como ocorre com o pai em *A terceira margem do rio*.

Bachelard faz uma descrição, até certo ponto fenomenológica, da perspectiva dos devaneios, por ser uma experiência individual, é como ele próprio afirma, uma “fenomenologia da imaginação” que nos leva até o efeito criativo da literatura. Assim, nosso interesse é observar de que forma esses aspectos estão esteticamente contemplados na realidade narrativa, através dos personagens da obra estudada, uma vez que é através das falas e atitudes dos personagens que percebemos as revelações subjetivas dos devaneios.

Dessa forma, as ações, cometidas pelo pai, quebram a perspectiva bachelardiana de que o devaneio é uma experiência individual e solitária. No conto, Rosa traz de forma decrescente, uma cadeia de indivíduos que direta ou indiretamente, foram atingidos pelas atitudes do pai ao concretizar seus devaneios: a família (parentes), vizinhos e conhecidos; o padre, dois soldados e os jornalistas, ou seja, todos ao seu redor.

Isso tudo que está sendo dito faz sentido se realmente o pai agiu como diz o filho, porque o filho também pode estar simplesmente desejando que isso tenha ocorrido, pois imaginar que o pai teria ido morar no rio, dói menos do que aceitar uma realidade mais triste como a morte por exemplo.

Todavia, Bachelard, no livro “A poética do devaneio”, mostra que existem dois tipos de devaneios: o devaneio cósmico, que nos transporta para um mundo onírico; e o devaneio de projetos, que insiste em nos deixar na

sociedade, exatamente como aconteceu com o pai. “Ele não tinha ido a nenhuma parte” (ROSA,1962, p. 49). O mesmo arquitetou todo um projeto e o executou sem pensar o que poderia causar as conseqüências de seus atos.

Dessa forma, Bachelard diz que: “Os devaneios cósmicos afastam-nos dos devaneios de projetos. Colocam-nos num mundo, e não numa sociedade. Uma espécie de estabilidade, de tranqüilidade, pertence ao devaneio cósmico. Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um *estado*. Penetremos no fundo de sua essência: é um estado de alma”. (BACHELARD, 1988, p. 14) Assim como todo projeto tem suas benesses e suas perdas, veremos que o mais prejudicado no projeto do pai, foi o filho mais velho, que viveu toda vida em nome do pai, buscando respostas, se culpando e pedindo perdão, até que uma hora olha para si mesmo, se reencontra. No final, parece conquistar uma identidade que lhe foi negada e que lhe dá a oportunidade e a força de dizer não ao pai.

1.1 O DEVANEIO EM A *TERCEIRA MARGEM DO RIO*: UM OLHAR MAIS ATENTO

A perspectiva do devaneio posto por Bachelard se pode ver em A *terceira Margem do rio*, que o rio pode revelar, simbolicamente, a alma humana e que a forma de ver a vida pela terceira margem pode ser através do devaneio. Esses aspectos podem ser notados em situações como na epifania sociocultural causada pela atitude do pai e depois, pela negação do filho ao pai na hora decisiva.

O fato da negação do filho na hora de tomar o lugar do pai, pode ter sido causada pela imagem vista pelo filho, quando olha o pai se levantar da canoa, que entra em choque com o que o filho realmente esperava. Desde o início do conto, percebemos um filho investigando a personalidade do pai com o qual pouco convivera e que necessitava conhecer para tentar responder aos questionamentos que sempre nortearam sua vida. A falta de convivência entre ambos, foi o estopim que levou o filho a criar um pai fictício, que só existia nos seus devaneios, daí o aparente choque ao se deparar com a verdadeira figura do pai e resolver que não queria seguir o mesmo caminho, porque a imagem que ele havia criado referente ao pai se desconstrói.

Uma das poucas lembranças que o filho tinha do pai enquanto este ainda se fazia presente em casa, está relacionada ao seu temperamento manso e ao olhar que lhe falava em silêncio. Já a mãe cumpre seu papel de mulher do lar integralmente, de modo que as lembranças que ele tem da mesma, todas estão narradas empiricamente, ou seja, do que conhecia, via e presenciava do dia-a-dia dela.

O dia mais marcante na vida do filho, foi o que o pai entrou na canoa: “Esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta”(ROSA,1962, p. 49). Como filho mais velho que é “criado” para um dia tomar o lugar do pai, ele obedece o seu olhar até o último momento da despedida quando o pai: “Espia manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos.[...] Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa? Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a benção, com gesto me mandando para trás” (ROSA, 1962, p. 49).

Levando em consideração que o narrador é o filho já adulto, pode-se perceber o tamanho do fardo que ele carrega na memória com o peso do abandono e da rejeição que o pai lhe causara quando resolveu partir sozinho ou, vindo por outro ângulo, a solidão que lhe toma a alma quando vê o pai se despedir e partir para sempre pela possibilidade de morte que pode estar simbolizada pela canoa e pelo rio.

Ao mesmo tempo, imagina-se a dor da perda do pai, que o filho não conseguia entender muito bem e que agora adulto, tenta fazer a leitura do que aconteceu ao mesmo tempo em que leva o leitor a imaginar e especular sobre a ausência do pai na família. Nesse sentido, o leitor é conduzido à “terceira margem” da narrativa que, entre outras possibilidades, pode dar indícios de outras condições da ausência do pai, que pode ser vista como loucura, fuga, morte, entre outras.

Com relação aos fatores psicológicos, Bachelard (1988, p. 94) explica que: “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações.” Nesse sentido, vemos uma rede de pensamentos que se entrelaçam na mente do filho e que ele tenta revelar e como não consegue ele mesmo explicar a saída do pai, ele, de certa forma, coloca no próprio leitor essa responsabilidade.

A partir do momento que o pai se retira, o filho começa a construir em seus devaneios um pai “imaginário” só dele, ao ponto de atribuir-lhe algumas

virtudes para enaltecer o pai que o ‘abandonara’ e fortalecer a figura do pai imaginário. Para instigar a discursão, podemos, nesse contexto, nos perguntar até que ponto é verdade que realmente o pai saiu na canoa para morar no rio ou se tudo não seria fruto dos devaneios do filho para manter viva a figura do pai? Pois, apesar do abandono, seja por qual motivo for, o pai era o seu esteio, o seu referencial, a pessoa que o filho achava em toda e qualquer situação: “Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: foi meu pai que um dia me ensinou a fazer assim; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade” (ROSA, 1962, p. 51, 52).

Diante do relato do filho, podemos perceber a falta que a presença física do pai fazia naquela família. A referência paterna já não existia, a proteção, o guia do caminho também se fora. E é justamente nesse ponto que os papéis se invertem. Ao invés de ser cuidado e protegido, o filho passa a ser cuidador e protetor do pai:

No que num engano. Eu mesmo cumpri de trazer pra ele, cada dia, um tanto de comida furtada:[...]no dia seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas.[...] Me viu, não remou pra cá, não fez sinal. Mostrei o de comer depositei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora (ROSA, 1962, p. 50).

Nesse fragmento, vemos que só na última frase, existe quatro vírgulas, o que aponta para a união das palavras “fiz e refiz” com o intuito conclusivo do “tempos a fora” ou seja, sempre. Ele passou muito tempo lamentando a ideia de que o pai estava no rio e tentava comunicação trazendo-lhe comida, mesmo sabendo que o pai nunca comia, ou seja, ele alimentava a ideia da existência do pai, mesmo sem o ver.

Observe que o filho assume o papel de cuidador e protetor do pai logo após o embarque dele na canoa. Alimentando-o não só de pão, mas alimentando-o também figurativamente, quando afirma que foi o pai que um dia lhe ensinou a fazer assim, “o que não era o certo, exato; que era mentira por verdade”. Para Rivera (2005, p. 84) “Mentira por verdade”: é a forma, segundo Freud, que o inconsciente se manifesta, nunca se afirmando

diretamente, mas mostrando-se de forma oblíqua, disfarçada, negada. A negação é inerente ao aparecimento do conteúdo recalçado.”

Partindo dessa ideia, podemos observar que o filho nega a ausência do pai como forma de amenizar o sofrimento, para amainar a dor da perda ele alimenta a versão que fica em suspense para o leitor, que é a do pai morando no rio, numa canoa que vai e volta, tendo como símbolo de vida e morte o próprio rio e a fluidez da água como a fluidez de tudo, inclusive da vida, retomando aí a teoria do filósofo Heráclito, de que tudo flui, e o rio nunca é o mesmo.

O filho se angustia cada vez mais, pois apesar de todo empenho e dedicação para com o pai, o mesmo não esboçava nenhuma reação que apaziguasse o coração do filho que, dia após dia, se consumia de preocupação em pensar na vida que o pai vivia dentro daquela canoa. “Como ele conseguia viver com tão pouco? nunca sai da canoa? como ele enfrentava os perigos do rio em tempo de cheia? como se aquecia? não adoecia? Nunca mais falou com ninguém?” (ROSA, 1962, p. 51).

O caso parece surreal, para o leitor há uma perspectiva de devaneio do filho que, por não superar a ausência do pai, pode ter criado toda uma situação de mantê-lo como uma razão para manter-se também. Percebe-se que, a medida que o tempo passa, a ausência do pai vai se tornando mais dolorida e a inversão dos papéis se tornava cada vez mais iminente. Segundo Rivera:

O pai cria a ausência e deixa culpa: que seja o pai o agente de tal operação não deixa de ressoar a teoria psicanalítica. Freud a nomeia castração, assinalando definitivamente a sua localização corporal. A castração é uma marca de palavra, não uma ferida real, mas uma operação significante no corpo.”; e ainda: [...] “o fato de exercer tal função o pai se subtrai (RIVERA, 2005, p. 83).

É interessante observarmos que essa culpa deixada pelo pai recai especialmente mais forte sobre a vida do filho mais velho. Em uma família de cinco pessoas, só ele ficou com “as bagagens da vida”. Vemos aí a tradicionalidade de uma sociedade patriarcal que dita as ações familiares. Nesse contexto, o filho mais velho assume o lugar do pai na família, chama a responsabilidade, mas no caso do filho de *A terceira margem*, vemos que o

medo, a angustia, entre outros fatores, levam o filho a manter o pai vivo como forma de se proteger, de se fortalecer até ele mesmo poder se descobrir, se encontrar e assumir o seu papel no mundo.

À medida que ele crescia, suas feições mudavam e quando algum conhecido o achava parecido com o pai, percebe-se que a sua reação não é mais de orgulho como quando o mesmo ainda era uma criança. A ideia de se parecer com o pai aquela altura dos acontecimentos não lhe era mais tão agradável o quanto fora um dia.

Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com o nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia (ROSA,1962, p. 51).

Ao compararmos este fragmento com outro do mesmo conto em que o filho fazia da mentira, uma verdade, alimentando e enaltecendo a figura do pai para que o mesmo não fosse repudiado e se mantivesse íntegro como um homem “cumpridor, ordeiro e positivo” que o pai sempre fora. O filho busca em suas lembranças esse pai que um dia lhe fez tanta falta e que agora já não havia mais nem a imagem do que ele já fora um dia. Bachelard deixa claro que a infância não morre em nós porque ela nos dá a possibilidade de devanear: “Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhando tudo o que ela poderia ter sido, sonhando no limite da história e da lenda” (BACHELARD, 1988, p. 95).

É assim que o filho segue sua vida: ancorado, sonhando no limite da história e da lenda. Ele deixa uma linha tênue entre a realidade e o imaginário, numa fase em que tramitou entre a criança e o homem adulto, até descobrir sua identidade e saber o que poderia querer e fazer. Dessa forma, ele quebra a linearidade patriarcal, porque assume a responsabilidade sobre si mesmo, de ser o que poderia fazer de si mesmo.

A vida que segue, representada nas águas do rio, e o vai-e-vem da canoa que pode representar as situações da vida e até o pensamento do narrador, os conflitos existenciais. A princípio, percebe-se um filho já adulto,

triste, recalcado e cheio de culpa. A vida para ele tornava-se um fardo cada dia mais pesado, pois os sintomas da velhice já chegavam se somavam com o peso da culpa, do recalque e das decepções causadas pela ausência do pai. Apesar de tudo, o filho, às margens do rio, continua a se espelhar no pai: “Eu mesmo tinha achaques, ansia, cá de baixo, cansaço, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais” (ROSA,1962, p. 52).

O medo de perder o pai definitivamente, o leva a tomar uma atitude drástica quando resolve tomar o lugar do pai na canoa. Esse que seria o momento decisivo em sua vida: “Essa é a primeira vez que o pai responde ao seu chamado desde que partiu”, (ROSA, 1962, p. 53). O que era pra ser um momento feliz e de extrema alegria, torna-se uma frustração maior que a primeira. Sua determinação em dar continuidade a jornada do pai naquela canoa se transforma em pavor ao se deparar com a figura que se levantava da canoa no meio do rio, que em nada, absolutamente nada, lembrava a figura do pai que o filho tinha guardado; e muito menos com a figura do pai imaginário que o mesmo tinha criado para si. Percebemos aí uma epifania por parte do filho ao se deparar, enfim, com a realidade. Ao ver a si e tudo que viveu ou que não viveu por ter ficado na sombra de uma figura que ele criara.

Vemos que a narrativa nos coloca numa posição dual, porque a história tanto nos dá a possibilidade de observá-la pelo viés mais simbólico psicologicamente, como nos dá, também, os indícios de um lado sociocultural e histórico de uma sociedade e das ações de indivíduos sociais. Ao fugir com medo daquele que ele não reconheceu como pai, o filho faz exatamente o que o pai fez um dia, quebrando os paradigmas sociais e morais: foge; deixando para trás a responsabilidade de cuidar do pai na velhice e de assumir o seu lugar como a sociedade impõe.

As consequências de sua atitude são irremediáveis. Não havia mais o que fazer, nem o que falar. O tempo não volta, as horas não retroagem e a morte vai chegar a qualquer momento. Porém, dessa vez, de maneira consciente, o filho pede que quando a morte chegar para ele, deem a ele o mesmo destino do pai: [...] peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada (ROSA,1962, p. 53). Vemos aí a outra possibilidade de que a saída do pai pode ter sido por uma morte repentina e o filho criou,

imaginariamente, uma realidade menos dolorosa, que era a de manter o pai vivo no rio.

Apesar de o filho viver sempre atrelado à sombra do pai, ambos viveram de maneiras bem diferentes. Enquanto o pai vivia: “sem fazer conta do se-ir do viver” (ROSA, 1962, p. 51), sem preocupações, totalmente entregue ao devaneio, livre, numa atitude dimensionalmente vertical; o filho vive preso à consciência do tempo presente, “preso à horizontalidade da “vida periférica”, é incapaz de tomar o lugar de sonhador do pai nas águas da infinidade dos possíveis” (BULHER, 2006, p. 61).

O filho decide, ainda em vida, ser igual ao pai, ou seja, ser colocado numa canoa no rio, o que mostra a simbologia do rio como ligado a morte uma vez que na mitologia grega, ao chegar ao Hades, o morto deveria oferecer o óbolo (valor monetário) ao barqueiro Caronte. Aqueles que não tivessem a moeda, ficariam vagando tristemente nas margens do rio Estige. Pela trama mostrada pelo narrador, trata-se de uma família pobre que ao perder o pai, perde também o prumo e é fragmentada por não conseguir se manter.

Além de ser colocado numa canoinha igual a do pai, o filho pede que o coloquem no meio do rio, talvez na tentativa de ver e viver a vida de outra forma, em outra dimensão. Já que o rio, simbolicamente, representa tanto a vida quanto a morte entre as duas margens.

2 OBSERVANDO MITOS E SIMBOLOGIAS NA OBRA

Mitos, simbologias das mais diversas, regionalismo, a presença da morte, bem como os aspectos ligados aos contextos de travessias são aspectos recorrentes na obra de Guimarães Rosa. Abordaremos alguns dos mitos que fazem parte de *A terceira margem do rio*, uma narrativa enigmática e fascinante.

Para que possamos compreender a presença de mitos faz-se necessário entender que o símbolo está no nível do inconsciente e é para “dar forma” ao símbolo que o mito foi criado. Como se o mito fosse a presença consciente do símbolo, pois de acordo com Scárdua (2008, p. 1): “É o símbolo que nos orienta para conteúdos psíquicos desconhecidos, levando-nos assim ao

encontro dos arquétipos que habitam no inconsciente.” Ou seja, existe o símbolo, o mito, e nós fazemos relações deles com algo ou alguém de nossa realidade, criando o arquétipo, esse aspecto é bem explicado por Scárdua (2008, p. 1) no trecho a seguir:

[...] imagine que uma mulher do seu grupo pré-histórico deu a luz! Bom, para começar o nascimento da criança foi anunciado pela água (o estouro da bolsa), ao nascer a criança é alimentada no seio da própria mãe, cujo corpo também mantém a criança aquecida. Ora, você pensa: “a mulher é tal e qual a terra, ela dá a vida. A mulher provê alimento, água, aquecimento e proteção para seu filho, da mesma forma que a terra faz conosco”. A associação é imediata e faz todo sentido, não é mesmo?! Pois bem, aqui temos configurado o *Arquétipo* da Mãe!! Ou seja: a idéia/imagem/vivência/experiência de que há uma fonte nutridora e protetora que nos garante a vida é representada por esse *Arquétipo*. Tudo o que se relacionar a vida, seu surgimento e recursos para sua manutenção, se encontrará representado por imagens representativas desse *Arquétipo*. Sendo assim: a Floresta, a Água, a Terra, a Mulher em idade reprodutiva, grávida e em aleitamento e tudo o mais que você possa usar para expressar a idéia de Terra-vida serão *Símbolos* do *Arquétipo* da Mãe. Nesse sentido os *Arquétipos* seriam a matéria-prima psíquica e afetiva através da qual nossos antepassados atribuíram significado à experiência humana de interação com o mundo, experiência essa cujas raízes remetem a condição biológica da própria espécie. O *Arquétipo* então, seria a matriz, a fonte, que coordena a formação dos elementos que estruturam a nossa psiquê, os *Símbolos*. Dessa forma, o *Símbolo* não é uma criação literária ou uma invenção pessoal, mas uma propriedade subjetiva da condição humana e todo pensamento e toda ação consciente que temos, seria uma conseqüência do processo inconsciente de simbolização de um evento vivido. Por essa razão o *Símbolo* é o veículo de comunicação entre a psique individual e o inconsciente coletivo – entre o inconsciente e o consciente – aonde os *Arquétipos* ganham forma (SCÁRDUA, 2008, p. 1).

Os mitos surgem da tentativa de explicar algo que transcende a capacidade humana de entender os fenômenos vivenciados por povos de uma determinada época que, ao vivenciar um feito, atribui esse feito a uma divindade. A partir disso, deuses, semideuses e heróis são os grandes responsáveis por tudo o que acontece no mundo. Dessa forma, é possível

entender os mitos como representações que se tornaram ‘verdades’ coletivas e a junção deles em conjunto e de acordo com suas origens, formam as diversas mitologias que ainda permanecem em nossas vidas. Nesse aspecto, “Os mitos são relatos expressivos de tempos imemoriais, de acontecimentos, vivências e fenômenos cuja origem se perde na memória de humanidade” (SCÁRDUA, 2008, p. 2).

Com o tempo, a incompletude humana permite outros pensamentos e então surge uma nova mentalidade para substituir as antigas construções mitológicas, agora a partir da ciência, da lógica e da intelectualidade. O mito expressa-se por meio de especulação livre sobre a natureza do mundo e as finalidades da vida. O primeiro a levantar essas questões foi Tales de Mileto, conhecido como o primeiro filósofo ocidental, é apontado como um dos sete sábios da Grécia Antiga. Esses primeiros filósofos marcaram para sempre a história da humanidade, “formulando questões, problemas e condições da ciência e da filosofia, que permanecem significativas até hoje” (OLIVA; GUERREIRO, 2000, p. 10). Em consonância com esse pensamento, Scárdua (2008, p. 3) observa que:

Os Mitos são relatos expressivos de tempos imemoriais, de acontecimentos, vivências e fenômenos cuja origem se perde na memória da humanidade. Com sua narrativa simbólica os *Mitos* contam histórias de um tempo em que não havia História, um tempo em que a experiência humana não podia ser registrada pela escrita ou pela fotografia. O tempo histórico do *Mito* é o tempo da luta humana para fixar-se como espécie sobre a face da terra e por isso mesmo um tempo heróico e fabuloso em que as forças da natureza ora eram vistas como ameaças devastadoras, ora eram vistas como recursos essenciais à sobrevivência do ser humano. Essas forças indomáveis do mundo natural tinham para nossos ancestrais a invencibilidade do sobrenatural, ou seja, daquilo que se sobrepõe à própria natureza e que é maior e melhor do que ela e, por isso mesmo, a única coisa capaz de gerá-la e expressá-la: os deuses.

Ao longo do tempo, pessoas de comportamentos considerados extraordinários, de ações inusitadas, de atitudes diferentes entram para o mundo dos que são lembrados como representação para determinadas atitudes. Na tragédia clássica, Édipo foi considerado por Vernant (1972),

como o protótipo do indivíduo fragmentado. Narciso encontra em seu reflexo o estranho e, ao mesmo tempo, familiar que o inquieta e que o leva à aniquilação.

Em o *Mito da caverna*, Platão mostra a importância da busca pelo conhecimento, do questionamento e da essencialidade do filósofo. Entre outras essências mitológicas ainda podemos citar Prometeu, Sísifo, o velho sábio, o grande pai entre outros. Assim, os mitos são reproduzidos, criados, recriados e representados, estão mais presentes em nossas vidas do que imaginamos. Isso se une ao fato de que os mitos, segundo Eliade (1972, p. 12) “fornecem modelos para conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”.

Apesar de muitos considerarem o mito como algo inverídico, Mircea Eliade traz no livro “Mito e Realidade”, uma definição contrária a essas especulações sobre a inveracidade do mito. Para o autor:

Mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE.1972, p. 6).

Trazendo a definição de mito na visão Mircea Eliade, para o conto *A terceira margem do rio*, surge um questionamento: estaria Rosa criando o mito da terceira margem? Já que, de acordo com o próprio Rosa (1962, p. 49): “Aquilo que não havia, acontecia”; ou seja, era a primeira vez que um homem abandona sua história, sua família e vai viver à terceira margem, criando um novo arquétipo literário e transformando o pai em lenda. Já que ela (a lenda) “narra os caminhos percorridos pelo humano para superar sua condição de origem animal e assemelhar-se ao divino” (SCÁRDUA, 2008, p. 4).

Algumas das essências mitológicas que se cria ou se reproduz são os arquétipos que encontramos, tanto na vida real quanto na arte. Para Jung, “no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000, p. 16). Nesse

contexto, o mito propõe modelos e paradigmas de comportamento, projeta o homem num tempo que o precede. Seguindo essa linha de pensamento, vemos que o filho na história do conto rosiano, tenta se projetar através da figura do pai e só no final, ele consegue separar uma vida da outra, uma essência da outra e por isso a negação ao pai no final do conto.

Discutindo ainda sobre a inveracidade do mito, Adriana Monfardini, em seu artigo: *O Mito e a Literatura*, publicado na revista “Terra roxa e outras terras” (2005, p. 1), mostra que o mito foi “perdendo” a credibilidade depois que [...] “o pensamento mítico e o pensamento lógico se estabeleceu entre os séculos oitavo e quarto a.C.;[...]”, com o surgimento da palavra escrita, inaugurava-se uma nova forma de pensamento; no qual, segundo Vernant, (1992, p. 173) “A organização do discurso escrito é paralela a uma análise mais cerrada, um ordenamento mais estrito da matéria conceitual”.

Com essa organização da escrita, aquilo que era repassado detalhadamente através da oralidade, tornou-se algo cerrado, mais objetivo, havendo, portanto uma oposição entre a palavra falada e a palavra escrita. Desse modo, Monfardini (2005, p. 2) afirma que: “Estabelece-se, assim, a distinção entre *mythos* e *logos*, sendo o primeiro localizado na ordem do fascinante, do fabuloso, do Maravilhoso, e o segundo na ordem do verdadeiro e do inteligível”.

Nesse contexto, o mito por si só, representa o resguardo de uma cultura que se perpetua no imaginário coletivo dando origem a crenças e lendas que se multiplicam, se misturam e ao mesmo tempo se divergem, principalmente no campo das religiões, onde determinada representatividade de deus é sagrada para os que creem e profano para os que não creem. O caso de São Jorge, por exemplo: é um santo católico, que na umbanda e no candomblé, corresponde a Ogum, o orixá da guerra; ele passa de santo a entidade de acordo com a crença de cada um.

Segundo Rocha (1999, p. 9) “O mito carrega consigo uma mensagem que não está dita diretamente. Uma mensagem cifrada. O mito ecoa de alguma coisa, de uma ideia, de alguém. O que ele procura dizer não é explicitado literalmente.” Porém para Eliade (1972, p. 12), o mito serve de “modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”, ou seja, segundo o autor, vai muito além de resguardar uma cultura, ele influencia

diretamente a vida do homem, desde a sua fecundação até a sua morte, seja individual ou coletivamente, como algo verdadeiro, ou uma lenda, o mito sempre se fará presente.

2.1 O GRANDE PAI

Na obra trabalhada, vemos os elementos que se tornam símbolos por representarem sentidos para o imaginário coletivo como é o caso do rio que pode representar a vida, o destino e também a morte, assim como vemos também a perspectiva do arquétipo do Grande Pai, porque se tudo que se faz na família é para e em nome do pai, do chefe da família, inclusive o destino do filho que, para a sociedade é de acompanhar o pai naquilo que ele viveu e deixou, vemos que, pensando mitologicamente em Deus, a figura do pai na obra traz esse arquétipo, porque é como se na vida social e na família esse pai exercesse a mesma força e “divindade” de um deus. Na verdade, vindo pelo prisma do patriarcado, seria essa a impressão do homem em relação à mulher e os outros que estão sob sua responsabilidade.

Observa-se no conto, que o pai se preparou para fazer uma viagem na qual nem ele mesmo saberia o destino. Era algo que ele precisava fazer por ele mesmo. Não havia espaço para mais ninguém além dele e talvez nem ele soubesse o que estava por encontrar. Segundo Papette (2009, p. 3) “A terceira margem é algo que ainda não conhecemos, que não conseguimos ver ou tocar, mas a qual necessariamente temos que ambicionar.”

Assim, o pai manda fazer uma canoa bem resistente, para caber só ele e que dure uns vinte ou trinta anos. Percebe-se que no planejamento dessa viagem não havia perspectiva de retorno. Não era uma viagem para adquirir bens e ajudar a família, algo comum da época, quando o pai saía para prover o sustento da família e depois regressava para o lar. Ele havia se preparado para embarcar na canoa quando esta estivesse pronta. Mas a família estava totalmente despreparada para essa partida inesperada. Inesperada porque ninguém acreditava no que estava acontecendo. O pai embarcara na canoa para uma viagem sem volta, sem bens, sem resultado. Para Papette (2009, p. 6):

Não se trata duma viagem na qual se adquiram expêriências, não há sequer um afastamento dos deveres sociais ou familiares, nem, obviamente, uma procura de distração, mas um corte, uma fractura com as ligações antigas para se poder consagrar plenamente a um novo, cósmico dever.

Dessa forma, ao perceber a importância do pai na família e a desordenação psicológica que atordoia o filho durante toda vida, vemos que todos perdem o rumo, o norte, tanto que com a saída do pai, cada um vai para um lado. Esse aspecto tanto mostra a perspectiva de uma possível queda do patriarcado, como mostra também o fato de um só membro da família centralizar o poder e na sua ausência deixar os ‘subordinados’ a esmo. Por outro lado, vê-se que esse deus familiar assim como os deuses de algumas religiões, rege a vida de todos e a vontade de todos estava condicionada a vontade dele, do Grande Pai.

Nesse contexto, Durval Faria (2006, p. 46) faz a seguinte consideração: “Os mitos paternos revelam ao investigador da psicologia os modelos simbólicos de pai que foram construídos na civilização ocidental e que dirigem inconscientemente a conduta da paternidade”. Apesar do estudo não ser na perspectiva psicológica e sim literária, percebemos que a causa de todos os transtornos na obra, parte justamente da conduta do pai que subverte um modelo idealizado de pai. Do mesmo modo, observamos que esse modelo a ser seguido pelos filhos vem desde o deus Urano que deu vida a vários filhos, entre eles, Crono que depois o destronou e mais tarde também foi morto pelos filhos. Urano gerava os filhos e depois os entregava a Géia, fato que a revoltou com o tempo e ela mandou que o filho Cronos arrancasse os testículos do pai. Nesse contexto, Faria (2006, p. 48) diz que:

Urano manifesta, através de seus atos, uma das características do pai, o aspecto gerador, ligado simplesmente a uma função biológica, preso a uma sexualidade arrebatadora, mas que não pensa a criança como objeto de seu cuidado. Ele coloca os filhos no mundo e os devolve à mãe. Por essa razão, podemos pensar Urano como um pai ligado a uma fase matriarcal da consciência, em que a mulher é vista como criadora e se desconhece a função paterna.

Percebemos, então, que a sociedade patriarcal sempre concedeu ao homem o lugar de reprodutor, mas não de cuidador, fato que se observa até

hoje e que infere a perspectiva do poderoso pai. Mas é interessante observar que Cronos dá início ao que reconhecemos por patriarcalismo uma vez que começa uma era de tempo e da lei da castração. Por outro lado, “Crono, Saturno dos romanos, e em nossa tradição o “Pai nosso que está no Céu”, é a representação mítica do arquétipo do Senex, no latim, o velho” (FARIA, 2006, p. 48). Esse arquétipo segundo o citado autor, também está representado de várias formas na literatura sempre que a figura do pai coloca o filho na situação de isolamento.

‘Nosso pai’ é como o filho trata o pai na narrativa rosiana, esse aspecto dá indícios de uma coletividade que tanto pode ser em referência a família quanto remete também ao social. Nesse sentido Faria diz que:

Crono aponta-nos um modelo de paternidade que, se, por um lado, ajuda os filhos a se desligarem de um modo narcísico de ser, pela atuação da disciplina e responsabilidade, por outro lado, engole seus filhos, levando-os para longe do feminino, do irracional, do imprevisível, do espontâneo.[...] Crono, além de um modelo de paternidade, invade a masculinidade como um todo, criando o homem que não abriga em si mesmo nenhum espaço para o feminino. Crono aparece também em alguns quadros patológicos, como na melancolia, como nos aponta Vitale: o indivíduo melancólico, preso ao passado que idealiza como tendo sido apenas feliz, agarra-se ao velho, impedindo que as forças renovadoras do Puer tenham acesso a uma transformação (2006, p. 51).

Dessa forma, fica claro na narrativa de Rosa a representação da figura mítica do Grande pai, que mesmo sem ter fala na obra e mesmo estando durante toda narrativa, ausente, uma vez que ele sai de casa com o filho ainda adolescente é por ele e em nome dele que o filho vive até o dia do encontro no qual o filho renega o pai.

2.2 CARONTE E O PAI: BARQUEIRO DA TERCEIRA MARGEM

Em *A terceira margem do rio*, como já visto acima, encontram-se alguns aspectos que nos remetem aos mitos e arquétipos, sendo assim, um dos mitos que se revela no texto é o de Caronte, o barqueiro do Hades, que transportava a canoa com os mortos. Caronte vivia sozinho em sua barca de

dia e de noite, sem jamais sair dela. Segundo a mitologia, Caronte, era o barqueiro dos mortos. Soares (2015, p. 80), no livro “Mitologia”, nos conta que: “Quando alguém morria, Hermes vinha recolher a sombra (a alma) dessa pessoa para levá-la ao submundo. Como era necessário cruzar um ou mais rios, a sombra precisava contratar os serviços de Caronte, barqueiro dos mortos”.

Mas o barqueiro Caronte não trabalhava de graça; exigia uma moeda como pagamento e “[...] Mesmo depois de pagar e entrar no barco, as sombras (as almas) tinham que fazer a maior parte do trabalho: elas remavam enquanto o barqueiro simplesmente guiava.” Nesse contexto, podemos observar que o pai, na obra em questão, pode ser considerado um arquétipo do Caronte e podemos inferir que entre outras possibilidades, a viagem dele pode ter sido pelo motivo de morte (a terceira margem).

Outra atitude do pai que nos remete a Caronte é o fato do mesmo nunca mais ter pronunciado palavra alguma, seu único gesto, depois de anos, foi acenar com a mão tal qual Caronte fazia ao ir receber as almas às margens do Rio Hades. O filho ao falar do pai diz que “nunca falou mais palavra [...], ele tinha levantado o braço e feito um saldar de gesto – o primeiro, depois de tantos anos decorridos!” (ROSA, 1962, pp. 51,53).

Segundo Pouzadoux (2009, p. 72), “uma vez na barca, os defuntos deixavam definitivamente o mundo dos vivos. Quem fazia a viagem num sentido, jamais poderia retornar nem ver de novo a luz”. Assim como no mito de Caronte, o pai, depois que entrou em sua canoa nunca mais saiu. Porém, o pai optou por entrar na canoa e desfrutar a vida dessa margem. Para o pai, estar na canoa não era um ofício, mas uma missão. Outro fato a ser destacado, é que a canoa do pai só cabia ele, portanto, ele não transportava ninguém a parte alguma. “Nosso pai não voltou. [...] só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela, não saltar nunca mais” (ROSA,1962, p. 49).

É interessante observar o papel que a própria barca ocupa na obra, por várias vezes o narrador insiste em mostrar como era a barca do pai e torna a dizer que quer a sua exatamente da mesma forma e tamanho. Nesse contexto, Bachelard apud (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 122) diz que: “[...] a barca dos mortos desperta uma consciência do erro, assim como o naufrágio

sugere a ideia de um castigo, a barca de Caronte vai sempre para os infernos. Não existe barqueiro da felicidade. A barca de Caronte seria, assim, um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível infelicidade dos homens”.

Significa dizer que, o transtorno do filho e toda sua justificativa e insistência em mostrar que o pai tinha ido por vontade própria, reflete a culpa inconsciente: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (ROSA, 1981, p. 52), e ao mesmo tempo a certeza dessa indestrutível infelicidade observada na citação anterior, que pode ser a morte, inexorável e inaceitável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto é possível observar que o devaneio pode se revelar em diversas situações e que não está necessariamente no estado de inercia do sono e nem na loucura, é um processo normal do ser humano e que nos dar, muitas vezes, a possibilidade de fulga de uma realidade ou situação. Nesse contexto, o filho idealiza uma figura paterna a quem pretende seguir e pode ter idealizado também, a viagem do pai para amainar o sofrimento da dor da perda.

É possível perceber, também, que ao longo da narrativa vão surgindo alguns mitos por trás das situações ou ações em que os personagens estão envolvidos, entre eles estão O grande pai, o barqueiro Caronte e o próprio rio com uma mutiplicidade de sentidos que podem ser descortinados pelo olhar do analista.

Dessa forma, o trabalho aqui exposto não é um todo completo, mas uma provocação para que outros olhares se atentem aos indícios aqui apreciados e que o trabalho possa ser um caminho para outras abordagens de interesse dos admiradores de Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria do S. P. de. *Interfaces da natureza em Grande sertão: veredas – um olhar ecocrítico*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB: 2014.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. (Trad. Antônio de Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria*. (trad. Antonio de P. Danesi e Rosemary C. Abílio) São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BÜHLER, Andréa de Moraes Costa. As Margens do Devaneio: Uma Análise do Conto “A Terceira Margem Do Rio”, de João Guimarães Rosa. *Revista Graphos*, v. 8, n. 1, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo, 1972.
- FARIA, Durval Luiz de. Imagens do pai na literatura. *Psic. Rev.* São Paulo, n. 15(1): 45-58, maio 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/Professora%20Socorro/Downloads/18095-45473-1-SM.pdf>
- MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 5, p. 50-61, 2005.
- OLIVA, Alberto; GUERREIRO, Mario. *Pré-socráticos: a invenção da filosofia*. Campinas: Papirus, 2000.
- POUZADOUX, Claude; MANSOT, Frédérick; BRANDÃO, Eduardo. *Contos e lendas da mitologia grega*. Companhia das Letras, 2001.
- PAPETTE, Lorenzo. A canoa e o rio da palavra. VEJMEKKA, Marcel (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- RIVERA, Tania. *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Zahar, 2005.
- ROCHA, Everardo. *O que é mito*. Brasiliense, 2017.
- ROSA, João Guimarães; *Primeiras histórias*. São Paulo: J. Olympio, 1981.
- SCÁRDUA Angelita Viana Corrêa. *Entendendo os conceitos de Arquétipo, Mito e Símbolo*. 2008. Disponível em: <https://psiqueobjetiva.wordpress.com/2008/11/22/entendendo-os-conceitos-de-arquetipo-mito-e-simbolo/>. Acesso em 04/06/2019.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lis A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

